

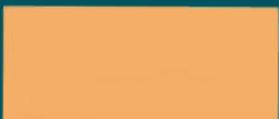
**DIÁLOGO**

Y

**RETÓRICA**

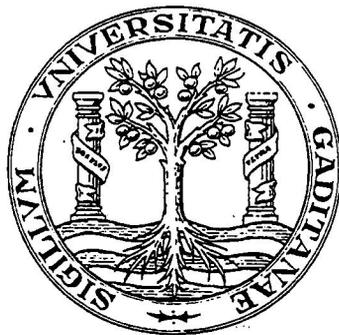


COORDINADORES:  
ANTONIO RUIZ CASTELLANOS  
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ





# DIÁLOGO Y RETÓRICA



SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CADIZ

1996

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ  
Imprime: SERVICIO DE AUTOEDICIÓN E IMPRESIÓN - UNIVERSIDAD DE CÁDIZ  
Diseño de Portada: Creasur, S.L.  
I.S.B.N.: 84-7786-332-6

# **DIÁLOGO Y RETÓRICA**

**COORDINADORES:**

**ANTONIO RUIZ CASTELLANOS  
ANTONIA VIÑEZ SÁNCHEZ**



|  |      |
|--|------|
| PRESENTACIÓN .....   | XIII |
| MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES<br>El diálogo imposible .....   | 3    |
| ANTONIO MANFREDI<br>Posibilidades de información: presente y futuro .....  | 23   |
| E. A. RAMOS JURADO<br>El diálogo filosófico en Grecia .....  | 33   |
| BARTOLOMÉ SEGURA RAMOS<br>Diálogos en la Eneida .....  | 49   |
| ESTEBAN TORRES<br>Diálogo, dialogismo y alteridad .....  | 59   |
| * * *  |      |
| VICTOR MANUEL AMAR RODRIGUEZ<br>Apuntes sobre el diálogo cinematográfico .....   | 75   |
| ELENA ARENAS CRUZ<br>Los tópicos del exordio en el ensayo moderno .....  | 83   |
| ANTONIO AZAUSTRE GALIANA<br>La apóstrofe en los sonetos satíricos de Quevedo .....   | 87   |
| VIOLETA M <sup>a</sup> BAENA GALLÉ<br>El interrogatorio policiaco en <i>Une enquête au pays</i> de Driss Chraïbi:<br>funcionamiento y subversión ..... | 97   |
| SILVERIO BARRIGA<br>El diálogo como comunicación: aspectos psicosociales .....   | 101  |
| JESÚS BARTOLOMÉ GÓMEZ<br>El valor del diálogo en la sátira de Horacio: el ejemplo de 2.5. ...  | 113  |
| CARMEN BECERRA SUÁREZ<br>La oratoria en <i>Cuando quiero llorar no lloro</i> de Miguel Otero Silva   | 119  |

|  |     |
|--|-----|
| ANA M <sup>a</sup> BOCANEGRA VALLE   |     |
| El texto científico-técnico y su contribución a la enseñanza de idiomas para<br>fines específicos . . . . .  | 127 |
| ANGEL LUIS CAGIGAS BALCAZA   |     |
| El lenguaje, la retórica . . . . .   | 133 |
| JAVIER CALLEJO   |     |
| ANTONIO FÉLIX VALLEJOS   |     |
| Enfoque dialógico del grupo de discusión: diálogo e investigación<br>social . . . . .  | 141 |
| JUAN CANTAVELLA  |     |
| Ficción y realidad en los diálogos periodísticos . . . . .   | 145 |
| JOSÉ CEPPEDELLO BOISO  |     |
| Ilustración y revolución. Fundamentos epistemológicos de una retórica  | 149 |
| FRANCISCO CORTÉS GABAUDAN  |     |
| Lo normativo y lo descriptivo en la retórica aristotélica . . . . .  | 153 |
| EDUARDO DEL PINO GONZÁLEZ  |     |
| La utilización de episodios y tema en las obras didácticas . . . . .   | 157 |
| M <sup>a</sup> TADEA DÍAZ HORMIGO  |     |
| Hacia una caracterización lingüística de la antonomasia . . . . .  | 161 |
| CASILDA ELORRIAGA DEL HIERRO   |     |
| La teoría retórica sobre la descripción en <i>De arte dicendi</i> (1556) y <i>De arte<br/>    dicendi</i> (1558) de Fco. Sánchez de las Brozas . . . . . | 165 |
| JUAN E. ESTILLES FARRÉ   |     |
| El <i>descriptor</i> en <i>El Quijote</i> : un diálogo de voces . . . . .  | 169 |
| ÁNGELA FLORES GARCÍA   |     |
| Ciencia y retórica. El lenguaje de la economía . . . . .   | 173 |
| PABLO GARCÍA CASTILLO  |     |
| El diálogo socrático: la música callada . . . . .  | 181 |
| RAFAEL GARCÍA ALONSO   |     |
| ¿Cómo aparecen los cuadros en la novela? . . . . .   | 185 |

|   |     |
|---|-----|
| JAIME GARCÍA PADRINO  |     |
| El diálogo en la narrativa infantil . . . . .   | 189 |
| MARIO GARCÍA-PAGE   |     |
| La enálage del género en el discurso poético . . . . .  | 203 |
| ANTONIO GÓMEZ SANABRIA  |     |
| El diálogo en las terapias cognitivo-conductuales . . . . .                                       | 209 |
| ANA GÓMEZ TORRES  |     |
| Diálogo y vanguardia. La transgresión del género en la obra de Federico<br>García Lorca . . . . . | 215 |
| MARÍA DOLORES GORDÓN PERAL  |     |
| STEFAN RUHSTALLER   |     |
| La configuración del discurso publicitario audiovisual . . . . .                                  | 219 |
| RAFAEL HERRERA MONTERO  |     |
| La función del diálogo en la construcción del epinicio pindárico . . .                            | 223 |
| JESUS MARÍA IRUZA MUÑOA   |     |
| El Bertsolarismo en Euskal Herria: una retórica de la improvisación                               | 229 |
| M <sup>a</sup> CONSOLACIÓN ISART HERNÁNDEZ  |     |
| ¿Recursos retóricos en los primeros escritores cristianos? . . . . .                              | 233 |
| XAVIER LABORDA  |     |
| <i>Homo rhetoricus</i> versus <i>homo seriusus</i> : la dimisión de T. Benegas                    | 239 |
| JUAN JOSÉ LANZ  |     |
| Hacia la definición de una poética dialógica en el espacio de la<br>postmodernidad . . . . .      | 243 |
| EDITH LE BEL  |     |
| Lingüistas y traductores: ¿Un diálogo de sordos? . . . . .  | 245 |
| M. TERESA LÓPEZ DE LA VIEJA DE LA TORRE   |     |
| Diálogo como procedimiento formativo y diálogo como metodología en<br>ética . . . . .             | 251 |
| VICENTE LÓPEZ FOLGADO   |     |
| Registro e implicaciones pragmáticas en la conversación . . . . .                                 | 255 |

|  |     |
|--|-----|
| JOSÉ LÓPEZ ROMERO  |     |
| Un caso de sátira política: el <i>Diálogo entre Caronte y el ánima</i> de Pedro Luis Farnesio (1547) . . . . .   | 263 |
| AMANDO LÓPEZ VALERO  |     |
| El diálogo como estrategia comunicativa en educación . . . . .   | 267 |
| CLARA UBALDINA LORDA   |     |
| Un modelo de análisis discursivo del género debate . . . . .   | 277 |
| FELICIDAD LOSCERTALES  |     |
| El diálogo, instrumento básico en la educación . . . . .   | 283 |
| MANUEL MALDONADO ALEMÁN  |     |
| Texto y significado . . . . .  | 287 |
| MANUEL MARÍN SÁNCHEZ   |     |
| Del diálogo interpersonal al diálogo social . . . . .  | 291 |
| ALFREDO MARTÍNEZ SÁNCHEZ   |     |
| Texto y acción . . . . .   | 295 |
| FELICIDAD MARTÍNEZ-PAIS LOSCERTALES  |     |
| El diálogo en la literatura renacentista. Consejos de Gerolamo Cardano (1501-1576) para bien dialogar: ( <i>Proxenetá seu de prudentia civili</i> , cap. XXIX) . . . . . | 299 |
| ISABEL MORALES SÁNCHEZ   |     |
| Los Diálogos literarios de José Coll y Vehi . . . . .  | 303 |
| PASCUALA MOROTE MAGÁN  |     |
| El diálogo en la investigación etnográfica y folclórica . . . . .  | 307 |
| JUAN MIGUEL DE PABLO URBAN   |     |
| El diálogo en la terapia sistémica . . . . .   | 313 |
| ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE   |     |
| El diálogo con la tradición: dos parodias del <i>Tenorio</i> de Zorrilla . . . . .   | 321 |
| PILAR PÉREZ CAÑIZARES  |     |
| El diálogo médico-enfermo en la medicina hipocrática . . . . .   | 327 |
| RICARDO PIÑERO MORAL   |     |
| La obra de arte como diálogo lúdico . . . . .  | 331 |

|  |     |
|--|-----|
| LUIS PUELLES ROMERO  |     |
| El recurso literario de "lo inefable" como retórica del miedo . . . . .  | 335 |
| PEDRO REDONDO  |     |
| El valor dialógico en las citas, sentencias, proverbios y alusiones en<br>Amiano Marcelino 18, 3, 6 -9 . . . . .           | 339 |
| JOSÉ MARÍA RIBAS ALBA  |     |
| El <i>responsum</i> en la jurisprudencia romana . . . . .  | 343 |
| INMACULADA RODRÍGUEZ MORENO  |     |
| El efecto seductivo de las formulaciones mágicas de los papiros<br>griegos . . . . .                                       | 349 |
| RAFAEL RODRÍGUEZ SÁNDEZ  |     |
| Sobre el diálogo socrático . . . . .   | 357 |
| ALBERTO ROMERO FERRER  |     |
| La dialogía interna del teatro machadiano: una posible interpretación (del<br>apócrifo en el personaje escénico) . . . . . | 365 |
| TOBIAS RUBIO   |     |
| Representación de los indios en la literatura de los EE.UU. . . . .  | 369 |
| ALBERTO MANUEL RUIZ CAMPOS   |     |
| Literatura y monólogo. El escritor y el silencio. Aproximaciones: el<br><i>Diálogo de los muertos</i> . . . . .            | 377 |
| ANTONIO RUIZ CASTELLANOS   |     |
| La retórica y el diálogo . . . . .   | 381 |
| ISABEL RUIZ DE FRANCISCO   |     |
| SALVADOR ALEMÁN MÉNDEZ   |     |
| Medios de comunicación y animación sociocultural . . . . .   | 393 |
| JUAN SÁEZ  |     |
| Algunos aspectos no verbales de la interacción "cara a cara" en textos<br>didácticos castellanos del siglo XIII. . . . .   | 399 |
| ANTONIO MIGUEL SEOANE PARDO  |     |
| Retórica y filosofía: diálogo entre forma y contenido en M.T.<br>Cicerón . . . . .   | 407 |
| M <sup>a</sup> ÁNGELES TORRES SÁNCHEZ  |     |
| La comunicación irónica . . . . .  | 411 |

|  |     |
|--|-----|
| DOLORES TRONCOSO   |     |
| El diálogo en <i>La corte de Carlos IV</i> de Benito Pérez Galdós . . . . .  | 415 |
| ITZIAR TURREZ  |     |
| Recursos retóricos y publicidad . . . . .  | 421 |
| MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA   |     |
| Poesía, dramaticidad, perspectivismo. El caso de Luis Cernuda . . . .  | 425 |
| RAMÓN VARGAS-MACHUCA ORTEGA  |     |
| Opinión pública y responsabilidad política . . . . .   | 429 |
| NIEVES VÁZQUEZ RECIO   |     |
| Formas dialógicas en el Romancero tradicional del sur . . . . .  | 437 |
| CARMEN VELAYOS CASTELO   |     |
| El diálogo como apertura moral entre los pueblos: el antimodernismo de<br>Richard Rorty y Alasdair Mac Intyre. . . . . | 443 |
| RAFAEL VÉLEZ NÚÑEZ   |     |
| Retórica musical, afectos y melancolía en el Renacimiento inglés .   | 447 |
| ANTONIA VÍÑEZ  |     |
| Dimes y diretes. El diálogo a distancia en la poesía gallego-<br>portuguesa . . . . .                                  | 451 |
| JOSÉ FRANCISCO ZÚÑIGA GARCÍA   |     |
| Diálogo y poder . . . . .  | 457 |

# PRESENTACIÓN

## RETORICA Y DIALOGO HOY

El tema de estos Encuentros es el Diálogo(1).

Pero ¿ Qué tiene que ver el diálogo con la Retórica ?

¿ Qué relación se da hoy entre Retórica y Diálogo ?

Si pasáramos una encuesta sobre el concepto que de la Retórica tiene la gente, nos vendrían a decir que es manipulación, capacidad de convicción, de hacer blanco lo que es negro y a la inversa, y todo lo más, que retórica es una capacidad para expresarse en público, ser brillante en la expresión etc.

Pero todo eso ¿ Qué tiene que ver con el diálogo ?

La persona que es brillante puede ser mala para el diálogo, puede que se oiga demasiado a sí misma, puede que apague la voz de su corresponsal amedrentado.

La capacidad de persuasión provoca resistencia en el oyente, más todavía si se sospecha que existe artificio, insinceridad o falta de espontaneidad.

Para capacidad de manipulación, ya tenemos bastante con la publicidad y la propaganda.

Lo que hace odiosa a la propaganda es que convierte al auditorio en sujeto pasivo, considerándolo ignorante del todo, al que no se le plantean los verdaderos problemas del estado, del que se espera únicamente que se entusiasme, aplauda como un autómatas y finalmente vote a favor. A veces, parecen oírse en los discursos voces de la oposición, son ecos entre cumbres, y en clave; del auditorio, se da por supuesto que si está allí es porque es seguidor. También se le promete sin límites. En fin, todos los males de la demagogia, que se vienen denunciando desde Platón, y que desde Platón se cargan en la cuenta de la Retórica.

Los sermones religiosos igualmente consideran al oyente un mero recipiente, del que no se espera réplica ni intervención ¡Quién diría que sermón y homilía significan etimológicamente "conversación"!

La experiencia negativa que el público tiene de la retórica se acentúa con las nuevas técnicas de persuasión de la publicidad, que recurre a trucos para llamar la atención del consumidor, con el objetivo de que éste grabe en su memoria una marca, un diseño etc. que determinen su consumo.

La experiencia dice que cuando hay retórica no cabe réplica, ni pregunta, ni objeción, ni contraste con una opinión diferente u opuesta, no hay nada que hacer de parte de la audiencia.

En cambio el diálogo se considera la forma privilegiada de comunicación:

El diálogo provoca y denota un clima óptimo de convivencia. A los niños se les provoca con todo tipo de preguntas, no para obtener información, sino para estimular su capacidad de respuesta, para afianzar su personalidad. Claro que al poco se ponen ellos tan preguntones que se les deja de preguntar. Los profesores modernos provocan la actividad, también oral, de los niños. Están olvidando la lección de cátedra, la **lectio**.

La ruptura de las relaciones de la familia se traduce rápidamente en falta de diálogo e incomprensión.

Es también el diálogo la mejor manera de obligarse a discurrir. Cuando se discute se lleva rápidamente el tema a sus puntos débiles. La dialéctica constituye el género privilegiado para la argumentación. Compáresela con la exposición, sobre todo si es escrita.

El diálogo es necesario socialmente. No hay que mitificarlo, pero sí hay que reconocerle la función social que desempeña, y así colocarlo en sus justos términos:

¿ Qué sería de la sociedad si a una injuria le siguiera una venganza, y a ésta otra, en una cadena de estímulos y respuestas sin fin ? Es necesario para la sociedad el reconocimiento de arbitrajes, que a su vez permitan el debate, lo más objetivo posible, de las dos partes, de los dos puntos de vista. Es necesario dar cauce dialógico a la polémica, directamente o por personas interpuestas, aceptando su arbitraje.

Ya sabemos lo que da de sí una sociedad sin debate político, ni de opinión: Se la priva de la información que necesita para solventar los problemas más básicos del estado.

## RETORICA CLASICA Y DIALOGO

Pero, ¿ fue la Retórica antigua dialógica ? ¿ Fue una retórica cuestionadora, problematológica, en palabras de Michel Meyer ?

Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 97 da por hecho que "todas las formas de retórica, con carácter de monólogo por su estructura compositiva, están orientadas hacia el oyente y hacia su respuesta. En general, se entiende incluso esa orientación al oyente como una particularidad constitutiva básica de la palabra retórica..."

Ya la división en géneros que hace Aristóteles en su *Retórica* 1.3. 1358 a: judicial, deliberativa y epidíctica, tiene como criterio fundamental al oyente: **ho akroatés**. En la retórica antigua era activo, no sólo el orador, sino también el oyente. El oyente para Aristóteles es, más que un oyente, un juez, **krités** ( a cuyo discernimiento y decisión se someten temas dudosos, **res dubiae**, y cuyo criterio es decisivo para incriminar al reo ), o un **eklesiastés** ( capaz de tomar decisiones ejecutivas o legislativas ). Según Aristóteles, la retórica de los tribunales se diferencia de la retórica deliberativa porque el juicio del **dikastés** se emite sobre la bondad de las acciones pasadas, mientras que las del **eklesiastés** se emiten sobre acciones futuras: decisiones y leyes.

Por lo tanto, la audiencia se considera tan activa y tan decisiva como en los tribunales se considera al juez.

Además, los autores toman al género judicial, **dikanikón**, el más dialéctico de todos los géneros, como modelo para el resto de los generos. El género judicial es dialéctico cien por cien; según la *Rhetorica ad Herennium* **Iudiciale est quod positum est in controversia** (1.2.2)

\* Hay dos partes contrarias: el demandante y/o acusador por un lado, y por otro, el defensor.

\* Ambos papeles de acusación y defensa, se contrarrestan. No sólo se corrigen mutuamente excesos y falsedades, sino que incluso han de tener en cuenta el punto de vista del otro. Quint. 7.1.4.: **Non minus pro adversa parte quam pro mea cogitabam.**

El género deliberativo **symbouleutikón génos**, también es dialéctico. Las posturas se polarizan a favor o en contra de una propuesta: proposición consultiva o proposición de ley. *La Rhetorica ad Herennium* 1.2.2: dice de ella **est in consultatione quod habet in se suasionem et disuasionem**. Todas las posturas deben justificarse. Unas posturas moderan, atemperan a otras.

Las asambleas ante las que se pronuncia el discurso deliberativo son más o menos activas: Más cuando se trata del Senado, menos cuando se trata de asambleas populares, **ekklesíai, contiones** (Quint 9.4.130). Las asambleas populares son más parecidas a nuestros mítines: Hay posturas para todos los gustos, pero al final, la gente sólo puede votar.

El único género no dialéctico dentro de la clasificación aristotélica es el género epidíctico, que se basaba o suponía un consenso en pro o en contra de un programa, un sistema de valores, una persona, una comunidad, una profesión etc. Era sentido en la antigüedad como "parcial", ya que sólo había elogio o vituperio, nunca réplica.

De este género se ha extraído quizás el concepto popular y negativo que se tiene de la Retórica como ejercicio del elogio, como pregón de fiestas, como brillantez y amplificación. Ya decía Quintiliano 3.7.6 de este género: **proprium laudis est res amplificare et ornare**: "lo propio del elogio es la exaltación de los méritos y su brillantez". Este género antiguo conservado en palacio o en las iglesias, es el responsable del concepto pasivo de la retórica.

Por otro lado, la teoría del **status quaestionis** en la **intellectio**, habla a favor de la Retórica como método para problematizar y no para dogmatizar. Cuando nos planteamos el **status quaestionis** de nuestra causa, nos preguntamos ¿Cuál es el punto en que diferimos de la otra parte? Dejamos de lado lo que el contrario reconoce, lo consensuado, lo confesado, y nos fijamos en lo que nos diferencia.

Y el hecho de plantearse la defendibilidad de nuestra causa y los recursos que tenemos a nuestra disposición, la teoría de los **schemata defensionis**, implica abrirse a otros sistemas de valores distintos del nuestro. La *Retórica* de S. Agustín (17) caracterizaba los **schemata** como **figurae controversiarum**: "distintas formas de abordar una discusión" según el cariz que ofrezca nuestra causa.

Hay causas que se defienden por sí solas, provocan en el auditorio una actitud positiva; es la **causa honesta**. Para las causas honestas sólo cabe el consenso y el elogio; no son motivo de discusión. Pero no todas las causas son así de fáciles, muchas veces hay que defenderse del prejuicio, de los estereotipos, del sistema de valores, de creencias e ideologías que son adversos a nuestra causa. Este es el momento en que la Retórica entra en acción. Aquí reside la grandeza de la Retórica. La Retórica, a la que se achaca el valerse de las creencias, ideologías, prejuicios y estereotipos, es también la única capaz de deshacer la eficacia de éstos: unas veces se tratará de causas dudosas, **anceps genus, amfídoxon schema**, que en parte parecen honestas y en parte deshonestas. Y otras, incluso tendrá que luchar nuestra causa frontalmente contra el sistema de creencias de nuestro auditorio, **turpe genus**; constituye un verdadero mérito del rétor el ganar un pleito así, contra un

contrincante que tiene a su favor la actitud condescendiente del público, de ahí que se le denomine *genus admirabile*, *parádoxon schema*.

Entre lo histórico y lo actual, entre la teoría retórica y la retórica aplicada, hemos tratado todos los participantes de estos Encuentros de hacer compatible Retórica y Diálogo, retórica y comunicación.

## BIBLIOGRAFÍA

M. Meyer, *De la Métaphysique à la Rhétorique*, Ed. Univ. de Bruselas 1986.

Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid 1991.

D. Leith & G. Myerson, *The power of Address*, Routledge, N.Y.-Londres 1989.

(1) Esta publicación recoge las intervenciones tenidas en el segundo Encuentro interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación, celebrado en Cádiz los días 7-10 de diciembre de 1.994, que se convocó con el título "Retórica y Diálogo".

Nos sentimos obligados y expresamos nuestro agradecimiento al Dr. D. Juan López Alvarez, Decano de la Facultad de Filosofía de Cádiz, a los profs. Ramos Jurado, Hernández Guerrero, Guijarro Morales y Lomas Salmonte, por su colaboración y asesoramiento, a todos los congresistas, que han enriquecido con sus aportaciones el contenido de esta obra, y a cuantos compañeros y alumnos colaboraron con nosotros en la realización de dichos Encuentros, especialmente a Elsa Vinardell, Isabel Morales García y Carlos García Rosa. Deseamos expresar también nuestro agradecimiento a los Vicerrectorados de Extensión Universitaria y de Investigación de la Universidad de Cádiz por su ayuda.

Antonio Ruiz Castellanos  
Antonia Víñez Sánchez

---

NOTA: Cada autor es responsable del contenido de su trabajo.



# CONFERENCIAS



# EL DIÁLOGO IMPOSIBLE

María del Carmen Bobes Naves  
Universidad de Oviedo

## 1. El diálogo en la vida y en la literatura

El diálogo se ofrece como la forma más adecuada para el intercambio de saberes o de opiniones entre los hombres y es el camino para alcanzar un acuerdo cuando se parte de un desequilibrio en las posiciones modales iniciales: en realidad el diálogo es el recorrido que, por medio de la palabra, realizan los interlocutores para acortar distancias y llegar a un acuerdo. Así como la conversación suele tener un carácter lúdico, el diálogo se presenta como instrumento para alcanzar un fin, que puede ser el acuerdo o, si fracasa, el desacuerdo. La relación social tiene su forma simbólica en la interacción verbal, es decir, en el diálogo. Su resultado, puesto que es un discurso orientado hacia un fin y no es hablar por hablar como actividad lúdica, es el consenso, el acuerdo entre dos posiciones en principio alejadas. Podemos decir que el diálogo es la forma que se usa socialmente para establecer o para dar forma a las relaciones personales, familiares, profesionales, ideológicas, etc.

Quizá por esta causa, el diálogo es, sin duda, la forma más prestigiada de comunicación social: nadie se niega expresamente a dialogar y todos se consideran a sí mismos personas dialogantes. Si la estadística ofrece -cosa muy dudosa cuando se trata de exponer posiciones morales- datos fiables para un estudio sociológico, podríamos interpretar que vivimos en una sociedad abierta al diálogo, porque el porcentaje afirmativo que resultaría de la pregunta: ¿es Ud. partidario del diálogo? sería muy alto. Esto no significa otra cosa sino que el diálogo es apreciado de forma muy alta en la sociedad. Si a esto añadimos que los medios de comunicación social dan noticias de diálogos como final de conflictos, o diálogos como principio de avenencias y de nuevos tiempos y los lectores se alegran al leer que los políticos se han sentado a dialogar y se da por terminada la fase de enfrentamientos armados o de guerra fría, no es de extrañar que las connotaciones que acompañan al término "diálogo" tengan todas un carácter muy positivo. El diálogo es deseado como remedio a muchos males y como expresión de apertura, liberalismo, buena voluntad, etc.

Y, sin embargo, el diálogo en la práctica es casi imposible, y lo que generalmente se ofrece como diálogo o como efecto de un diálogo es un enfrentamiento verbal, un pulso en el que domina la fuerza, no la razón, y es con frecuencia una forma de prolongar situaciones y ganar tiempo para unos intereses; o es un intercambio de concesiones que están en relación con las cuotas de poder de los hablantes, porque la palabra sirve para poco y sólo se prestigia y se impone si la fuerza está detrás y la avala. El diálogo social es difícil, pero es la más civilizada, la más humana y quizá, por ello, es la más prestigiosa forma para presentar las relaciones entre los hombres, entre las instituciones y entre los países.

Las naciones poderosas estiman mucho que sus imposiciones reciban el nombre de acuerdos como resultado del diálogo. La palabra diálogo parece justificarlo todo.

Las dificultades del diálogo empiezan a hacerse sentir incluso antes de que empiece, en las llamadas "condiciones previas", por ejemplo, cuando los poderes fácticos se sientan a dialogar y exigen que se traten unos temas y no otros, y que se dialogue en un espacio concreto o afirman que no se moverán de sus posiciones, el diálogo queda rechazado radicalmente, y en todo caso sustituido por unas conversaciones para aclarar algunos puntos. Cuando se inicia de este modo, el diálogo es imposible porque no se ponen las condiciones previas, la primera de las cuales -y ya lo dijo Tiresias en el Edipo rey- es la igualdad reconocida para todos los interlocutores.

Otras veces el diálogo resulta imposible porque no se siguen las "normas conversacionales", entre las que debe primar "el principio de cooperación" por parte de los interlocutores, pues en otro caso el resultado procede más de una correlación de fuerzas que de una aportación de saberes o de una exposición de argumentos que lleven a una aproximación de las posiciones dispares de que se parte.

Este es el panorama de dificultades en el que se desenvuelve el diálogo social. Sociólogos, semiólogos y lingüistas han estudiado las condiciones y las normas técnicas necesarias para que el diálogo sea posible y para que se desarrolle en las mejores condiciones de garantía, y efectivamente se han formulado teorías y se han fijado leyes conductistas para llevar a buen fin los diálogos, pero sigue siendo difícil establecer, desarrollar o concluir diálogos sociales porque la palabra no puede competir con los intereses, con el deseo o con el ejercicio del poder.

Si de la situación social pasamos a la literaria, los textos nos ofrecen la oportunidad de encontrar explicaciones para interpretar y comprender cómo el diálogo artístico muestra una situación paralela a la social. Parece que las afirmaciones de Goldmann están escritas para el acaso: "la relación esencial entre la vida social y la creación literaria no se refiere al contenido de ambas, sino a las estructuras mentales, a lo que podría llamarse categorías, que organizan a la vez la conciencia empírica de un determinado grupo social y el universo imaginativo creado por el autor" (Sociología de la literatura: situación actual y problemas de método): parece que el papel y las formas que corresponden en la sociedad actual al diálogo son las mismas que pueden encontrarse en la novela, por ejemplo, y probablemente las que hay en los discursos dialogados del teatro o en los discursos expresivos del poema.

El diálogo suele utilizarse en el relato como un recurso estilístico para poner en primer plano a los personajes, relegando a un segundo puesto, o dejando en latencia la figura del narrador como persona interpuesta entre la historia y los lectores, por lo que el uso de formas dialogadas suele interpretarse como un acercamiento de la materia o de la historia al lector, como inmediatez de la acción, y dinamismo del discurso literario. Por otra parte, el diálogo remite a un uso social prestigioso y suele interpretarse como un signo icónico de libertad, puesto que todos los personajes tienen en el texto, al menos en teoría, las mismas oportunidades de

intervención y alternancia en el uso de la palabra, y dejan oír directamente, sin mediaciones, su voz; el narrador que deja dialogar a sus personajes suele considerarse abierto, poco dogmático, puesto que no impone su criterio y deja que hablen todos.

Además el diálogo es un recurso formal que permite paralelismos, contrastes y enfrentamientos equilibrados; pone al lector en contacto con los objetos de la situación, es decir, con la realidad que rodea a los interlocutores, lo que parece garantizar la objetividad de la exposición, y, por ello ha sido utilizado como signo de un objetivismo convencional y como indicio de realismo en la novela realista, en la novela objetivista, en el nouveau roman, etc.

Si el diálogo puede interpretarse como un recurso elegido por el novelista con fines diversos, y si en el poema puede encontrarse el diálogo con numerosas variantes ilocutivas, en la expresión dramática resulta forma obligada y su presencia no puede relacionarse con un efecto por contraste con formas no dialogadas, que no aparecen en el discurso del teatro. A pesar de esto, el teatro ha utilizado el diálogo en formas muy diversas, por ejemplo, diálogos rápidos o con intervenciones largas, diálogos paralelos o descompensados, diálogos líricos o narrativos, etc., y con efectos muy controvertidos, por ejemplo, para ocultar sentimientos, para mostrar violencia, para dar forma a enfrentamientos, para mostrar indecisión cuando no se acaban las frases, cuando proliferan los puntos suspensivos, etc.

Vamos a analizar algunos usos del diálogo en el relato, partiendo de la tradición del discurso novelesco decimonónico hasta alcanzar las formas experimentales que hoy realizan algunos novelistas y que confirman que, como en la vida, el diálogo resulta también casi imposible en los mundos de ficción: son contadas las ocasiones en las que el discurso de la novela incluye diálogos que hagan avanzar la relación informativa narrador-lector, o bien que aclare las relaciones entre los personajes.

\*\*\*

En principio, el diálogo, tanto el social como el literario, es la alternancia en el uso de la palabra de dos, o más sujetos, como hablantes -cosa que todos parecen admitir- y también como oyentes -cosa que casi nadie practica-. Cada uno de los interlocutores suele estar más preocupado por lo que él va a decir, que por lo que dicen los demás: muy pocas veces un hablante contesta al otro, ni siquiera cuando las intervenciones se plantean como preguntas directas y en términos concretos; lo más frecuente es que cada uno siga su propio rollo y convierta el diálogo en monólogos segmentados y alternativos; que no haya cooperación, que no se sigan las normas conversacionales, que el cara a cara y el lenguaje situacional se convierta en comunicación de discursos prefabricados.

Para que haya diálogo se necesitan algunas condiciones de entendimiento respecto a las intervenciones de los otros y de rapidez respecto a las propias, que generalmente no se dan en la realidad. Esta circunstancia suele quedar patente en el discurso de la novela cuando transcribe diálogos que el narrador comenta en el mismo discurso, tanto si él interviene como hablante o si sólo actúa como observador de lo que otros dicen. Los interlocutores, por lo general, suelen irse por

las ramas porque no han comprendido, o no quieren comprender, lo que dice su oponente; otras veces se inhiben en la expresión porque les falta rapidez de reflejos y el diálogo exige improvisar. Las "modalidades" (saber, querer, poder hablar) son condiciones que presiden el desarrollo del diálogo y, en caso contrario, lo hacen imposible.

Para iniciar una crítica del diálogo habría que distinguir en primer lugar lo que es el diálogo efectivo (alternancia de hecho en el uso de la palabra como hablante y como oyente) y lo que es el diálogo virtual o dialogismo (posibilidad de entender lo que otro dice y posibilidad de hablar y de ser entendido). Es muy frecuente, más de lo que a primera vista puede creerse, que haya más dialogismo que diálogo: cada uno de los asistentes a un coloquio suele tener algo que decir, pero por lo general no abre la boca y luego sale diciendo lo que hubiera dicho, si hubiera hablado, es decir, que una vez terminada la interacción, reconstruye un diálogo virtual: pudo, sabía, hasta quería intervenir, pero no lo ha hecho. En muchos discursos narrativos, sobre todo el discurso en monólogo interior, el narrador, construye y deconstruye diálogos consigo mismo o con otros, en un quehacer ininterrumpido e inacabado, y ofrece los diálogos ya imposibles como diálogos virtuales. Así ocurre con las observaciones que va haciendo a sus propias palabras el Eugenio narrador de El ángel caído:

"Busqué, sin encontrarlas, las palabras y la voz que amortiguaran mi anterior pregunta, insensata y agresiva. Busqué incapazmente, como si no existieran en el vocabulario frases hechas o por hacer que pudieran canalizar todo el pesar que yo sentía y quería transmitirle a mi hija.

Sólo había conseguido hacerla avanzar en la desesperación, llevarla al mutismo enfermizo que parecía incapaz de romper.

-De todos modos, algo podrá hacerse -dije, como para mí, en voz alta.

Mi frase sin sustancia descongeló la imagen de su rígido perfil. Ladeó la cabeza, abandonaron sus ojos la perturbadora fijeza, y, encarándome, dijo escuetamente:

-¿Qué, padre?"

De todo lo que pudo haber dicho, de todo lo que quiso haber dicho, de su búsqueda de frases que borrasen sus palabras anteriores, de su deseo de romper el silencio de su hija, Eugenio no articula más que una frase impersonal: "algo podrá hacerse", que paradójicamente rompe el hielo y anima a su hija.

El diálogo, como forma lingüística, tiene unas exigencias que están ausentes en el diálogo social y en el novelesco, de modo que cuando se habla del diálogo mimético en la novela se está hablando, la mayor parte de las veces de un diálogo imposible porque los hablantes no tienen un idioma común, y no me refiero al sistema lingüístico que puedan utilizar, sino al contexto en que se sitúan, a su modo de verbalizar y a las expectativas recíprocas que tienen, al marco donde cobran sentido las intervenciones de cada hablante, a los presupuestos en que se apoyan unos y otros y a la finalidad que persiguen, que en muchas ocasiones no coincide, de modo que uno de los interlocutores habla con fines informativos, por ejemplo, y el otro habla para convencer, o para mover el ánimo, o para justificarse, o para

otra cosa. Y esto ocurre, insisto, en el diálogo de la vida cotidiana y paralelamente en el diálogo literario del discurso novelesco. El diálogo narrado (en visión directa o resumido panorámicamente e integrado en el discurso del narrador) suele hacerse eco de muchos aspectos paradiálogos (posición que tienen los interlocutores, gestos que hacen, ropa que llevan, tono de su habla, etc.) y el lector puede comprobar las frecuentes disociaciones que se dan entre la palabra y los signos no verbales que la acompañan. La misma dificultad que se encuentra entre las modalidades y la palabra efectiva (porque no quieren, porque no pueden o porque no saben hablar de otro modo), se pueden identificar entre los signos verbales y los no verbales: se gesticula mucho y se habla poco, se da tono de confianza a lo que es una trivialidad, se rodea de gran aparato una intervención que no tiene relieve, etc.

En la literatura se habla frecuentemente del diálogo entre el autor y los lectores, o del diálogo continuado de la obra con sus lectores, y en ninguno de los dos casos hay diálogo: en el primero hay dialogismo, porque el autor se dirige a los lectores con un discurso que puede ser entendido, y que virtualmente podría haberse contestado, pero que de hecho como diálogo es imposible, porque el autor no está presente cuando se lee la obra, y porque la obra está acabada ya; en el segundo caso, la obra literaria es interpretada por el lector, pero tampoco hay diálogo, puesto que falta uno de los sujetos necesarios, el autor que escuche al lector y conteste a sus posibles interpretaciones, si es necesario aclarando matices, contenidos, formas, etc. La obra literaria no establece ningún diálogo, es un elemento de un proceso de comunicación en el que el emisor es el autor y el intérprete, es el lector, entendido en la forma en que hoy propone la Estética de la Recepción, es decir, un sujeto activo que da coherencia a una lectura de la obra.

En resumen, y para cerrar esta Introducción, podemos decir que tanto en el uso cotidiano de la lengua como en el discurso literario, el diálogo, tan prestigioso y tan deseado, resulta muy difícil, por no decir imposible, a causa de la transgresión de las normas dialogales, aunque lingüísticamente parezca que existe, porque sea un discurso segmentado, en el que alternan dos o más hablantes, en una situación compartida. Por lo que vamos viendo, y para que haya diálogo son necesarias unas condiciones que se refieren a las formas (segmentación, sucesividad, situación compartida cara a cara (face to face) que obliga a un habla simultánea con la situación, doble contextualización, doble verbalización, alternancia en los roles de emisor (hablar) y de receptor (escuchar), en una actividad por turnos (turn taking)), a la disposición de los hablantes (condiciones previas, modalidades, principio de cooperación, implicaciones conversacionales) y unos propósitos (tener en cuenta lo que se oye para alcanzar un acuerdo, o por lo menos proponérselo). No hay muchos textos verbales o escritos que cumplan todas estas exigencias y lo que se llama diálogo no pasa de ser una conversación, un enfrentamiento verbal, una alternancia de monólogos previos.

## 2. El diálogo como proceso semiótico.

El diálogo es una actividad social, puesto que se da entre dos o más personas, tiene carácter lingüístico, porque se realiza con signos verbales y está sometido, por tanto, a normas sociales y a normas lingüísticas. No es la única forma de actividad social, ni la única forma de actividad lingüística y, por consiguiente, está en relación con otras actividades con las que, con cierta frecuencia, se confunde. La diferencia fundamental respecto a otras actividades sociales es su carácter lingüístico: el trabajo, las reuniones políticas o culturales, las visitas, etc. aunque tengan una parte de interacción verbal, no son directamente una actividad lingüística, sino otro tipo de actividad donde se habla y se usa el diálogo con carácter instrumental.

El diálogo como actividad lingüística forma serie con otros procesos semióticos verbales de los que podemos diferenciarlo perfectamente, a pesar de que se confunden en las denominaciones más usuales.

Los procesos semióticos verbales son aquellos en los que se usa como forma el lenguaje e intervienen siempre dos sujetos; estos tres elementos (signos verbales, sujeto emisor y sujeto receptor) son comunes a todos los procesos, y la diferencia de unos procesos a otros procede del énfasis que se pone en uno de los elementos y también del rol que desempeñan los sujetos en cada caso.

Todos los procesos semióticos posibles se realizan con el que llamamos "esquema semiótico básico": el sujeto que habla, es decir, el autor de la obra si se trata de lenguaje literario; lo que dice, es decir, la obra; y el sujeto o los sujetos a quienes se dirige, es decir, los lectores. Para que podamos señalar distintos tipos de procesos en el uso de esos tres elementos, insisto en que hay que considerar la forma de intervención de los sujetos, teniendo en cuenta que todos están presentes.

Con estas condiciones, los procesos semióticos son los cinco siguientes: de expresión, significación, comunicación, interacción e interpretación. A éstos habría que añadir dos variantes en los esquemas, que darían lugar a la comunicación subliminal y al proceso de transducción.

El proceso de expresión se da con el esquema semiótico básico al completo, y situando el énfasis en el autor. Cualquiera puede hablar sin otra finalidad que expresarse, y puede hacerlo, puesto que no hay norma alguna en contra, con signos que él mismo se invente, o con signos de un sistema verbal admitido socialmente; si se da el primer caso, el sujeto se expresa, queda satisfecha su intención, que es manifestarse, aunque no se dirige a nadie y además es imposible que se dirija porque los signos que utiliza son desconocidos para cualquier otro sujeto. En el segundo caso persiste el deseo de expresarse y lo hace, sin intención de dirigirse a nadie, con signos verbales admitidos socialmente en un código, y es posible que alguien lo interprete, aunque esta posibilidad queda fuera de sus intenciones. Estamos ante un virtual dialogismo, y no ante un diálogo virtual, puesto que el sujeto, que sólo quiere expresarse, no entrará en un intercambio verbal, aunque haya otros que lo deseen, sepan y puedan dialogar. Hay gente que habla sola, y hay gente que habla sin esperar contestación o rechazándola. Hay muchos poetas que dicen que no tienen otra intención que la de expresarse, y no pretenden lectores, ni

quieren dirigirse a nadie, pero que escriben con signos de un sistema lingüístico admitido socialmente y pueden ser leídos e interpretados.

Los sistemas de signos admitidos socialmente, es decir, codificados de modo que convencionalmente estén fijadas las correspondencias entre significados y significantes, tienen unas normas y una capacidad expresiva que puede sobrepasar las intenciones de un uso individual, de modo que un poema, que pone un marco y un cierre a un número determinado de signos, por el hecho de limitarles las relaciones semánticas y formales, puede generar relaciones no intencionales en el autor, que surgen de la presencia de los signos en la unidad de un marco cerrado. Estos procesos, que se dan de un modo particular en la lírica, pero también pueden encontrarse en cualquier uso del habla, son los de significación. En ellos intervienen, como es lógico, los tres elementos del esquema semiótico básico, pero el énfasis se centra aquí en la obra, en el texto. No se cuenta con la intención del autor y no se pretende interpretar, pero los signos establecen relaciones entre sí que originan sentidos; ahora bien, son signos que ha usado un autor, que son interpretados por un lector, y por tanto no se excluye ninguno de los elementos del esquema básico, salvo la intencionalidad.

Los procesos de comunicación hacen intervenir a los tres elementos del esquema semiótico básico, atribuyendo roles distintos al autor y a los lectores, e imprimen una dirección única a la actividad lingüística. Un autor quiere decir algo a unos lectores, o un conferenciante quiere decir algo a unos oyentes. El rol que corresponde al autor es el de iniciador del proceso y el de emisor de un texto; el texto es el elemento intersubjetivo entre los dos sujetos (emisor y receptor); el oyente actúa sólo como receptor, se entera del contenido, y no se le pide más. Es el proceso más frecuente en la lengua y puede darse incluso en alternancia sin que llegue a ser diálogo. Los mensajes sucesivos, en los que pueden actuar unos como emisores y otros como receptores, por ejemplo, en un congreso, donde sucesivamente cada congresista expone su ponencia prevista en una serie de procesos de comunicación; el diálogo implicaría seguir tratando sobre el mismo asunto, en el punto que uno lo deja y habiéndose enterado efectivamente de lo dicho anteriormente para hacer la siguiente intervención, pero mientras cada uno hable por su cuenta, sin contar con las intervenciones anteriores, no se trata de diálogo, sino de comunicaciones.

Es indudable que en la comunicación el emisor suele tener en cuenta a su receptor (no lo que dice, puesto que el receptor de la comunicación no habla) y adapta en cierto modo su texto a lo que el otro puede entender, desear, soportar, etc. En este sentido podemos decir que la comunicación sigue efectivamente un esquema lineal, pero con efecto feedback, que procede de la presencia de un oyente determinado: no se dice lo mismo ante un público familiar o ante un público universitario.

El proceso de interacción es, sin duda, el más complejo y en él se sitúa el diálogo y otras formas de intercambio verbal, como la conversación, las polémicas, etc., que no son propiamente diálogos, aunque haya alternancia y aunque se les dé a los hablantes tiempos y oportunidades iguales para su intervención. El diálogo,

como proceso de interacción -también la comunicación en cierto modo es interactivo, si tenemos en cuenta el efecto feedback- exige, como ya hemos aclarado más arriba, la sucesividad de las intervenciones, como todo uso lingüístico, la intervención de los interlocutores en roles paralelos de hablantes y oyentes, y exige también la alternancia en el uso de la palabra, de tal modo que el rol de oyente sea activo y las intervenciones habladas de cada interlocutor sean asumidas por el oyente en su discurso siguiente, porque las haya entendido y porque las dé por dichas.

Por último, el proceso de interpretación pone su énfasis en el papel del lector que se enfrenta con el texto y trata de aplicar su propia competencia al máximo; este proceso no exige intencionalidad por parte del emisor, permite ir más allá de las intenciones previstas por éste y permite tener en cuenta todas las relaciones pragmáticas nuevas en las que la obra puede adquirir nuevos sentidos. Es un proceso particularmente frecuente en la comunicación dramática espectacular y puede darse con objetos, formas, relaciones espaciales o formas que no son signos, pero que el público puede interpretar como tales, así por ejemplo el vestido que se usa con un fin de quitar el frío, puesto que cambia en sus manifestaciones históricas, puede interpretarse como signo de una época, de una clase social, o signo caracterizador de un personaje, que se muestra roto y desastroso, o pulido y petimetre, etc. Y también hechos naturales que no son en principio signos pueden interpretarse como tales, y así es frecuente oír que el crepúsculo es melancólico, o que tal montaña es majestuosa, etc. La hermenéutica es ciencia que analiza con detalle las posibilidades de los procesos de interpretación de los textos escritos, independizados de hipotéticas intenciones de sus autores.

Con estos cinco procesos se agotan las posibles combinaciones de los tres elementos del esquema semiótico. Es un hecho que el habla sigue siempre alguno de estos procesos, aunque el más frecuente es el de comunicación y de ahí que generalmente se denomine "medios de comunicación" lo que a veces no son más que medios de expresión o propuestas de interpretación.

Aparte de estos procesos señalamos los dos que implican la intervención de otros elementos, bien porque se introduzcan nuevas referencias, bien porque se intenten manipulaciones directas o indirectas. Sería el proceso subliminal, que no adquiere forma expresa en el texto, puesto que se manifiesta a través de elementos latentes -es decir, sentidos que no tienen expresión formal, pero emergen de un tono irónico, o de una situación pragmática, o de una combinación-. Una cosa es lo que no se dice en el texto, otra lo que se dice expresamente y otra lo que se expresa en latencia. En todo caso los procesos subliminales constituyen un intento larvado de manipulación sobre el receptor, utilizando connotaciones o sentidos latentes de los signos textuales.

El último proceso que reconocemos es el de transducción, que implica duplicar el esquema básico, porque un receptor se erige en emisor no del texto primero sino de su interpretación con la que quiere sustituirlo. Este proceso, que casi siempre se da con mala intención, se manifiesta en lecturas que se ofrecen como la "verdadera", o la "única", etc. para sustituir una obra por su interpretación

mediatizada generalmente por su ideología o por sus intereses. El proceso de transducción es obligado en el teatro, puesto que el director realiza en el escenario su lectura del texto dramático de otro autor, y si bien en este caso concreto se puede presumir buena intención, de hecho hay un proceso obligado de transducción, que frecuentemente hace conflictivos los límites y las competencias.

El diálogo como proceso semiótico es de carácter interactivo, aunque se pueden encontrar en el uso diálogos que el sujeto realiza consigo mismo, (el monodialogo de Unamuno), en cuyo caso se identifica el sujeto emisor y el receptor convencionalmente. El diálogo interior, como el monólogo interior, son formas convencionales en la expresión literaria, puesto que si realmente fueran interiores, no darían lugar a un discurso objetivo, textualizado.

Dentro de las posibilidades que ofrecen estos procesos como marco general, la actividad de los sujetos tiene también unas peculiaridades que afectan a todos y lógicamente también al diálogo: cada uno de los hablantes tiene una competencia propia para el uso de la lengua y verbaliza de un modo personal; tiene también una manera de estar en un contexto y en una situación, es decir, contextualiza a su modo, y da mayor o menor amplitud al marco en el que cobra sentido su habla. La adecuación de la verbalización y de la contextualización y la existencia de un marco común son necesarias para que el diálogo se desarrolle con normalidad.

### **3. El diálogo en la obra literaria**

Todas las posibilidades de formas y de relaciones que tiene el diálogo en el lenguaje ordinario y todos los peligros que lo acechan hasta convertirlo en casi imposible en la práctica, se encuentran de un modo particularmente complejo en el discurso literario, y particularmente en el relato, en el que vamos a centrarnos, dejando el posible diálogo del poema y el obligado diálogo del drama.

El género narrativo se caracteriza, en lo que se refiere a su discurso por ser la expresión de dos discursos: el del narrador y el de los personajes fundidos en unas formas verosímiles y coherentes.

El relato del narrador no es nunca un diálogo, es prosa seguida que cuenta, informa y comenta lo que los personajes hacen (relato de acciones) y lo que los personajes dicen (relato de palabras). En este caso el narrador puede contar lo que otros dicen (diegesis) o darles paso en el discurso reproduciendo sus palabras textualmente (mimesis), como ya señaló Platón. No obstante la mimesis del relato no es, como la del drama, directa, pues incluso las novelas totalmente dialogadas tienen un diálogo referido por un narrador implícito o explícito, que explica antes o después quiénes son los que están hablando y en qué circunstancias dialogan.

Las relaciones entre los dos discursos se han planteado problemáticamente y se han resuelto de modos diversos según épocas, estilos y autores; en cualquier caso se han convertido en signos literarios que acumulan a su significado connotaciones, indicios y señales sobre las relaciones entre los hablantes, sobre sus actitudes sociales, personales o culturales: un narrador que monopolice la palabra o es un dictador que impone su punto de vista por encima de cualquier otro, o tiene una fe inmensa en la palabra como expresión de conocimientos verdaderos, como

les ocurre a la mayor parte de los escritores decimonónicos de estilo realista, que son capaces de dar testimonio con su única voz de palabras y pensamientos, de acciones e intenciones, de deseos no formulados y presentimientos, de modo que pueden dejar cualquier historia cerrada y lista para sentencia dentro de un marco de valores seguros y de una ética indiscutible, o por lo menos indiscutida. Un narrador que dude sobre la posibilidad de acceder al conocimiento de los demás, pero no sobre sí mismo, dejará la palabra a los personajes para que cada uno de ellos dé testimonio directo de sí mismo, describa sus manifestaciones externas y explique qué ocurre en su interior. Y un narrador que no crea en la posibilidad de autoconocimiento ni en la capacidad del lenguaje para dar acceso al interior de los hombres, incluido él mismo, considerará inútil ceder la palabra a nadie porque no sirve de nada, y se dedicará a exponer exclusivamente lo que ve y lo que oye, tal como exigen las cautelas positivistas.

En la novela realista decimonónica el diálogo se introduce poco a poco, como rasgo estilístico que da variedad y dinamismo al discurso y también indicio de realismo y signo icónico de actitudes cada vez más abiertas en las relaciones sociales y familiares. Galdós los incluye en Fortunata y Jacinta como ilustración de lo que el narrador ya ha dicho en su visión panorámica y omnisciente. Mayor dominio y mayor diversidad de formas dialogadas aparecen en La Regenta, Clarín construye diálogos en los que ofrece con detalle las circunstancias personales y situacionales de los interlocutores, hace una historia de las actitudes preverbiales y de las modalidades de los hablantes (cómo quieren, pueden y saben hablar), sus formas de relacionarse con el contexto y con la palabra (contextualización y verbalización del habla) y los efectos que cada uno de ellos produce en el otro a medida que se realiza el intercambio (implicaciones conversacionales). Aprovecha la recursividad de la lengua poniendo a un narrador que dice lo que otros le están diciendo y utiliza el diálogo para ilustrar situaciones ya narradas, para informar directamente sobre hechos y fundamentalmente para caracterizar a sus personajes. A veces incluye diálogos que son juegos entre interlocutores que intercambian palabras y frases sólo a medias porque ambos conocen todo el tema de que tratan y las palabras sólo tienen una función fática, para entretener a los hablantes, pues dan testimonio de acuerdos previos y generales. Los diálogos de Dña. Anuncia y Dña. Águeda, las dos tías de Ana, que han vivido siempre juntas, han pensado siempre igual y tienen el mismo nivel de conocimiento sobre todo lo que hablan, parecen monodialogos, es decir, diálogos de uno consigo mismo, como corresponde a un actante desdoblado en dos personajes, pues lo mismo daba, funcionalmente consideradas, que las tías fuesen dos o una. Sus diálogos son, como el que sostienen en el capítulo V, perfectamente ociosos:

- "-Estoy temblando, ¿a que no sabes por qué? -decía doña Anuncia.
- ¿Si será por lo mismo que a mí me preocupa?
- Si esa chica...
- Si aquella vergüenza...
- !Eso!"

Sólo ellas saben de qué hablan y el lector lo sabe también por el contexto y por las explicaciones que el narrador ha prodigado antes de este diálogo ilustrativo del modo de ser de las solteronas. Las dos señoritas Ozores salen caracterizadas de este diálogo como chismosas, suspicaces, hipócritas, mal habladas, etc. impresión a la que contribuyen sus gestos, sus figuras y hasta las sombras que proyectan en la pared. Clarín ha utilizado el discurso dialogado porque es más directo, más inmediato, más dinámico y más vivo para presentar a los personajes y también para informar temáticamente.

Con bastante frecuencia encontramos diálogos en los que la palabra directa sirve paradójicamente para ocultar deseos, actitudes, modos de ser y de estar. El narrador deja oír la voz de dos o más personajes precisamente para ocultar sentimientos que él acaba de exponer o que aclara a continuación; el diálogo directo entre Ana y don Fermín, que abre el capítulo XXIV, es ejemplo claro de cómo el texto habla de un tema, mientras que el subtexto está diciendo otra cosa y mientras oímos palabras que tienen un significado, el subtexto está sugiriendo otro sentido:

-Pero, ¿y si él se empeña en que vaya?

-Es muy débil... Si insistimos cederá.

-¿Y si no cede, si se obstina?

-Pero ¿por qué?

-Porque es así... no sé quién se lo ha metido en la cabeza, dice que lo pongo en ridículo si no voy... Y nos alude..., habla del que tiene la culpa de todo esto... Dice que él no es el amo de su casa, que se la gobiernan desde fuera... Y después, que la Marquesa está ya algo fría con nosotros por causa de tantos desaires..., ¡qué sé yo!

-Bien, pues si todavía se obstina... entonces... tendremos que ir a ese baile dichoso. No hay que enfadarle. Al fin es quien es."

Ana Ozores quiere ir al baile, el confesor no quiere que vaya y los dos remiten a don Víctor, el marido, la prohibición, como si fuese capaz de imponerse. El diálogo discurre por temas que no son los directamente aludidos y se establece una especie de esgrima entre los interlocutores, cada uno de los cuales sabe perfectamente lo que piensa el otro: ganar en la palabra es ganar en los hechos. La palabra encubre los deseos y los sentimientos, y manifiesta voluntad de engañar al otro e incluso de engañarse a sí mismo; la finalidad del diálogo es la de servir de campo de lucha, no la de informar, o intercambiar estrategias para convencer a don Víctor: Ana quiere ir al baile y que don Fermín lo consienta, porque quiere seguir en su amistad, y don Fermín no quiere que vaya, pero a la vez no quiere imponerse de un modo directo, porque se descubriría; y lo sorprendente es que la hipocresía y las actitudes ambiguas o dobles no necesitan ser descubiertas por el narrador, pues, mediante los diálogos directos, que dicen otra cosa, quedan patentes para el lector.

#### 4. El diálogo en la novela actual

Tanto en la novela decimonónica como en el relato actual se encuentran diálogos que podemos considerar "neutros", es decir, que se transcriben sin comentarios y sin darles una valoración que no sea la que se desprende de las palabras de los interlocutores: el narrador no toma partido, no se refiere a la situación, ni al tono, ni en general a los elementos no verbales en los que tanto hincapié hacen otros autores. Podemos comprobarlo en un diálogo referido por un niño en el relato Los venenos, de J. Cortázar:

"El domingo al levantarme oí que mamá hablaba por el alambrado con el señor Negri. Me acerqué a decir buen día y el señor Negri estaba diciéndole a mamá que en el cantero de las lechugas donde salía el humo el día que probamos la máquina, todas las lechugas se estaban marchitando. Mamá le dijo que era muy raro porque en el prospecto de la máquina decía que el humo no era dañino para las plantas, y el señor Negri le contestó que no hay que fiarse de los prospectos, que lo mismo es con los remedios que cuando uno lee el prospecto se va a curar de todo y después a lo mejor acaba entre cuatro velas".

A veces diálogo informa también en forma neutra sobre los interlocutores, sin añadir más valoraciones que las que se desprenden de su modo de hablar. Jardiel Poncela en su obra Para leer mientras sube el ascensor incluye "Siete novísimas aventuras de Sherlock Holmes", y en la cuarta describe un encuentro entre el Lord Mayor y el detective; ambos son tan inteligentes y cumplen tan bien con las expectativas que crean, que el diálogo que sostienen es como sigue:

El Lord: -Mi admirado Holmes, esto no puede se...  
 Sherlock: -Verdaderamente. Y supongo que he sido llamado pa...  
 El Lord: -Eso es. Preciso que en el plazo de cin...  
 Sherlock: -Antes de esa fecha habré lo...  
 El Lord: -Lo celebraré en nombre de todo Lon...  
 Sherlock: -Sí. La ciudad está ate...  
 El Lord: -Con razón, porque esto es im...  
 Sherlock: -De acuerdo. Desde ahora mis...  
 El Lord: -¡Gra...!  
 Sherlock: -De nada.

La novela actual parece utilizar los diálogos de modos muy diferentes a los que aparecen en la novela decimonónica y les da otro tratamiento. Aunque el tema está reclamando análisis minuciosos de los textos para identificar y para interpretar los distintos modos y modas en el tratamiento que los autores hacen del diálogo en el discurso del relato actual, vamos a fijarnos en dos autores, Marta Portal en El ángel caído, y Javier Marías en Corazón tan blanco.

El ángel caído inicia su primer capítulo, "Indicios", con un narrador en primera persona, Eugenio, que alterna en algunos párrafos con otro omnisciente en tercera persona mediante un desdoblamiento del que habla y el que ve, es decir, separando voz y foco; y además ambos dejan la palabra de vez en cuando a una tercera figura, Cecilia. El narrador omnisciente no se textualiza, sólo cuenta de

forma impersonal lo que ve el personaje que le sirve de foco y que es precisamente el otro narrador en primera persona, Eugenio. El motivo desarrollado en el capítulo es un diálogo entre Eugenio y su hija Cecilia, y las acotaciones, comentarios y observaciones sobre lo que dicen son mucho más extensas que el lenguaje directo dialogado.

Eugenio es un brillante y triunfador hombre de negocios, que muestra sus facetas de abogado, esposo, amante y padre de dos hijos, de los cuales concede una preferencia absoluta a la hija, Cecilia, el ángel caído. Las intervenciones de uno y otro personaje son pocas y cortas; si espigamos las intervenciones dialogales de las seis páginas del capítulo, podremos comprobar que su extensión es mínima frente a los comentarios, apenas siete ocurrencias, frente al monólogo narrativo del resto:

-Padre, no puedo seguir viviendo con Enrique. Padre, eres la única persona que lo sabe, pero si no te lo digo hoy, creo que me hubiera vuelto loca. La locura avisa, y hoy tuve una alerta cierta.

-Todo es cuestión de siquiatria: hace ocho meses estabas "loca de amor"...

-Ojalá entonces me hubierais internado. Pero de aquello ya me curé. Ahora de lo que se trata es de que no quiero seguir viviendo con Enrique. Necesito la separación cuanto antes.

-¿Ya tienes sustituto...?

-Padre, no has entendido nada.

-De todos modos, algo podrá hacerse.

-¿Qué, padre?

El resto son comentarios que va haciendo uno de los interlocutores, el padre, que reflexiona sobre lo que dice, y juzga su propia actitud ("busqué, sin encontrarlas, las palabras y la voz que amortiguaran mi anterior pregunta, insensata, agresiva..."), o comenta cómo habla su hija ("lo dijo sin subterfugios, sin sentirse compungida ni humillada ante mí, como podría comunicárselo a cualquier otro abogado que hubiera elegido para encargarle el pleito. La frialdad suficiente de sus palabras me molestó"), incluso discurre sobre objetos ("el sillón de cuero auténtico..."), sobre gestos ("se sienta enfrente de mí, como caída en el butacón, retuerce una y otra vez la cola de caballo sobre su hombro izquierdo...").

El diálogo es el centro del capítulo; los sucesivos diálogos entre padre e hija darán tema a la obra, y, sin embargo, son diálogos imposibles que no informan suficientemente, que no acercan posiciones, que terminan con la muerte. A pesar de que el diálogo se transcribe con todo el contexto y se dan noticias sobre la forma de verbalizar cada uno, el modo de estar y de situarse uno frente a otro... nada es suficiente para que el diálogo lleve a un entendimiento entre padre e hija y sea capaz de establecer unas relaciones fluidas y normales.

La disposición textual del discurso en el capítulo titulado "Cecilia I" es otro diálogo entre padre e hija, que ni sirve para informar, ni para garantizar una confianza mínima: "Cecilia pensaba que no era necesario desmenuzar el caso, que su padre entendería con medias palabras. Pero Eugenio no tenía imaginación suficiente". Cecilia se presenta en el despacho de su padre y "le soltó a bocajarro la noticia": "de su boca salían palabras con entereza, con precisión, aunque esta

seguridad fuera para reconocer que se sentía dispersa, fluctuante". A medida que avanza el tiempo, los interlocutores toman conciencia de las actitudes del otro y establecen su propia estrategia para rechazar, informar o pedir información, para amenazar o imponer, para proponer treguas o contratos. El diálogo se hace referido y el discurso indirecto: "él, le dijo, no podía enfrentar a un enemigo del que conocía sólo un determinado rasgo de conducta: él necesitaba saber más...", pero "Cecilia parecía no querer contar nada (...) ni siquiera merecía la pena perder el tiempo recordándolo". Apenas hay ahora una intervención directa: "En efecto, yo tengo poco tiempo que perder (...). Ella se levantó apresuradamente. -¿Ves, padre? Te incordio y no te dejo trabajar. ¡Me largo, pues!".

El narrador quita frecuentemente la voz a Eugenio, aunque sigue su punto de vista, y como él, se extiende ampliamente en detalles sobre el aspecto de los personajes y sus circunstancias y, muy de tarde en tarde deja oír su voces en forma directa:

"-Desde que me contaste lo que te ocurre, apenas trabajo, y lo que es peor, apenas duermo"

"-Papá, ¿quién me iba a escuchar con más interés que tú, ni quien podría ayudarme como tú? Lo que ocurre es que me cuesta muchísimo verme a mí misma".

El intercambio de palabras es penoso: a pesar de lo que hablan, ni el padre consigue que su hija cuente lo necesario para que él como abogado pueda actuar, ni ella es capaz de contar sus problemas ante el padre, hasta que al final del capítulo parece que el diálogo va a iniciarse en modo fluido, parece que después de los comienzos penosos, va a ser posible entenderse por medio de la palabra, pero no es así:

"parece que las palabras del padre han logrado desbloquear los subterfugios de la hija. Cecilia empieza a hablar (...) Eugenio escucha bastante trastornado lo que la hija le dice. No creyó que iba a ser tan directa, tan detallista. Le está contando los pormenores", pero "se nota que algo oculta, o que algo más quiere decir y no sabe o no puede. Otro día será: en sus labios, o en su memoria, o en cualquier parte de su cuerpo se aloja esa reserva, eso que queda por decir",

y así acaba el capítulo de un diálogo que por más que se prolongue resulta imposible, y así se reconoce en otro capítulo titulado "Cecilia II" que, ante el diálogo fallido, adoptará otra forma de discurso: la hija se dirige a su padre en una carta, para contarle todo lo que no puede decir cara a cara.

El diálogo no es sólo una actividad por turnos, no es sólo una comunicación alternativa, es una actividad verbal cara a cara ("face to face"), lo cual impone hablar y mirarse y sostener la mirada, si hace falta, y a la vez partir de un contexto que parece compartido y que, sin embargo es bien distanciado: el padre sigue viendo en Cecilia a una niña que hay que proteger, y Cecilia ve en el abogado que ha de plantear su pleito y defender sus derechos, al padre cuya presencia la inhibe

y le impide hablar y expresar abiertamente sus peticiones, sus deseos. Ante esta situación, o no llega o se pasa, pues la palabra "cara a cara" le resulta insuperable y queda descontrolada.

Este aspecto del diálogo es quizá uno de sus rasgos más específicos: el "cara a cara" da lugar a inhibiciones muy fuerte. Tendremos ocasión de ver otra solución en la obra de Javier Marías Corazón tan blanco.

Finalmente, y tras varios intentos de conversaciones y diálogos, la hija se muere (accidente o suicidio, el texto no lo aclara) trastornada por la noticia de que su padre, que tiene como amante a la secretaria, está a punto de separarse de su madre. Cecilia, que tiene tantas dificultades para confiarse a su padre y que lo hace a través de una carta, o a intermitencias penosas, no puede admitir que sus padres no le hayan confiado a ella sus problemas y que ella no haya sido capaz de descubrirlos. Su visión alcanza su propia vida y le impide ver los agobios de los otros, y al descubrirlo, el mundo se le viene encima. El diálogo entre las generaciones parece imposible, pero es que también ha sido imposible entre ella y su marido, entre su padre y su madre o entre Eugenio y su secretaria. La dificultad del diálogo no es comprendida por nadie: todos exigen que se les digan las cosas, pero todos están incapacitados para hablar, al menos "cara a cara", es decir, en diálogo abierto. Algo habrá que hacer para que pueda restablecerse el diálogo social y su reflejo especular, el diálogo narrativo.

El narrador del relato transmite puntualmente lo que dicen padre e hija, y está atento no sólo a las palabras, que a veces no aclaran nada, porque improvisan sin pensarlo demasiado y son "sin sustancia", sino a todos los signos externos que puedan explicar algo, y la conclusión es desoladora, el diálogo es intercambio de palabras, y también de multitud de otros signos gestuales, mímicos, proxémicos, objetuales, que tratamos de interpretar en un contexto convergente con la palabra, y con todo no se logra una información suficiente, y las relaciones entre padre e hija no van más allá, no permiten una apertura completa; la observación de todos los signos que concurren en la situación (se describen los vestidos, el bolso, los gestos, el maquillaje, el peinado; los muebles, el despacho, etc.) y todo lo que los hablantes pueden observar recíprocamente tampoco es suficiente para comunicar lo necesario para que haya un entendimiento en su petición de ayuda por parte de Cecilia, y en su deseo de darla, por parte del padre. Es un hecho su buena voluntad para entenderse (deseo de cooperación), la falta total de otros fines o intereses (cualidades de sinceridad), hay que pensar que las palabras son inoperantes y que el diálogo resulta imposible.

La novela del presente siglo no ofrece la misma situación que la novela decimonónica cuyo diálogo se utiliza para enmascarar situaciones y sentimientos, y para este fin era un recurso perfecto; la novela del XX discute no la maldad consciente o inconsciente del personaje, sino la insuficiencia de los medios que le sirven para comunicarse. Los sociólogos han precisado los conceptos de implicación, el principio de cooperación conversacional, la noción de estrategia conversacional en aquellas actividades humanas que se desarrollan por turnos (turn taking). En el discurso de la novela, donde todo está presidido por la figura del

narrador que desempeña una función épica, una actividad dramática y una competencia ética (juzga), hay que añadir las que podemos llamar implicaciones textuales. Según Grice ("Logic and Conversation", 1967) "la cooperación de cada uno de los hablantes debe corresponder a lo que se exige de él" en relación con las cuatro categorías kantianas: cantidad, calidad, relación y modalidad, que pueden traducirse como información, verdad, pertinencia y claridad. Tales condiciones no quedan cumplidas en los diálogos de las novelas actuales donde se suele transgredir las normas y presentar personajes que actúan sin suficiente conocimiento, que divagan sin necesidad o se callan lo que es pertinente, que faltan deliberadamente a la verdad, o que verbalizan caprichosamente. El absurdo se enseñorea de estos diálogos y deja al lector en una disposición interrogante sin que pueda conseguir superar su interés, o al menos su curiosidad: ¿por qué no se entienden los personajes con la palabra?

El Ángel caído presenta una situación concreta y unas relaciones interpersonales en una familia vista a través del foco de uno de ellos y con la voz de un narrador que de vez en cuando deja oír las voces diferidas del padre y de la hija, mientras que a la madre y al hijo no se les dan oportunidad de expresarse: lo que sabemos de ellos es siempre a través de la visión y de la palabra de Eugenio, o de la palabra del narrador impersonal. El conjunto es desolador, y adquiere un tono pesimista, y no precisamente por la muerte de Cecilia, sino por el fracaso de toda relación humana y por la falta de fe en la palabra y en el diálogo.

Corazón tan blanco gira en torno a las posibilidades de conocimiento y de comunicación entre padre-hijo y entre marido-mujer: el padre, Ranz aconseja a su hijo recién casado que guarde secretos ante su mujer, que dialogue con cautela, porque él, por haber hablado y confiado secretos a su segunda mujer, provocó su suicidio.

El narrador de Corazón tan blanco permanece a lo largo de todo el relato, pero refiere de vez en cuando algún diálogo entre él mismo y otros personajes de mayor o menor confianza. Generalmente son diálogos que hacen avanzar la historia, no se limitan a ilustrarla.

El capítulo 3 transcribe un diálogo que el narrador ha oído a través del tabique de una habitación. Es un experimento curioso, en primer lugar porque el narrador no es uno de los interlocutores, cosa que no es infrecuente en la novela, pero tampoco es un observador que pueda dar testimonio de lo que oye y ve poniéndolo en relación, puesto que no ve, no comparte la situación de diálogo y sólo oye; alude de pasada a los signos paralingüísticos del diálogo (apenas más que la altura de la voz y el ritmo precipitado del habla), pero los gestuales, los kinésicos y proxémicos, y los objetuales, no pueden acompañar a los verbales en la referencia porque el narrador no está "cara a cara", ni en situación compartida con los hablantes; es un destinatario no previsto, que asiste a un diálogo en unas circunstancias especiales en las que puede oír, pero no puede ver. Y en tal coyuntura se plantea la pregunta: ¿las palabras de un diálogo son autosuficientes? ¿son necesarios los signos concurrentes en la situación para construir el co-texto dialógico y crear y cerrar el sentido?

El capítulo cuenta en 23 páginas cómo el narrador, Juan, oye desde una habitación del hotel de La Habana, un diálogo de dos amantes en una habitación vecina. Ella es una mulata que poco antes ha confundido a Juan con su amante y le ha gritado desde la calle hasta que se da cuenta de su error; del hombre sólo se ha visto los brazos cuando se asomó al balcón para llamar a la mulata.

El planteamiento de la escena consiste en superponer al diálogo, la circunstancia inmediata del narrador, y sobre todo las indicaciones, como acotaciones dramáticas, que le va sugiriendo el mismo diálogo. Al principio era "sólo un murmullo indistinguible, susurros de palabras que no podían individualizarse pese a ser pronunciadas en mi propia lengua", luego se aclara: "lo primero que por fin oí nítidamente fue en tono de exasperación, como quien repite por enésima vez algo (...) era una exasperación mitigada, consuetudinaria, y por eso la voz no gritaba, sino que susurraba, la voz del hombre", y sigue el diálogo que, eliminadas las interrupciones, se reduce a muy pocas frases perdidas en el conjunto de la prosa de 23 páginas:

"-Te digo que mi mujer se está muriendo.

-Pero no se muere. Se está muriendo pero no se muere desde hace un año. Mátala tú de una vez, tienes que sacarme de aquí".

-¿Qué quieres, que la ahogue con una almohada? Yo no puedo hacer más de lo que estoy haciendo, ya es bastante. La estoy dejando morir. No estoy haciendo nada por ayudarla. La estoy empujando. No le doy algunas de las medicinas que le manda el médico, no le hago caso, la trato sin el menor afecto, le doy disgustos y motivos de sospecha, le quito las pocas ganas de vivir que le quedan. ¿No te parece suficiente? No tiene sentido ahora dar un paso en falso, ni que me divorcie, alargáramos las cosas al menos un año, y en cambio ella puede morir en cualquier momento. Hoy mismo puede estar muerta. ¿No te das cuenta de que ese teléfono puede sonar ahora mismo para dar la noticia? A lo mejor ya está muerta. No seas imbécil. No seas impaciente.

-No he sido impaciente, llevo mucho teniendo paciencia y ella no se muere. Le das disgustos, pero de mí tú no le hablas, y ese teléfono no suena nunca. ¿Cómo sé yo que se está muriendo? ¿Cómo sé yo que no es todo mentira? Yo nunca la he visto, no he estado en España, ni siquiera sé si estás casado o es todo un engaño tuyo. A veces creo que tu mujer no existe.

-Ah ya. ¿Y mis papeles? ¿Y las fotos?

-¡Yo que sé las fotos. Pueden ser de tu hermana, de cualquier persona, de tu amante, yo qué sé si tienes otra. Y a mí de papeles tú no me hables. Ya no me fío de tí. Tu mujer lleva un año muriéndose para mañana mismo, que se muera de una vez o déjame en paz.

-De veras quieres que te deje en paz? Dí, ¿eso es lo que quieres? ¿Que no te llame más cuando venga? ¿Que no sepas que he llegado y estoy aquí, ni cuándo? ¿Que pasen dos meses y luego tres y otros dos y en medio no me encuentres ni me veas ni sepas nada de mí, ni de si mi mujer ya ha muerto? Yo soy tu esperanza, Miriam. Llevo siéndolo un año y nadie puede pasarse sin su esperanza. ¿Tú crees que vas a encontrar otra tan fácilmente? Desde luego no en la colonia, nadie se va a meter dentro de donde yo ya he estado.

-Eres un hijo de puta, Guillermo.

-Piensa lo que quieras, tú verás"

Lo que el narrador oye lo transmite directamente, al pie de la letra, incluido en un discurso mucho más amplio, pues el diálogo de los vecinos de habitación apenas cubre una página de las 23. En su discurso se pregunta por todo lo que no ve y añade todo lo que su memoria le sugiere, suposiciones sobre todas las circunstancias en que probablemente se está desarrollando el diálogo. ¿Son autosuficientes las palabras y permiten comprender el diálogo sostenido por dos personajes, de los que no se conoce el contexto, ni la situación? Aquí la pregunta central es ésta: fuera de todo marco, si se prescinde del contexto y de todos los signos no verbales de un diálogo, ¿se puede comprender? El narrador declara que no pretende la verdad, sino el comprender los motivos de uno y otro de los interlocutores para tomar partido, y para ello tiene pocos datos.

El diálogo, aunque con párrafos más amplios, no tiene muchas intervenciones, como el que hemos analizado en El ángel caído, pero en esta obra no se podía dudar de la buena fe de los interlocutores, ni de su deseo de cooperación. El narrador de Corazón tan blanco reconoce que "no sabía de qué parte ponerme, porque cuando uno asiste a una discusión (aunque no la vea y sólo la oiga) no puede permanecer casi nunca del todo imparcial, sin sentir simpatía o antipatía (...). Me dí cuenta de que no lo sabía por la imposibilidad de saber la verdad, la cual, sin embargo, no siempre me ha parecido determinante a la hora de tomar partido por las cosas o por las personas".

El diálogo de la mulata con su amante español, aparte de que se ofrece sin contexto y sin otros signos que los verbales, no garantiza algunas de las normas: es claro, pero no se sabe si es verdadero, tampoco si es pertinente, pues no conocemos el carácter de los hablantes, no sabemos si sobran alegatos, o si cada uno dice lo que el otro espera de él, porque está todo presidido por la desconfianza que ella manifiesta y por la posibilidad del engaño que él pudo montar.

Los dos autores, Marta Portal y Javier Marías, cada uno con estilos diferentes y en relatos también muy diferentes experimentan con el diálogo, que se convierte en reflejo especular de lo que ocurre en el mundo actual: la imposibilidad de un diálogo efectivo que informe y acerque posiciones, que resuelva conflictos, que sirva para lo que se espera que sirva el diálogo.

Tanto el diálogo social como el diálogo literario se ha convertido en una especie de juego, de actividad lúdica, que para el novelista plantea serios problemas como instrumento de intercambio entre los personajes y le lleva a utilizar otras expresiones: una carta en El ángel caído, o la declaración de que no se puede alcanzar la verdad, y lo que es más terrible aún y suena muy postmoderno: si se alcanzase, no sería decisiva ni siquiera para comprender o simpatizar con los hablantes.

Cuando Galdós escribe La Incógnita plantea unos problemas semejantes desde un ángulo de conocimiento: los hechos narrados por una persona que no participa en ellos no se aclaran, suscitan dudas continuamente y al final no dejan comprender el desenlace, ni siquiera explicarlo: la incógnita sigue. Una segunda novela, Realidad, trata el mismo tema, pero su discurso es el diálogo de los personajes que intervienen en la trama y deja bien clara la historia, de modo que

el lector sabe a qué atenerse. Los novelistas actuales no conceden al diálogo esas posibilidades. Los diálogos oídos y referidos por el narrador tienen que atravesar el filtro de su discurso, y son interpretados para el lector desde una mentalidad interpuesta y ésta declara que no puede aclarar nada.



## **POSIBILIDADES DE INFORMACIÓN : PRESENTE Y FUTURO**

(El diálogo posible)

**Antonio Manfredi**

**Cádiz**

En primer lugar quisiera agradecer esta invitación, que me da la oportunidad de comparecer ante tan singular y distinto auditorio. Aunque parezca poco creíble, pocas veces tenemos la oportunidad los periodistas de compartir ideas ante especialistas de áreas tan distintas, enfrentados todos al reto de la comunicación y el diálogo.

Más veces de las que uno quisiera, la profesión periodística se retroalimenta y vuelve sobre sí misma, sin escuchar ideas y planteamientos de la sociedad a la que sirve. Es decir, muchas horas de despacho y pocas de contacto con el exterior. Con el convecimiento, además, de que sabemos lo que piensa la calle y, en cualquier caso, lo que piensa tiene sólo la importancia que tiene.

Creo sinceramente que aquí está la explicación de muchos fracasos, de la sensación de "papel mojado" que, en ocasiones, siente uno ante esfuerzos sin la dirección adecuada. En este caso, falta de diálogo equivale a crisis de identidad y, en la mayor parte de los casos, a la crisis que ahora interesa más, la económica, que parece ser la única importante a analizar por parte de los especialistas, como si el dinero midiera cada uno de nuestros campos.

Lo dicho, me siento muy gratificado por estar aquí, junto a un auditorio que ha tratado y sabido ya de diálogo y filosofía, literatura, cine, publicidad, arte, política, etc; y junto a un grupo de compañeros de profesión que, estoy seguro, vamos a aportar nuestro grano de arena a un debate que considero primordial en estos momentos, **EL SENTIDO DEL DIÁLOGO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.**

He subtulado esta ponencia como **EL DIÁLOGO POSIBLE** porque mantengo que el éxito del futuro en los medios de comunicación, en todos los medios de comunicación, viene precisamente por la **CONSECUCCIÓN DEL DIÁLOGO**; es decir, dotarse de mecanismos que permitan una respuesta constante y rápida --inmediata diría yo-- con el receptor de su mensaje. Esta es una de las ideas capitales de mi ponencia. Así que, antes de continuar su desarrollo, voy a seguir definiéndola en la medida de mis posibilidades; seguro como estoy de que, después, aquellos interesados sabrán sacarle partido en las intervenciones posteriores.

Quiero decir con **DIÁLOGO POSIBLE** varias cosas. Que hoy día, el receptor de los mensajes que lanzan nuestros medios de comunicación es un sujeto

pasivo, incapaz de predecir contenidos y únicamente regido por el criterio de confianza para apostar por uno u otro medio a la hora de ir al kiosko, o mover un dial. Elegir con información suficiente, está, todavía, prohibido por los propios medios técnicos. Funciona, insisto, únicamente, el criterio de confianza.

Prensa, Radio y Televisión invierten grandes esfuerzos en determinar qué potencial audiencia les interesa y les sigue con fidelidad, y luego trasladar a las agencias de publicidad a su público para que se produzca la inversión publicitaria. Es, literalmente, una cita a ciegas. En este proceso, los verdaderos protagonistas permanecemos convertidos en anónimos números de una estadística que pretende saber nuestros gustos por todo o casi todo. Pretende, además, y esta es una de las bases de la sociedad capitalista, convencernos de que nuestras necesidades han de ir en un sentido determinado, que la facultad de gastar tenemos que compartirla con quien produce para que esta sociedad de consumo siga funcionando.

Ante esta anonimidad del receptor de los medios de comunicación se levanta la esperanza de que la revolución tecnológica desvele ahora, persona a persona, sus gustos e intenciones. Es, inexorablemente va a ser, la televisión a la carta. La configuración personal del mensaje, segundo a segundo, sin limitaciones de tiempo ni horario y muy escaso costo económico. En definitiva, vuelvo con mi definición de EL DIÁLOGO POSIBLE.

Analicemos las consecuencias directas de esta situación. Cada ciudadano tendrá a su disposición toda la información posible --desde las páginas de todos los periódicos al horario de trenes o el precio de la carne, o las mejores películas del mes-- y ya no habrá dudas sobre quién demanda qué y cuánto vale lo que demanda quién; con lo que la sociedad de consumo tendrá que ser, forzosamente, nuevamente regulada.

La revolución tecnológica abrirá nuevos y desconocidos caminos a la humanidad. Desde el fin de las ciudades dormitorio al desembarco de la sociedad del ocio como necesidad primordial. He aquí un interesantísimo debate en el que todos estamos obligados a participar. Desde mi órbita periodística me satisface profundamente asistir a esta revolución tecnológica, que no me intimida por sí misma; aunque sí debo confesar que me resulta imposible calibrar todas sus consecuencias y llegar hasta el final de sus posibilidades. Aunque esto es precisamente lo que ha ocurrido en todos los momentos históricos en que hemos afrontado cambios tan sustanciales como los que se nos avecinan.

Me vienen ahora a la memoria unas recientes declaraciones que escuché de uno de los hombres más poderosos de este país, don Jesús de Polanco, el dueño de PRISA, suficientemente conocido por todos. Decía Polanco que la diferencia entre la época actual y la que viviremos dentro de sólo 50 años, es comparable a la diferencia existente entre el hoy y el ayer del siglo quince.

Estoy de acuerdo. La Revolución Tecnológica, y esto es lo que intento explicar desde que he comenzado mi intervención, va a HACER POSIBLE EL DIÁLOGO, lo que va a cambiar nuestra mentalidad de ciudadanos-votantes-consumidores sin mirar-receptores desconocidos. El Diálogo va a hacer posible el uso de nuestra libertad de elegir los mensajes que queremos recibir, en el momento y en el lugar que nosotros hayamos decidido. Técnicamente, señores, esto está ya inventado y es sólo cuestión de tiempo o, como yo personalmente prefiero decir, de creación de necesidad.

Y repito lo que he dicho antes. Todos estamos sujetos a este cambio, estemos donde estemos. Y hay que reclamar la apertura de un debate abierto en el que participemos todos, y mucho más en un ámbito como éste, el universitario. Personalmente, necesito referencias de todos ustedes. Lo que se nos viene encima puede también, por qué no, encerrar peligros orwelianos que tenemos que afrontar. Aunque, a priori, estoy convencido de que la interacción hace poco posible la tentación totalitaria.

Bien, hasta aquí mi definición clara y abierta. EL DIÁLOGO POSIBLE. Voy ahora a aportarles otras ideas, siempre sobre este mismo entorno, lo que configurará mi ponencia de esta tarde.

En primer lugar, el futuro de los medios de comunicación, en lo que a su formato se refiere, va a cambiar radicalmente. Dejaremos de cortar ingentes cantidades de árboles para producir el papel que sustenta nuestros periódicos. El periódico será electrónico y, página a página, llegará al hogar del receptor con la posibilidad, además, de ir actualizando sus contenidos.

Ya no será el periódico del día. Será, exclusivamente, el periódico, sin apellidos. En casa, en nuestro terminal, será únicamente una de las aplicaciones. Leer el periódico. Además de controlar nuestro propio hogar, nuestro terminal nos permitirá escuchar emisoras de radio de todo el mundo, con nitidez asombrosa. Y, naturalmente, dispondremos de nuestra televisión a la carta. Elegiremos cuándo y qué queremos ver, sin limitación alguna. Y, con el mismo medio técnico, seremos clientes y actores de todo un baile de intercambio de información sobre todos los temas posibles, que resolveremos de un plumazo el problema de las fuentes.

Y, por si fuera poco, toda esa información que constantemente nos llega podrá ser fácilmente archivada, compendiada y datada para un uso posterior.

Podremos, además, obtener fácil y rápida comunicación con interlocutores de todo el mundo, en pocos segundos. Dispondremos de esa información archivada por cada cual, que navegará en las autopistas de la información con absoluta fluidez y libertad, sin limitaciones. Ya nadie podrá sentirse desinformado. El problema será

únicamente discriminar en libertad toda esa información, conseguir que nadie nos imponga la ruta en la navegación por estos caminos de la palabra mágica que acaban de escuchar ustedes, las autopistas de la información, tan de moda en estos días.

Es decir, los formatos actuales habrán muerto y abierto paso a nuestro terminal multimedia. Como concepto, como base de trabajo, podemos seguir hablando de prensa, radio y televisión, pero sólo como eso. Su propia interacción derivará a nuevas y, todavía, desconocidas situaciones.

Será, además, el FIN DE LOS GÉNEROS, en todos los aspectos. Porque el género, como dice Gian Franco Bettetini, en su "Conversación Audiovisual" deriva de la necesidad de instaurar una relación de comunicación funcional y de eficacia entre un centro de elaboración cultural y una masa estratificada y muy diferenciada de usuarios unidos a éste.

En buena lógica, desaparecida esta necesidad, desaparecerán también los géneros. La masa, como tal, dejará de ser un objetivo para los medios y su estructura de diálogo, el género, también.

Añadiré en este punto la respuesta a una pregunta que, supongo, ya se habrá hecho alguno de ustedes. ¿La época actual, es realmente peor? ¿no estaremos abriendo la puerta de una nueva superestructura creadora, posiblemente, de nuevas capacidades de diálogo, pero continuando en la masificación y mantenimiento capitalista de esta sociedad de consumo? ¿Que aporta realmente esta nueva aplicación tecnológica?

La respuesta, es obvio, requeriría horas y horas de reflexiones. Pero yo, de nuevo, acudo a Bettetini para analizar la situación actual de medios tan capitales e importantes como el cine y la televisión. "La práctica audiovisual se ha fracturado --dice Bettetini-- en una redundante explosión de canales, perdiendo algunas de sus connotaciones ligadas a la fenomenología de la cultura de masas: cine y televisión se van construyendo cada vez menos en función de una utilidad concebida, si no como una unidad ficticia, indiferenciada y siempre más organizada en relación con públicos bien definidos, por las demandas conocidas y no mediadas de instancias productivistas y sociologistas."

Esta es la situación actual. Más canales, más poder de las instancias productivistas que dice Bettetini. Sobre la misma base tecnológica, las inversiones en nuevos canales se han hecho para defender intereses concretos y desmontar estructuras anteriores, como es el caso de la predominancia dirigista de la televisión pública que, ahora, lo quiera o no, deberá cambiar radicalmente sus objetivos, suponiendo que tenga alguna oportunidad de subsistencia, a largo plazo.

Aquí también se abre un interesante debate --lo público, lo privado-- del que podríamos estar hablando durante horas.

Frente a este momento actual de mantenimiento tecnológico y el nacimiento de nuevos canales de información con fines productivistas, pienso --y es una opinión que necesitará su confirmación que sólo el tiempo vendrá a darnos-- que la revolución tecnológica devolverá el diálogo, la comunicación, a sus justos términos de información útil y entretenimiento no dirigido, superando las barreras de intereses concretos de origen económico o político o, mejor dicho, impidiendo en la práctica la preeminencia de ningún grupo. La libertad personal de elección del receptor será la mejor vacuna contra influencias perversas, dicho todo esto desde el convencimiento de que la libertad personal sigue siendo un bien que, como ciudadanos hemos de exigir en cualquier ámbito. Y digo esto porque surgen discursos entreguistas que me parecen peligrosos y coartarían capacidades futuras de grandes posibilidades.

El vicepresidente de los Estados Unidos, Al Gore, hizo recientemente una definición de las autopistas de la información --técnicamente sería mejor decir redes de inteligencia distribuida-- que desembocaba en el concepto de "comunidad global". "Será la clave, dice Gore, del crecimiento económico para las economías nacionales e internacionales, extraeremos democracias fuertes, soluciones mejores a los desafíos ambientales globales y locales, mejor atención a la salud, y, por último, una sensación mayor de dirección compartida de nuestro pequeño planeta."

Como ven, el señor Gore es muy optimista, habida cuenta, además, de que buena parte de las inversiones que se están desarrollando en su país tienen como destino este marco de las telecomunicaciones. Pero, al margen de ello, creo que tiene razón al argumentar que **ES POSIBLE EL DIÁLOGO GLOBAL** y que, de éste, obtendremos todos singulares beneficios. La universalidad de la fibra óptica nos ayudará a todos y será, especialmente para los países pobres, un factor de desarrollo. Porque, no nos engañemos. Ya no sirve decir que pobreza en desarrollo económico es igual a pobreza en telecomunicaciones. Es, justamente, al revés.

En fin llegados a este punto de mi ponencia, espero haber puesto sobre la mesa algunas ideas de interés para ustedes. El concepto de diálogo como comunicación muy interrumpida hasta ahora y el nacimiento de nuevas capacidades tecnológicas que, en mi opinión, ponen el acento, precisamente, en la recuperación de este diálogo y se convierten, además, en motores de desarrollo.

Ya es un tópico decir que el siglo 21 será el siglo de las telecomunicaciones, como el 20 fue el de los transportes. Todavía, creo, no tenemos, no nos hemos hecho a la idea, mejor dicho de lo que va a suponer. Creo,

además, que no hemos de afrontar esta nueva época con temor. Más bien con esperanza y vuelvo al principio, porque creo que es posible recuperar el diálogo o, si se quiere, sentirnos plenamente partícipes de que el proceso comunicativo está construido para que participemos activamente en él y determinemos sus contenidos en la medida de nuestras posibilidades. Ya no habrá un gran genio pensador que derrama su saber sobre nuestros corazones sin más explicaciones. Ese genio querrá ahora que cada uno de nosotros le influyamos en su espíritu creador y que la obra final sea producto de todos, como un gran encuentro. Así, una y otra vez, nuestra capacidad tecnológica nos permitirá conseguir niveles altísimos de comunicación, un diálogo directo, sin mediatizaciones.

El concepto de UN SOLO CABLE PARA TODO, hacia ese universo multimedia está ya en marcha pues. Y debo reconocer que unas recientes declaraciones de uno de los hombres que más sabe sobre este tema en nuestro país, Antonio Rodes, vicepresidente de la Asociación Española de Servicios de Distribución por Cable, me tranquilizaron bastante. Rodes se limitó a decir que "este negocio de las telecomunicaciones no será un negocio especulativo, pero tampoco ruinoso". Confieso que me tranquilizó saber que los especuladores no ven con buenos ojos este negocio. Es como saber que, entonces, no habrá más que las presiones necesarias para desarrollarlo, pero sólo eso.

En España, el tema está aún en pañales. Pero les aseguro que ya han puesto en marcha sus estrategias los principales grupos de comunicación del país, a la espera de que su futura regulación permita unificar televisión y telefonía, el gran negocio que algunos esperan, cifrado en inversiones que podríamos datar en billones, con b, de pesetas. El señor Borrell, por ello, es ahora uno de los hombres más perseguido o controlado. En su cabeza, por ahora, está el futuro diseño de las telecomunicaciones en España.

Les doy algunos ejemplos de lo que supondrá, en una primera instancia, que yo cifro en 12 años. Vídeo e informaciones a la carta --usted ve en el momento en que quiera lo que quiera, con respecto al cine y los informativos-- Telecompra y teleservicios. Este es el primer paso, conseguido ya en algunas regiones geográficas de gran desarrollo, especialmente en la California norteamericana. Películas, información, compras y servicios.

Posteriormente, la plena digitalización de la red permitirá que usted una su ordenador personal al sistema de cable y acceda a todos los servicios que actualmente engloba Internet. Finalmente, la televisión será plenamente interactiva. Usted determinará sus contenidos. Finalmente, y cifro esta etapa en un nivel no superior a los 20 años, usted gobernará su trabajo y su ocio desde su ordenador. No necesitará ser un experto en informática. El ordenador será tan vulgar, en el mejor

sentido de la palabra, como lo es hoy el peine o el tostador de pan. Nuestra línea inteligente --que yo llamo ordenador por darle una definición que ahora podamos entender todos-- será nuestra vía de diálogo. ¿ Les asusta a ustedes? Yo no abrigo temores y sí muchas esperanzas de que nos libere de muchas contingencias que ahora sufrimos. No depender de los medios de transporte ni necesitar el uso constante del concepto de "presencia" es, por sí mismo, y siempre según mi opinión, espero que absolutamente discutible, todo un repertorio de adelantos que no hemos hecho más que empezar a conocer.

Seguimos con otros conceptos.

Es probable que alguien desconfíe de los poderes económicos y sus deseos de no controlar férreamente estas autopistas de la información. Significaría perder poder político y capacidad de control sobre la ciudadanía. La sociedad capitalista es puesta en cuestión en su más íntima filosofía. Sin duda, los desconfiados de la reunión, que es de ley que los haya, estarán pensando eso de que ya se buscarán ellos la fórmula para establecer métodos de control de los contenidos, de nuestros diálogos, para convencernos de que gastemos nuestro dinero en esto o aquello.

Perdón por esta vulgarización amplia del problema, pero me parece que puede a todos ayudarnos a comprender la cuestión. La respuesta a este interrogante, señor desconfiado, es que, en la comunicación inteligente, una vez puesta en marcha, no se pueden poner puertas al campo. La información rodará con libertad plena y sólo en algunos casos podrán determinados poderes controlar sus fuentes y, poco probable, sus consecuencias. El diálogo libre, en mi opinión, señor desconfiado, es posible.

¿Y la publicidad? Tal y como la entendemos ahora, la fuente de financiación por antonomasia de los medios de comunicación actuales --excepto los públicos, claro está-- también se verá fuertemente afectada por esta comunicación inteligente. Es cierto, muy afectada, pero podrá encontrar caminos de eficacia que, al mismo tiempo, contribuyan a abaratar los costes de los productos que solicite el receptor.

A este respecto, Michael Bungey, jefe ejecutivo de una de las multinacionales publicitarias mayores del mundo, el grupo Bates, que factura más de cinco billones de dólares al año, señaló recientemente en Barcelona que, llegado el momento de la revolución tecnológica que hemos explicado, "la publicidad será dirigida también de forma individual y directa a los consumidores que estén interesados en los productos ofrecidos". Repito, los "consumidores interesados". Reconforta leer conceptos cercanos a la responsabilidad y la decisión personal. Aquí está, señores, siempre en mi subjetiva opinión sobre un futuro todavía indefinible, una de las claves de esta revolución tecnológica. Cambiar publicidad indiscriminada

por selectiva es, por sí mismo, todo un símbolo de lo que supone este concepto de comunicación inteligente. Diálogo más tranquilo, añadiría yo.

Y para que no digan ustedes que sólo les he dado argumentos positivos en esta carrera de las nuevas tecnologías, les voy a dar uno francamente negativo, que, al menos, da que pensar. Se trata de la opinión de dos prestigiosos comunicólogos de la Universidad Católica de Rio de Janeiro, los profesores Roberto Amaral y Cesar Guimaraes. Para ambos especialistas, no hay motivos para creer que la introducción de las nuevas tecnologías, más o menos sofisticadas, vaya a contribuir necesariamente a la democratización de la televisión. Muy al contrario, todos los indicios señalan una creciente tendencia hacia una concentración aún mayor de medios y empresas. Sólo unas profundas modificaciones --insisto en que esta es la opinión de los profesores Amaral y Guimaraes-- en materia política podrá detener este proceso de monopolización. Estas políticas tendrían que aplicarse en un entorno muy difícil, ya que los intereses en juego son muy poderosos.

Como ven, interpretación pesimista del futuro. Mantenimiento de la colonización y de los intereses de los grandes grupos multinacionales. Tal vez, esta opinión venga avalada por el trabajo de ambos profesores, que investigaron la colonización cultural de las tribus amazónicas, cuyos canales de TV, supuestamente creados por el Gobierno para asentar su cultura y costumbres, fueron absorbidos por los grandes grupos, que los acabaron utilizando justamente para lo contrario, para echar de sus tierras a las tribus en beneficio, entre otras, de las grandes compañías madereras.

Un panorama, pues, no muy positivo. No obstante, habría que añadir conceptos ya dichos antes. Puesto en marcha el movimiento de la comunicación inteligente, ésta es difícilmente controlable. Y, además, esas profundas modificaciones políticas que piden Amaral y Guimaraes creo sinceramente que no dependerán de la voluntad de los gobernantes, sino más bien que les vendrán impuestas por el desarrollo de los acontecimientos, por el propio arrastre de esta revolución.

Si quieren ustedes, únicamente concedo ventaja en esta recta de cambios futuros, a aquellas compañías que controlen los programas; es decir, el software sobre el que cabalgaremos todos, aunque, obviamente, está por ver su capacidad de cambiar la realidad cuando ésta imponga sus propias leyes.

Estaba pensando, mientras escribía estas líneas, que aún no les he dado mi opinión sobre la realidad virtual, esa mezcla de informática y robótica aplicada a las telecomunicaciones que ya ha conseguido, y aún ho ha hecho más que empezar, aislarnos del entorno sin romper el diálogo, creando sus propios interlocutores.

Permítanme un punto de crítica hacia los medios de comunicación que, poco más o menos, han convertido a la realidad virtual en la panacea de los sentidos, afirmando incluso --inocentes que son-- que nuestros más sensuales sueños podrían hacerse realidad merced a una máquina. Es evidente que no es así. La realidad virtual genera suficientes imágenes inteligentes como para crearnos condiciones a las que nunca hubiéramos podido llegar de otra manera. Tiene infinitas aplicaciones. En Medicina, en Física, en el Deporte, naturalmente en los medios de comunicación y, como no, en el Arte. Estamos en otra realidad, distinta e igualmente creíble, como la actual. La única pregunta, como dice Agueda Simó, del Laboratorio de Realidad Virtual de Berlín, es si estamos técnicamente, sociológicamente añade ella, para generar entornos virtuales en los cuales podamos navegar manipulando la realidad a nuestro placer. Porque podemos llegar a preguntarnos una cosa, ¿qué es más real, lo que está dentro del ordenador, o lo que está fuera.? Gran pregunta, sí señor. Una cuestión que, de una forma u otra, ha determinado millones de comportamientos durante siglos. Qué es más real, la que tú ves o la que es, suponiendo que la que es sea la que es y no la que tú quieras ver.

Resumiendo, y perdonen esta entrada sin permiso en el mundo de la realidad virtual, pero creo que era necesario hacerla, permítanme insistir en algunos conceptos.

Caminamos inexorablemente hacia un mundo en que el receptor es considerado un sujeto ACTIVO, actor central del intercambio negociado entre las cadenas y el público. Esta definición no es mía, sino de Jean Paul Lafrance, profesor del Departamento de Comunicación de la Universidad de Quebec.

Es decir, pasamos de una sociología del receptor, analizado como objeto manipulado por fuerzas exteriores, ideológicas o económicas, a una sociología del receptor sujeto y preocupado de su relación con los medios.

Se favorece, además, una desaparición-fusión de géneros que confunden las misiones diversas de los medios de antaño. Por ejemplo, se informa de todo divirtiéndose, es el, infotretención. Las fórmulas educativas toman formas de espectáculos y, sobre todo, esta nueva estructura técnica eleva a los altares la cotidianidad. Como dice Lafrance, los programas ya no son concebidos como acontecimientos únicos, sino como encuentros fijos y abiertos, de modo que puede acceder a ellos, y salir, sin dificultad. Se crea, pues, un vínculo y una relación fuertemente individualizada, que crea, además, una muy fuerte interacción entre el narrador y el destinatario. Léase diálogo.

Pero qué diálogo. Qué nos deparará este nuevo camino. Yo he intentado darles a ustedes un principio de este reto del que, confieso, entré con temor, pero ahora observo con la elegancia del que sabe que es inexorable.



## EL DIALOGO FILOSOFICO EN GRECIA

E. A. Ramos Jurado  
Universidad de Cádiz

Decía Wilhem Nestle<sup>1</sup>, refiriéndose a los primeros pasos de la filosofía, que ésta "no nació en calma relativo, sino en Mileto, el mercado del mundo antiguo en el que los pueblos del Mediterráneo procedían al cambio de sus mercancías; y los más antiguos pensadores no fueron ascetas alejados del mundo, sino hombres distinguidos, curiosos y abiertos al mundo, políticos en parte". Y ello es cierto. La filosofía surge y se desarrolla, en sus dos primeros siglos, en sociedades dinámicas, Jonia, Magna Grecia y Atenas, en donde hombres curiosos, ávidos de saber, enfrentados a la explicación tradicional heredada, encarnada en el poeta-sabio y el legado mítico en su funcionalidad explicativa, siguiendo la terminología de Kirk<sup>2</sup>, se sitúan como centros del cosmos y le aplican su lógos. El filósofo recoge el testigo de la sophía del poeta, pero en sus primeros momentos no tuvieron el eco de los segundos y eran vistos como seres raros y, en no pocos casos, extravagantes, cuya incidencia social era mínima, salvo determinadas individualidades ligadas al ámbito político.

En estos primeros siglos la sociedad griega era una sociedad de alfabetización restringida, en donde el papel de la palabra, de la oralidad, de la memoria oral, tenía una importancia superior a la que nosotros podamos imaginar. Oímos hablar de un Homero poeta oral, de una lírica de composición oral, Bruno Gentili y sus discípulos, pero solemos, sin razón, ponernos en guardia cuando oímos hablar de oralidad<sup>3</sup> en la prosa filosófica griega. Hasta el fin del mundo antiguo perdurará la lucha entre el grámma y el lógos y hubo no pocos filósofos, aparte de los conocidos por todos, casos de Pitágoras o Sócrates, que no utilizaron la escritura para la perpetuación de su pensamiento, por ejemplo, los enumerados en el prólogo de Diógenes Laercio<sup>4</sup> o en la Vita Plotini<sup>5</sup> de Porfirio, pues no pocos filósofos antiguos valorarán más el lógos vivo que la letra muerta<sup>6</sup>. El filósofo no tiene sólo que transmitir una doctrina sino una forma de vida y en éste ámbito la palabra es esencial.

Los presocráticos mostrarían, según E. A. Havelock<sup>7</sup>, el estado intermedio entre oralidad y escritura, existiendo una fuerte tendencia dentro de los géneros filosóficos, desde los orígenes, que tratará de superar esta antítesis entre la letra muerta y la palabra viva, pretendiendo que el grámma refleje la vida del lógos, intentando superar la rigidez de la escritura prevista en el Fedro platónico, como será el caso del diálogo dramático socrático-platónico.

Y es que quien elige, en el terreno de la filosofía, el diálogo, como forma de expresión de su pensamiento, lo hace de forma plenamente consciente e intencionada con el fin de re-vivir el proceso creador del pensamiento y su transmisión a los otros. El filósofo tenía a su disposición otras posibilidades como son, aparte de la forma versificada, una amplia gama de prosa, desde los aforismos, apotegmas y gnomai hasta los tratados y comentarios, pasando por los Memorabilia, Chreia, protrépticos, problemas, epístolas, consolationes o introducciones, entre

otras. Pero quien quiera transmitir la sensación de una filosofía en vida, en devenir, en proceso de creación, acudirá al diálogo, el más cercano a la vida de los géneros filosóficos del mundo antiguo y el más original, desde el punto de vista de la exposición de un contenido filosófico. Si, como dice H. Cherniss<sup>8</sup>, la elección de la prosa en sí supone ya una ruptura consciente con el pasado, con la visión del mundo y la forma de expresión del poeta-sabio, en la que la cosmogonía racional sustituye a la cosmogonía mítica, la etiología a la genealogía, la explicación mediante el lógos a la basada en el mythos, la elección del diálogo supone trasladar al papiro la vida filosófica en su palpitación.

Tanto el diálogo filosófico como las demás formas de expresión filosófica, literariamente hablando, entraría en lo que hoy día englobaríamos dentro del género didáctico-ensayístico<sup>9</sup>, marginado en la inmensa mayoría de las ocasiones tanto en las descripciones genéricas como en los manuales de literatura. Este género se caracterizaría por el predominio del contenido sobre la forma, subordinándose ésta a aquél, aunque el propósito estético no esté ausente, como lo demuestra en su grado máximo el diálogo platónico. Ahora bien, para su exposición el autor podía haber elegido, dentro de este género, la exposición objetiva, tipo tratado, comentario, introducciones, protrépticos o problemas, entre otros, con exposición en tercera persona y forma narrativa, o bien podía haber asumido la exposición plenamente subjetiva, tipo autobiografía, confesiones o memorias, por citar unos ejemplos, en la que todo se expone desde la primera persona, el yo, pero quedaba una tercera posibilidad, una forma mixta, en la que el autor desaparece, pero está detrás, moviendo los hilos, como marionetas, de los personajes, a los que se reúne en un determinado escenario, en un determinado tiempo histórico, lo que denominamos fecha dramática, en la que supuestamente se produjo la conversación, con cada uno de los personajes manteniendo una tesis, cuya validación o no se produce a lo largo de un proceso dialógico. Es una forma elegida conscientemente, ya que, fuera del drama, la forma dialógica no es inherente, e implica ausencia de dogmatismo y un lector intérprete activo<sup>10</sup>. Esta última forma, como sabemos, tuvo dos momentos de esplendor, el mundo antiguo, en el que el ámbito griego es el que nos va a ocupar, y el Renacimiento<sup>11</sup>. El diálogo implica la eliminación del lenguaje dogmático, la verdad transmitida por el poeta-sabio, el sacerdote o el rey investido por la divinidad. El diálogo, permítaseme, es democrático, no entiende de privilegios de nacimiento o económicos, sino del privilegio del lógos del que es partícipe todo ser humano. Los sofistas supieron sacar provecho de ello, pero a un nivel tan profundo como Sócrates y Platón.

El diálogo filosófico por excelencia del mundo antiguo fue el socrático-platónico, definido por Diógenes Laercio<sup>12</sup> "tema filosófico o político tratado bajo la forma de preguntas y respuestas con la conveniente etopeya de los personajes en cuestión y con estilo elegante", en términos similares a Albino<sup>13</sup>, o "exposición no sujeta a metro, compuesta de preguntas y respuestas a cargo de diversos personajes con su adecuada etopeya", tal y como lo definen los Prolegomena neoplatónicos<sup>14</sup>, en el que los temas eran ofrecidos al nivel de tiempo, personajes y escenarios no

anclados en el mito o la leyenda sino en el presente, como se podía haber desarrollado en las calles, gimnasios o mansiones griegas.

Habíamos hablado del contexto social en el que nace y se desarrolla hasta Alejandro la filosofía griega, en el seno de una sociedad mayoritariamente analfabeta, en la que lo excepcional era el hombre culto, usualmente ligado a familias con los suficientes recursos económicos como para que sus miembros se pudieran desentender de las exigencias primarias del presente, y lo usual, en cambio, era lo contrario, y, por tanto, el contacto intelectual no se establecía generalmente por medio de la escritura, sino por el encuentro y el intercambio de ideas entre los ciudadanos. Como dice Emilio Lledó<sup>15</sup> "se pensaba en voz alta. Todo pensamiento era inevitablemente transformado en lenguaje para alguien: un pensamiento compartido, esperando el asentimiento o el rechazo, pero creciendo siempre entre aquellos que participaban en él". Esa frescura, que era la técnica socrática, era la que Platón pretendía conseguir con la forma dialogada. Y no olvidemos que la finalidad de los diálogos de Platón era de invitación a la filosofía y estaba destinado, por tanto, fundamentalmente al hombre que no tenía el privilegio de acudir al recinto de Academia. Sus diálogos son exotéricos, frente a su enseñanza oral en el seno de la Academia, que nos ha quedado en la penumbra, pero en la que, pensamos, Platón se realizaba plenamente. Platón disfrutaría y se sentiría plenamente realizado rodeado de sus discípulos e impartiendo su enseñanza oralmente. Es el Platón esotérico, que conocieron sus discípulos directos, y del que desgraciadamente no nos ha llegado más que briznas. Pero hoy nadie duda de que Platón es ambas cosas, el exotérico y el esotérico, y, por tanto, se está más cerca de la escuela de Tübingen y adeptos que de la tendencia tradicional que nos hablaba de un Platón contenido por completo en los diálogos. Platón es una figura bifronte en este aspecto, reflejo de la tensión entre lógos y grámma de su época. Y si Platón utiliza también la forma escrita, cuando la había puesto en tela de juicio, se debe a que el hijo de Aristón, según los Prolegomena a su filosofía III (13), a imitación de la divinidad que ha hecho creación invisible tipo ángeles, almas, inteligencia, etc., y creación visible tipo cuerpos celestes y sujetos a generación y corrupción, así Platón nos ha transmitido parte de su enseñanza bajo forma escrita y parte en forma ágrafa, fundamentalmente "lo dicho en las synousíais", añadiendo que es bien conocido que Aristóteles había puesto por escrito lo expresado por el maestro en esta enseñanza oral.

Frente al estatismo del tratado, de la larga exposición en tercera persona, Platón elige la forma dialogada, la que había visto encarnada en su maestro Sócrates, a quien nosotros hoy englobaríamos dentro de los terapeutas directivos<sup>16</sup>, de los orientadores directivos, quienes señalan un problema o situación que precisa ser corregida, hacen preguntas muy concretas limitando las respuestas, organizan los datos y convencen a su interlocutor para que asuma los valores propuestos. Pues bien, el diálogo platónico utiliza la técnica socrática. El método dialéctico y la forma dialógica nacían de la conversación misma en la que Sócrates era maestro<sup>17</sup>, asumiendo sus discípulos dicha técnica y plasmándola en la transmisión de su pensamiento. Porque no pensemos que Platón fue el único de escribir diálogos

filosóficos con la figura de Sócrates como centro, sino que también lo hicieron muchos otros condiscípulos<sup>18</sup>, cuyas huellas nos han llegado indirectamente, ya antes del 399 a. C., fecha de la muerte de Sócrates, siendo Platón la perfección y sin que lo anterior, como reconocieron Wilamowitz<sup>19</sup> y Laborde<sup>20</sup>, hiciera presagiar el grado de sublimidad del fundador de la Academia. Alexámenes de Teos<sup>21</sup> o Simón, a quien se le atribuyen treinta y tres diálogos<sup>22</sup>, pasan por los pioneros, a quienes seguirían Simias con veinte y tres<sup>23</sup> diálogos, Critón con diez y siete<sup>24</sup>, Glaucón de Atenas con nueve<sup>25</sup>, Esquines de Esfeto con siete<sup>26</sup>, Euclides con seis<sup>27</sup>, Cebes con tres<sup>28</sup>, Fedón de Elide con, al menos, dos indiscutibles<sup>29</sup>, aparte de Antístenes<sup>30</sup>, y otros. Como dice Paul Friedländer<sup>31</sup>, "todos sus alumnos, fundamentalmente los que escriben, parece que han compuesto diálogos. Pero ninguno ha transmitido la fuerza de creación de una larga vida en forma tan expresa como Platón (...). Los pocos diálogos, sin embargo, que se saben de Euclides, Fedón y Esquines no pueden ponerse al lado de Platón ni en contenido ni en rango. Así, aunque antes de él ya se puedan situar reflejos de conversaciones socráticas en la literatura de aquí y de allí, puede que sea él solo creador del diálogo filosófico como necesidad, de igual calidad como obra de arte que la vieja tragedia y la comedia". A través del diálogo socrático Platón trataba de plasmar tanto la vida socrática como su propio pensamiento.

Las causas, desde el punto de vista de los neoplatónicos antiguos, que llevaron a Platón a elegir tal forma literaria, podrían ser siete, según los Prolegémena anónimos, a la filosofía de Platón. Advirtamos, previamente que los neoplatónicos, tan olvidados como críticos literarios, concebían la obra literaria como un organismo microcósmico reflejo del macrocosmo y a su autor, consecuentemente, como un demiurgo microcósmico<sup>32</sup>. Estas siete causas son expresadas así<sup>33</sup>:

"Preciso es enunciar las causas por las que se sirvió de tal forma literaria. Decimos, en efecto, que fue su autor, ya que el diálogo es como el cosmos. Del mismo modo que en el diálogo hay diferentes personajes que hablan de acuerdo con su carácter, así también en todo el cosmos hay naturalezas que se expresan de diferentes modos, pues cada uno se expresa según su propia naturaleza. A imitación, pues, de la creación divina, me refiero al cosmos, el fue autor. O fue por esto o porque el cosmos es una especie de diálogo. Así como en el cosmos hay unas naturalezas superiores y otras inferiores, y el alma, mientras permanece aquí, tan pronto se alinea con lo superior como con lo inferior, así también en el diálogo hay unos personajes que interrogan y otros que son interrogados, y nuestra alma, como juez, tan pronto se entrega a los que interrogan como a los que son interrogados. O bien porque, como dice el mismo Platón, una obra literaria es como un ser vivo, y consecuentemente al más hermoso de los seres vivos se asemejará la más hermosa obra literaria. Ahora bien, el más hermoso ser vivo

es el cosmos y a éste se asemeja el diálogo, como más arriba hemos dicho; consecuentemente es la más hermosa forma literaria. Un cuarto aspecto es el siguiente: puesto que nuestra alma gusta de la imitación, y el diálogo es imitación de variados personajes, él lo llevó a cabo para hechizar nuestra alma. Y que nuestra alma goza con la imitación, lo pone de relieve el hecho de que, de niño, somos philomythous. Otra razón añadida por la que cultivó tal forma literaria es para no ofrecernos los temas en abstracto, sin personajes: por ejemplo, cuando dialoga sobre la amistad, para no tratar de ella en abstracto, lo hace en referencia a un individuo concreto, y sobre la ambición no la trata en sí misma sino en un individuo concreto. Así nuestra alma, cuando ve a otros censurados, por ejemplo, o alabados, se ve forzada a asentir a la censura o a emular a los alabados. Es como esas almas que ven en el Hades a otras castigadas por sus yerros y mantienen su recta conducta por miedo al castigo de sus congéneres. En sexto lugar, por imitar la dialéctica cultivó la forma dialógica. Al igual que aquélla procede mediante pregunta y respuesta, así también el diálogo procede mediante personajes que son interrogados y dan sus respuestas; por consiguiente, con el fin de que el lector dé su asentimiento a lo expresado, a la manera en que la dialéctica fuerza al alma a dar a la luz lo que tiene en su interior ( pues el alma, en su opinión, no se asemeja a una tablilla en blanco), se sirvió de tal forma literaria. En séptimo lugar, con el fin de hacernos prestar atención al contenido por ser diferentes los interlocutores, pues si fuera uno solo de continuo el que enseñara podríamos, quizás, adormecernos y pasarnos lo que pasó con el orador Esquines en un discurso, por ser una y la misma persona la que hablaba desde el principio hasta el fin. Pues estando él en la tribuna, pronunciando un discurso, no consiguió mantener la atención de los oyentes, pues no había conversación, ni preguntas, ni respuestas, sino que el jurado se sumió en el sueño. Cuando el orador se percató de ello, les dice: `¡ojalá hayáis tenido un buen sueño relativo al juicio!'. En una conversación los interlocutores andan despiertos merced al interrogar y ser interrogado. Sin dudas Alcibiades andaba tan desvelado por las palabras de Sócrates que dice respecto a sí: `oh Sócrates, merced a tus palabras mi corazón me palpita tanto como el de los Coribantes, y lloro'<sup>34</sup>. Pues cuando se aferran a un hombre tan bien dotado por la naturaleza, se apoderan de él y no se pueden librar como de una fiera serpiente. Por todas estas razones cultivó la forma dialógica como el medio de expresión de su pensamiento."

Ahora bien, siguiendo con los neoplatónicos como críticos literarios, si el diálogo y el autor tienen semejanza con el cosmos y su demiurgo, es lógico, por tanto, que

el diálogo tenga los mismos elementos que el cosmos, según la proporción macrocosmos-microcosmos<sup>35</sup>:

"Como quinto y siguiente punto investiguemos de cuántos elementos consta cada uno de los diálogos de Platón. Ya que hemos asumido que el diálogo es cosmos y el cosmos es diálogo, cuantos sean los elementos constituyentes del cosmos, tantos también encontraremos en los diálogos. Los de todo el cosmos son los siguientes: materia, forma, naturaleza (que une la forma con la materia), alma, inteligencia, y divinidad.

En el diálogo tenemos como analógico con la materia los personajes, el tiempo y el lugar, en el que Platón escribió sus diálogos. Mientras que los personajes en cualquier diálogo es fácil indicar, tiempo y lugar no en todos podemos mencionar, por ejemplo, en Minos y Clitofonte. Y ello con razón, pues la materia propiamente son los personajes, no el tiempo y el lugar. Así como en el proceso de creación es necesario que exista la materia y, si falta ella, al ser una de las causas, no llega a la existencia el producto en cuestión, mientras que tiempo y lugar son sólo concomitantes inevitables, del mismo modo no existe diálogo, en una palabra, si faltan los personajes, puesto que dijimos en la definición del diálogo que el diálogo está formado por muchos personajes que interrogan y son interrogados. Por esta razón podemos fácilmente indicar los personajes, pero no siempre el tiempo y el lugar. Estos personajes o poseen auténticos conocimientos o correcta opinión o ignorancia; y, en cuanto a la ignorancia, distinguimos la simple, la doble, la suprema y la sofística. Simple ignorancia es cuando alguien ignora algo concreto y sabe que ignora; la doble se da cuando ignora algo concreto y no reconoce que ignora, como dice Sócrates en el Fedro<sup>36</sup> 'no puedo, según la prescripción délfica, conocerme a mí mismo'. Suprema ignorancia se da cuando alguien ignora y sabe que ignora, pero vencido por la afección de la creencia opuesta no rehúsa a su propia ignorancia; ignorancia sofística se da cuando alguien ignora, pero intenta ocultar su propia ignorancia con lenguaje especioso. Estos personajes no son por completo históricos (...).

En cuanto al tiempo él no publicó los diálogos al azar, sino cuando había fiestas solemnes y festividades de los dioses, con el objeto de su obra sirviera como exaltación himnica y darla a conocer a la gente, pues en las festividades acostumbramos a entonar himnos. Así publicó el Timeo en las fiestas de Bendis (es ésta una fiesta de Artemis en el Pireo), el Parménides en las Panateneas, y otras en otras festividades. Hasta aquí sobre el tiempo.

El lugar es distinto según cada diálogo. Pues mientras Sócrates vivió utilizó como escenario Atenas, pero, una vez muerto él, ya no en Atenas, por considerar a los atenienses indignos de su obra. Así el Banquete tiene como escenario la casa de Agatón, la República en el Pireo, el Fedro en el recinto de las Ninfas, el Timeo no en un lugar particular, sino en la ciudad, y otros en otros lugares. Hasta aquí respecto al lugar.

Todo lo anterior tiene analogía con la materia, pero con la forma tiene analogía el estilo. Este es o elevado o simple o intermedio, y si es intermedio, lo es o por mezcla o por yuxtaposición. Platón utiliza el estilo elevado en los diálogos teológicos, el simple en los restantes diálogos, imitando en la expresión al tema. Antes de llegar a saber en qué diálogos utiliza el intermedio por mezcla, digamos en primer lugar qué y qué características tiene el intermedio por mezcla. Decimos que el suavemente elevado o el simple con un poco de altura es el estilo intermedio por mezcla. Por yuxtaposición lo es cuando una parte del diálogo está escrito en estilo simple y otra en estilo elevado, como, por ejemplo, hace en el Gorgias, pues la parte previa al mito está escrito en estilo simple, pero la parte mítica en estilo elevado por la razón aducida, esto es, que a lo teológico le corresponde el estilo elevado, mientras que a lo lógico le corresponde el estilo simple. Utiliza el estilo intermedio por mezcla en los diálogos éticos, puesto que en ellos trata de la virtud, y las virtudes son términos medios. Propiamente medio es el estilo intermedio por mezcla.

El modo de la conversación tiene analogía con la naturaleza. Éste es o expositivo o indagatorio o intermedio. El modo expositivo se da cuando Platón expresa su propia investigación sin una completa indagación y demostración, el modo indagatorio se da cuando se indaga, y el intermedio combina ambos. Cada uno de los extremos se subdivide en dos: el expositivo en teórico o político, el indagatorio en agonístico (de controversia) y gimnástico (de discusión). Utiliza el expositivo teórico en las obras teológicas y el expositivo político en la República.

Con el alma presenta analogía los argumentos, pues ella los desarrolla, y con la inteligencia el problema, en torno al cual los argumentos se proyectan a modo de circunferencia, y con razón se asemeja el problema a la inteligencia. Al igual que la inteligencia es indivisible y piensa a modo de centro, y en torno a la inteligencia está lo dianoético a modo de circunferencia que se desarrolla en torno al centro, del mismo modo también el problema es un centro, en torno al cual los argumentos se desarrollan a modo

de circunferencia en su intento de capturar la solución. La divinidad presenta analogía con el bien.

Dicho está. Pero hay también otra forma de mostrar cómo los elementos del diálogo presentan analogía con los constituyentes del cosmos. Siendo seis las causas en todo lo creado, material, formal, eficiente, final, ejemplar e instrumental, los personajes, tiempo y lugar presentan analogía con la material, el estilo con la formal, el alma con la eficiente, los argumentos con la instrumental, los problemas con la ejemplar, y el bien con la final."

Estos son los elementos y los caracteres destacados por los antiguos relativos al diálogo platónico y algunos de ellos, como veremos, son coincidentes con la visión que hoy día tenemos. En primer lugar, investiguemos la relación entre el diálogo platónico y el teatral. Por una parte nadie puede negar que los diálogos de Platón, quien creció en el marco de la tragedia y la comedia, comparten rasgos comunes con el teatro<sup>37</sup> e incluso las fuentes llegan a hablar de un Platón autor de epigramas, tragedias y ditirambos y de su admiración por autores como Sofrón y Epicarmo, pero el diálogo filosófico platónico no es teatro, a pesar de que se aleguen escenarios realistas, comienzo equivalente en ocasiones al prólogo teatral, final equivalente al éxodo y agones entre los personajes. Llegar a sostener, como hace Arieti<sup>38</sup>, que en Platón la filosofía está subordinada al drama, nos parece erróneo. En Platón es el diálogo el que, como vehículo, se va conformando al contenido filosófico. Los propios herederos, antes citados, de Platón, los Prolegomena<sup>39</sup> neoplatónicos, hablan de semejanzas (diversos personajes con etopeya que dialogan), pero también de diferencias, no sólo formales, caso de prosa/verso, sino que "la variedad de personajes en la comedia y tragedia no es tal cual en Platón, pues en aquéllas, aun habiendo buenos y malos personajes, acaece que no cambian, mientras que en Platón, aunque se puede encontrar lo mismo, me refiero a buenos y malos personajes, sin embargo podemos ver que los malos son cambiados por los buenos, instruidos, purificados y alejados por completo de la vida material, de forma que la variedad en el drama es distinta a la de Platón y él no cae en contradicción"<sup>40</sup>.

Indudablemente toda la tradición dialógica<sup>41</sup> preplatónica que encontramos tanto en la épica, como en la lírica, en el drama, en la historiografía, entre los sofistas y discípulos de Sócrates, todo ello fué refinando la técnica dialógica, pero no era presumible una unión fondo-forma tan perfecta como en el diálogo platónico, donde la exposición de unos contenidos filosóficos, claves para Occidente, que podían resultar áridos, aparecen hermanados con un enorme goce estético, irrepetibles, desde nuestro punto de vista. Porque, pensemos un momento, cuando abrimos un libro científico, sea cual sea su contenido, no esperamos extraer de él un placer estético, y ahí englobamos a Aristóteles, estoicos o neoplatónicos, salvo casos aislados como son los pensadores que utilizaron la poesía como medio de expresión, casos de un Parménides, un Jenófanes o un Empédocles, pues llevamos

la idea de que en él el autor, buscando la función representativa, ha sacrificado la función estética. Y en el diálogo platónico no es así.

Platón, en vez de legarnos largos tratados sobre el ser, las virtudes, el amor, el Estado ideal o la bondad, hace coincidir en un mismo escenario a personajes diversos, históricos, representantes de diversas perspectivas, que van siendo refutados, salvo en el caso de las Leyes, por Sócrates. El número de los personajes en el corpus platónico fluctúa entre dos (Critón, Eutrifón, Hipias Mayor, Menéxeno, Fedro, Clitofonte), tres (Hipias menor, Crátilo, Filebo), cuatro (Cármides, Menón, Sofista, Timeo y Critias, Leyes), cinco (Laques, Lisis, Gorgias, Teeteto), seis (República, Eutidemo), ocho (Fedón, Parménides), nueve (Protágoras) y hasta once (Banquete), el más complejo.

Si nos atenemos a las conclusiones de J. Andrieu<sup>42</sup>, Platón utiliza aparentemente una técnica muy rudimentaria, respecto al diálogo filosófico a dos voces, cuyos actores son designados por vocativos desde las dos primeras réplicas. Esta práctica debía ser usual en este género literario. Pero Platón no se contenta con ello: incluso juega con su lector, retrasa a veces la identificación hasta la novena réplica o incluso a lo largo de la obra como en las Leyes. Además eleva poco a poco el número de actores, pero prácticamente no sobrepasa nunca el número de cuatro personajes activos y la interlocución permanece siempre clara. Pero cuando Platón recurre al relato, esto es, en terminología de Andrieu, se pasa de un estilo dramático a un largo relato, es cuando intervienen personajes múltiples, cuando el número de personajes llega a ser demasiado grande como para poder expresarse claramente en el cuadro de una conversación dramática, aunque, a imagen del drama contemporáneo, limita los personajes activos, a tres o cuatro, en cada momento para mayor claridad. Si en el teatro la limitación se basa en la tradición y en el desarrollo de la técnica teatral, en el diálogo dramático se basa en las necesidades de una intelección clara.

De todas formas en este aspecto la diferencia con el drama es también patente. Mientras que en el diálogo filosófico existen procedimientos internos de advertencia coherentes y continuos, destinados al lector, de forma que en cada momento sepa quien es el interlocutor, por ejemplo, a través del uso del vocativo o de la presentación del personaje por parte de un interlocutor previo y ello, usualmente, en las primeras réplicas, no sucede lo mismo en la técnica teatral. El diálogo filosófico debe ser autosuficiente, pues se dirige a un lector que se deja guiar por las letras del texto, mientras que en el teatro el espectador completa su audición por la visión del espectáculo. Son dos realidades o más bien dos aspectos de lo real que traducen las diferencias de destinatario, de estructura y de presentación entre diálogo representado y diálogo leído<sup>43</sup>.

De todas formas creemos que no debemos pasar por alto aludir, al menos, a otras características tradicionalmente otorgadas al diálogo platónico y que son muy reveladoras. Nos referimos al escaso pintoresquismo, a la libertad de proporciones, el carácter de obras abiertas y el anomimato platónico.

De todas las mencionadas anteriormente es el carácter de obra abierta, utilizando la terminología de Umberto Eco, la más importante. Acostumbramos a

acudir a la Poética, a la Física, a la Metafísica, a la Ética, por citar algunas obras aristotélicas, para captar su punto de vista sobre la tragedia y el epos, el ser o la ética, aunque también acudamos secundariamente a otros pasajes de otras obras donde incidentalmente haya tocado o rozado la problemática en cuestión. Pues bien, en Platón no podemos hacerlo. Quien quiera saber algo de Platón, casi cualquier aspecto, ha de leerse todos los diálogos, porque cada diálogo es como el capítulo de un libro que, a su vez, es inacabado, abierto a nuevas conversaciones, como el diálogo eterno, inacabado de Sócrates. Los diálogos platónicos están interconectados. Incluso las clasificaciones de los diálogos realizadas ya en el mundo antiguo, por ejemplo, las de Trásilo o Aristófanes, implican que el conjunto de los diálogos constituyen un maravilloso cosmos, en el doble sentido de orden y belleza, compuesto por conversaciones interconectadas. Además, no esperemos al final de cada diálogo una conclusión expresa. Los interlocutores se despiden hasta otro día, hasta otra ocasión, porque la vida, si tiene sentido, es en una conversación sin fin, en una búsqueda sin fin. Y cuando no es así, termina míticamente. ¿Y qué es más abierto que un mito?. Platón siempre nos deja pensando, recapitando, y eso es lo que quería. No quiere un lector pasivo, que, como autómatas, asume, sin criba, lo que se le transmite, sino un lector activo, que se sume a la búsqueda socrático-platónica. De ahí el carácter protréptico, de invitación a la filosofía de los diálogos. No se quiere dogmatismo, ni "verdades" descubiertas, al nivel de los sofistas, que con un deje de superioridad y menosprecio, y no gratuitamente, se muestran condescendientes en comunicarse con los mortales inferiores. De todas formas no resulta inoportuno, pensamos, recordar una supuesta anécdota, transmitida por Olimpiodoro, de Platón, quien "a punto de morir vió en un sueño que como un cisne iba de rama en rama, provocando enorme fatiga a los pajareros. Simmias el socrático interpretó que Platón les resultaría inaprensible a los que quisieran interpretarlo en el futuro, pues los exégetas se asemejan a los pajareros en tanto que pretenden cazar los pensamientos de los antiguos, y Platón resulta inaprensible, pues se le puede entender de muchas formas, tanto físicamente como éticamente, teológicamente o literalmente, como el propio Homero". Esto es, nos podemos aproximar a Platón como al cazador, pero sin que podamos capturarlo, residiendo ahí quizás parte de su belleza.

En íntima conexión con el punto anterior está el hecho de que el autor desaparece de sus diálogos. Platón, como Homero, no aparecen en sus obras, desaparecen de ellas, prestan uno su cálamo y otro su voz para mantener y dar unidad a las intervenciones de los personajes. Platón actúa como el artista de un teatro de marionetas, cuya presencia intuimos, pero no vemos, aunque sabemos que mueve los hilos de los personajes. Mucho se ha hablado de las razones por las que Platón eligió este sistema (veneración al maestro, herencia pitagórica<sup>44</sup>), pero nosotros creemos, en conexión con la consideración de obra abierta, que, sobre todo, Platón quiere, en los diálogos, que exista una distancia entre el lector y la obra, que le permita una distancia crítica y una mente activa, sintiendo ese veneno que es la necesidad de la investigación, de la profundización. Como dice E. Lledó<sup>45</sup> "cuando la filosofía se hace respuesta, cuando se configura sólo en el aséptico

marco de su propio dogma, el pensamiento se seca y se anquilosa; cuando la filosofía se configura como pregunta escuchada, pero nunca plenamente respondida, como búsqueda, dificultad, encuesta, el pensamiento se dinamiza, y gana así continuidad y, en consecuencia, futuro”.

Todo ello expuesto en unos diálogos, cuyas proporciones no son canónicas, pues los hay tan extensos como las Leyes o República o tan breves como el Critón o Ión. Como la conversación está destinada a ser retomada, las proporciones son indiferentes en sí. Tan variable es la duración de una conversación como la extensión de los diálogos. De igual modo los hay completamente dialogados o casi meros discursos doctrinales, sobre todo aquellos que suelen ser agrupados al final de su vida, unos en forma dramática directa, que incluso se ha llegado a pensar que podían representarse<sup>46</sup>, y otros bajo la forma de relato, como hemos visto, con una gama estilística grande<sup>47</sup>, desde estilo coloquial al enfático, pasando por el semiliterario conversacional, retórico, patético, intelectual, legal, mítico narrativo, histórico y ceremonial, los diez estilos platónicos de Thesleff<sup>48</sup>, esto es, Platón es pluriestilista, a enorme distancia de los trágicos, líricos o rétores. Un estilo, admirado ya por los antiguos<sup>49</sup>, que abarca desde la impresión de una conversación culta cotidiana, con un vocabulario sin pretensiones, abundantes partículas y anacolutos realistas, hasta la prosa poética con sus citas de poetas, referencias a mitos, anécdotas, proverbios, símiles, metáforas<sup>50</sup> o juegos de palabras. Es irreplicable la prosa platónica, a la que la adoran además, desde el punto de vista del lector, la riqueza de vocabulario ( un tercio de su vocabulario lo constituyen, según Fossum<sup>51</sup>, hapax legómena) y, sin embargo, una no excesiva “jerga” filosófica. Ya a la altura de Platón y Aristóteles mucho se ha avanzado en un estilo propio, filosófico, científico, que cumpla las exigencias de H. Thesleff<sup>52</sup> relativas a que un estilo pueda ser llamado científico, esto es, argumentación explícita, estructura sistemática de exposición, ausencia de colorido emocional, de ornamento externo y elementos supérfluos, expresión exacta, lo cual implica terminología apropiada, y capacidad de abstracción en la expresión. Ello se conseguiría plenamente ya en la escuela platónica, en sus clases, y sobre todo con Aristóteles.

Pero además al hijo de Aristón no le pidamos que nos ofrezca una descripción detallada de los personajes (aspecto, vestuario, gestos, tono de voz, etc.) como tampoco del escenario. Todo esto para él carece de importancia. Lo importante es el diálogo en sí, el lógos, en su doble acepción humana. Lo demás es accidental en el ser humano. Por ello sus personajes, incluido Sócrates, están descorporizados, son tipos más que caracteres<sup>53</sup>. Sócrates está idealizado, es la imagen ideal del filósofo y no tanto aquel que convivía con Jantipa. Tampoco, decíamos, apenas se nos dan indicaciones precisas sobre cómo es el escenario en el que tiene lugar el diálogo, ya sea que Sócrates se encuentra a sus amigos en el exterior (Menón, Fedro), en casa de un ciudadano o jardín, ya en Atenas ya en el Pireo (República), en un banquete (Symposium), en un gimnasio (Eutidemo, Cármides) o en prisión (Critón, Fedón). Ni siquiera si hay cambio de escenario, del exterior al interior (Teeteto), hay la más mínima indicación.

De Platón al resto de los cultivadores del diálogo filosófico del mundo antiguo, la verdad es que hay una enorme distancia. Peripatéticos, estoicos, cínicos e incluso Epicuro, sabemos que se sirvieron de él, pero en ningún caso llegaron a la altura socrático-platónica, aunque, quizás, desde nuestro punto de vista, cierta frescura encontramos en una forma literaria que está ligada al diálogo socrático, la diatriba<sup>54</sup>, la vía por medio de la cual la educación espiritual penetra en la masa fundamentalmente desde época helenística. El declamante que recitaba la diatriba ponía en acción dos personajes, él mismo y un interlocutor imaginario, con el que se enfrenta en una logomachia. La diatriba, por tanto, no es otra cosa que un diálogo, precisamente una de las acepciones de diatribé, bajo la forma de una declamación y, como sabemos, fue utilizada fundamentalmente por los cínicos como medio de propaganda oral y cuyos antecedentes encontramos ya en Antífonte y en el círculo socrático, pensemos simplemente ya en la discusión entre las leyes y Sócrates en el Critón de Platón. Figuras como Diógenes de Sinope, discípulo de Antístenes, a quien se le atribuyen trece diálogos, aparte de siete tragedias, entre otras, Bión de Borístenes o Teles, por citar unos ejemplos, son claves en este ámbito, estando la diatriba en la base de las homilias cristianas, por ejemplo, en autores como Juan Crisóstomo o Gregorio Nacianceno.

En cambio, cuando se acude a la tradición pura dialógica a partir de Platón, la viveza del diálogo mayéutico-socrático platónico está ausente, pues la pregunta del interlocutor usualmente sólo sirve de pretexto para una larga exposición dogmática del maestro, rota en ocasiones, por caprichosas incisiones. El destino de la filosofía en el mundo antiguo estaba en el tratado y en el comentario, esto es, en prosa no dialógica, caracterizada por su carácter cerrado y dogmático.

## NOTAS:

1. Historia del espíritu griego, Barcelona, 1961, p. 55.
2. El mito. Su significado y funciones en las diversas culturas, Barcelona, 1973, pp. 297-306.
3. Cf. A. W. Adkins, "Orality and Philosophy", Language & Thought in early Greek Philosophy, K. Robb (Ed.), La Salle, 1983, pp. 207-227; G. R. F. Ferrari, "Orality and literacy in the origin of philosophy", Ancient Philosophy 4, 1984, pp. 194-205; M. S. Santirocco, "Literacy, orality and thought", Ancient Philosophy 6, 1986, pp. 153-160; E. A. Ramos Jurado, "Oralidad y escritura en el neoplatonismo griego", Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid, 1994, vd II, pp. 355-360.
4. 16.
5. 20, 10-104 Bréhier.

6. Cf. L. Gil, "El <<lógos>> vivo y la letra muerta. En torno a la valoración de la obra escrita en la Antigüedad", Emerita 27.2, 1959, pp. 239-268; P. Friedländer, Platón. Verdad del ser y realidad de vida, Madrid, 1989, pp. 115-129.

7. "Pre-Literary and the Pre-Socratics", BICS 13, 1966, pp. 44-67.

8. "Ancient forms of philosophic discourse", Selected Papers, Leiden, 1977, 14-35.

9. A. García Berrio & J. Huerta Calvo, Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción), Madrid, 1992, pp. 149-150.

10. M. C. Bobes Naves, El Diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario, Madrid, 1992.

11. G. Wyss-Morigi, Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell' Umanesimo e del Rinascimento, Monza, 1950.

12. III 48.

13. Isag. 1.

14. XIV 3-7 Westerink.

15. Platón. Diálogos I, Madrid, 1981, p. 12.

16. Cf. C. Rogers, Orientación psicológica y psicoterapia, Madrid, 1984<sup>4</sup>.

17. Cf. J. Stenzel, "Literarische Form und philosophischer Gehalt des platonischen Dialoges", Kleine Schriften zur griechischen Philosophie, Bad Homburg, 1966; H. Gundert, Dialog und Dialektik. Zur Struktur des platonischen Dialogs, Amsterdam, 1971; M. Hanke, Der maieustische Dialog. Kommunikationswissenschaftliche Untersuchungen zur Struktur und Anwendbarkeit eines Modells, Aachen, 1986.

18. Cf. los testimonios en Socratis et Socraticorum Reliquiae de G. Giannantoni (Napoli, 1990, 4 vols.).

19. Platon, Berlin, 1920.

20. Le dialogue platonicien de la maturité, Paris, 1978, p. 49.

21. DIOGENES LAERTIUS III 48 ( ARISTOTELES, Peri Poietôn, fr. 3 Ross=72 Rose)= I B 1 (vol. I p. 21 Giannantoni).

22. II 122-124 ( VI B 87, vol. II p. 640-641 Giannantoni).

23. II 124 (VI B 87, vol.II p. 640 Giannantoni).

24. II 121 (VI B 42, vol. II p. 635 Giannantoni).

25. II 124 ( VI B 63, vol. II p. 637 Giannantoni).

26. II 60-64 ( VI A 1, 13, 40, vol. II pp. 593-604 Giannantoni); Cf. el comentario de Giannantoni en vol. IV pp. 585-596.
27. II 108 ( II A 10, vol. I pp. 380-381 Giannantoni).
28. II 125.
29. II 105 (II A 8, vol. I p. 491 Giannantoni); cf. el comentario de Giannantoni en vol. IV pp. 119-127.
30. VI 15-18 ( V A 41, vol. II pp. 150-154 Giannantoni). Sobre sus escritos cf. V A 41-52, vol. II pp. 150-156 Giannantoni y el comentario de este mismo autor en vol. IV 235-363. Cf. et. M.-O. GOULET-CAZÉ, "L'Ajax et l'Ulysse d'Antisthène", Sophies Maïetores. <<Chercheurs de sagesse>>, Hommage à J. Pépin, Paris, 1992, pp. 5-36.
31. Op. cit., p. 158.
32. J. A. Coulter, The literary microcosm. Theories of interpretation of the later neoplatonists, Leiden, 1976, p. 102.
33. Anon. Proleg. 15, 1-50 Westerink.
34. Cf. Smp 215 e 1-2.
35. Anon. Proleg. 16, 1-17,39 Westerink. Un paralelo en Proclus, Alc. 10, 3-14.
36. 229 e 5-6.
37. Sobre el aspecto dramático del diálogo platónico, cf. D. Tarrant, "Plato as dramatist", JHS 75, 1955, pp. 82-89; D. Tarrant, "Style and Thought in Plato's dialogues", CQ 42, 1948, pp. 28-32; D. Tarrant, "The art of Plato", CR 15, 1926, 104-112; G. Rudberg, "Das dramatische Element bei Platon", SO 19, 1939, pp. 1-13; S. Jäkel, "Platonic dialogue as a specific genre between tragedy and comedy. Tragic and comic elements in the early dialogues of Plato", SIFC 10, Acti del IX Congresso della FIEC, Firenze, 1992, pp. 1001-1013; P. Bádenas, La estructura del diálogo platónico, Madrid, 1984. Como ejemplo de los excesos en este punto cf. W. Ch. Greene, "The paradoxes of the Republic", HSPH 63, 1958, pp. 199-216.
38. Interpreting Plato: the Dialogues as Drama, Savage, Maryland, 1991.
39. 14, 5-8 Westerink.
40. XIV 15-21 Westerink.
41. Cf. R. Hirzel, Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch, Hildesheim, 1963 ( Leipzig, 1895).
42. Le dialogue antique. Structure et présentations, Paris, 1954, pp. 304-315.
43. Cf. J. Andrieu, op. cit., pp. 314-315.
44. Cf. Edelstein, "Platonic anonymity", AJPh 83, 1962, pp. 1-29; P. Plass, "Philosophic anonymity and irony in the platonic dialogues", AJPh 85, 1964, pp. 254-278.
45. Op. cit., p. 22.

46. G. Ryle, Plato's Progress, Cambridge, 1966.

47. Cf. J. DE HOZ, art. cit., pp. 11-36.

48. Aparte de los trabajos de este autor, son recomendables los estudios ya citados en n. 37 de D. Tarrant, a los que habría que añadir otros del mismo autor: "Imagery in Plato's Republic", CQ 40, 1926, pp. 27-34; "Colloquialism, semiproverbs and word-play in Plato", CQ 40, 1926, pp. 109-117; "Style and thought in Plato's dialogues", CQ 42, 1948, pp. 28-34; "Plato's use of extended oratio obliqua", CQ 5, 1955, pp. 222-224; "More colloquialism, semi-proverbs and world-play in Plato", CQ 8, 1958, pp. 158-160.

49. Cf. F. Walsdorff, Die antiken Urteile über Platons Stil, Leipzig, 1927.

50. P. Louis, Les Métaphores de Platon, Paris, 1945; A. de Marignac, Imagination et dialectique, Paris, 1951.

51. "Hapax legomena in Plato", AJPh 52, 1931, pp. 205-231.

52. "Scientific and technical style in early Greek prose", Arctos 4, 1966, 89-113.

53. Cf. I. Bruns, Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt, Berlin, 1896.

54. Cf. M. Untersteiner, Problemi di Filologia Filosofica, a cura di L. Sichirolo e M. Venturi Ferriolo, Milano, 1980; P. Wendland, Die helenistisch-römischer Kultur, Tübingen, 1907; P. Wendland-O. Kern, Beiträge zur Geschichte der griechischen Philosophie und Religion, Berlin, 1895; D. R. Dudley, A history of Cynicism, London, 1937.



## DIÁLOGOS EN LA ENEIDA

Bartolomé Segura Ramos  
Universidad de Sevilla

El género épico es un género narrativo, el primero por cierto que surge en Occidente (Homero: *Iliada* y *Odisea*). Pero en él se subsumen desde sus mismos orígenes todos los demás géneros: lírica, teatro, novela, etc. Ello equivale a decir, en cierto modo, que en todo género hay elementos de los demás, pero la estructura, el tono, la forma, el destino de su ejecución, etc., distinguen a los unos de los otros. Así, por ejemplo, los símiles homéricos pueden considerarse con toda justicia pequeños poemas líricos; escenas como el encuentro de Andrómaca y Héctor en el libro VI, posee rasgos evidentes de tipo teatral. La presencia, por otra parte, de abundante diálogo en las creaciones épicas subraya un rasgo que, en este caso, parece corresponder más exactamente al drama; pero como vemos, el diálogo no es privativo de la acción y el drama, aunque debemos admitir que es en este último donde halla más adecuadamente su caldo de cultivo. Todavía cabe añadir que el hecho mismo del recitado público es un acontecimiento eminentemente teatral: el aedo rodeado de un amplio corro de oyentes que contemplan las gesticulación, los movimientos, las muecas, del recitador, reproduce una situación prácticamente idéntica a la de los espectadores en el teatro.

Precisamente esta última situación es la que no se da en la imitación virgiliana de ambos poemas homéricos en uno: la *Eneida*, suma de la *Odisea*, narración de viajes y aventuras, y la *Iliada*, con un escenario prácticamente único durante diez años donde se libran continuos y duros combates. Y todavía conviene tener presente que la *Odisea* no es realmente un libro de aventuras estrictamente hablando; porque resulta que su segunda parte tiene más bien carácter escénico y teatral; la segunda parte de la *Odisea* es un largo acto con unas pocas escenas y sólo dos escenarios: la cabaña del porquerizo y el palacio de Ulises, Penélope y Telémaco, donde se desarrollan los convites, concursos, peleas, etc. que constituyen la sustancia de la mayoría de los libros de esa segunda parte. Ahora Virgilio invierte el orden cronológico de la *Iliada* y la *Odisea*, situando en la primera parte de su obra lo que se conoce con el nombre de parte odiseica, en la cual narra los avatares y vagabundeos de Eneas y sus amigos desde la salida de Troya hasta la llegada a la desembocadura del Tíber, y a continuación, en la llamada parte iliadiática, el poeta describe las batallas (dos, esencialmente, si descontamos la escaramuza inicial entre los troyanos y los latinos a propósito de la muerte del ciervo de Silvia en el libro siete), a saber, batalla de la desembocadura del Tíber y batalla de la ciudad (lavinio, supuestamente). Y precisamente es a comienzos del libro X (6-113) donde, a raíz de la batalla librada en la desembocadura del Tíber, durante la cual Turno ha gozado de dos o tres aristías, y Eneas, a su vez, ha ejecutado acciones brillantes, entre otras, la eliminación de Lauso y su padre Mecencia al final del libro nueve, y hemos asistido a otros episodios bélicos importantes, tiene lugar una asamblea de los dioses, que se reúnen para discutir el curso de los acontecimientos bajo la presidencia de Júpiter. En su intervención

(6—15 = 10 versos) Júpiter pregunta a los dioses reunidos las razones del conflicto mortal en que los divinos intervienen, porque los troyanos y los laurentes están llamados a unirse, que tiempo vendrá en que se enfrente a muerte Roma y Cartago y entonces tendrán los olímpicos ocasión de mostrar sus preferencias por uno u otro bando. Por dicha razón, el dios padre recomienda a los dioses que establezcan ahora la paz. En ese momento se levanta para intervenir en el debate Venus, la diosa madre de Eneas, a quien tuvo del mortal Anquises (18-62 = 45 versos); estos son los puntos que aborda en su alocución la solícita madre de Eneas: en primer lugar se queja de la jactancia de los rútuos, que tienen asediados a los troyanos en su ciudad campamento de la orilla izquierda del Tíber, con flanco al mar, y de allí no pueden salir; la diosa describe cómo la sangre inunda las trincheras, de modo que se está produciendo una nueva destrucción de Troya y otro Tíber ha vuelto a aparecer, y así sólo falta que hieran otra vez a Venus. Venus se pregunta si los troyanos han alcanzado el Lacio contra la voluntad de los dioses; si este es el caso, entonces, que lo paguen; pero si por el contrario su destino es ese, ¿quién puede cambiar dicho destino? En su tanda de alegatos y quejas Venus evoca como de pasada el incendio de la escuadra en Sicilia, la intervención hostil del rey Éolo con sus vientos atronando por el mar y hundiendo la escuadra y el envío de Iris transformada en una vieja, Cálibe, para incitar a las mujeres troyanas a quemar la escuadra, impidiendo de esta manera que el destino se cumpla y que Eneas no alcance nunca suelo itálico. Venus prosigue sus quejas aludiendo al descenso de Alectó, la furia infernal, quien por orden de Juno y transformada, de manera similar a Iris, en una vieja, Béroe, la sacerdotisa de Apolo, se le aparece al héroe laurente Turno cuando éste descansa en medio de las armas reales, lo amedrenta y lo incita tras darse a conocer a soliviantar el Lacio frente a los intrusos troyanos. Estando así las cosas, Venus en actitud de víctima al objeto de lograr ser atendida, manifiesta al dios padre que por lo menos proteja a su nieto; por lo demás, dado que de nada ha servido cuanto han pasado los troyanos, que otra vez retornen los sinsabores de Troya. Llegado su turno, Juno replica a Venus (63-95 = 33 versos):

En primer lugar, indignada, Juno se pregunta que quién obligó a Eneas a abandonar el campamento-ciudad, por qué se ha alejado de ella, dónde están aquí Iris o Juno; Venus se queja del asedio de sus troyanos, ¿y el fuego que éstos van propagando por la tierra latina, así como los saqueos que están haciendo? En tanto a Venus le cumple sacar a Eneas de entre las manos de los griegos y rodearlo con una nube (en alusión al camino de Cartago cuando la madre envolvió al hijo y a sus acompañantes con una nube para hacerlos llegar sanos y salvos a la ciudad de Didó), e igualmente convertir los veinte barcos de Eneas en otras tantas ninfas (en el instante en que Turno iba a prender fuego a las naves troyanas, que constituían un flanco del campamento conforme se hallaban varadas en el río) las cuales se echarían a nadar en el mar tirreno y saldrían al encuentro de Eneas, cuando éste descendía con la escuadra amiga de Tarcón para liberar a sus compañeros del asedio laurente, Juno pregunta si ella tiene prohibido ayudar a los rútuos a su vez. Luego, recoge frases literales de Venus como que *Aeneas ignarus abest*, y agrega no sin dureza: "pues que continúe ausente". Irónica y rabiosa Juno enumera varias

preguntas: "¿He tenido yo la culpa de lo de Troya o no ha sido más bien Paris el que ha puesto a pelear a Europa y Asia?"; y acusa directamente a Venus de haber atizado la discordia, puesto que impulsó a Paris haciéndole caer en el amor de Hélena; y entonces hubiera sido conveniente que temiese por los suyos: "ahora surges demasiado tarde con injustas quejas y remueves disputas vanas".

Tras la terrible discusión entre ambas diosas, Júpiter interviene de nuevo para zanjar la cuestión (104-113 = 10 versos), requiriendo la atención de todos y afirmando que puesto que no hay acuerdo y continúa la disputa, él se lava las manos, y hace saber que tanto le da el troyano como el rútilo (al igual que Didó en el libro primero había dicho de tios y troyanos), que él es el mismo para todos y que el destino hallará la vía de salida. Y aquí concluye esta magna asamblea y sus diálogos divinos, siendo la reunión una a manera de resumen de la *Eneida*, de sus fundamentos divinos, es a saber, declarándose con toda claridad que la pugna entre Venus y Juno, el Amor y el odio, es la clave íntima del edificio épico. Dicha confrontación había sido anunciada en buena parte en el mismo fronsispicio de la obra, cuando en los primeros versos se insiste en la cólera de Juno (*saevuae memorem Junonis ob iram* (4); *tantae animis calestibus irae* (11)) y es una constante a lo largo de toda ella.

En el libro IX (versos 184 ss.) asistimos a un largo diálogo, entreverado de acción, que es ahora un diálogo heroico. Se trata de la hazaña y muerte de los jóvenes Niso y Eurialo, que ya habían sido presentados en el libro V, a propósito de los Juegos Fúnebres en honor de Anquises. Niso, el mayor, busca a Eurialo, cuando ambos montaban guardia en la ciudad-campamento junto a la desembocadura del río Tíber y le hace saber que algo le bulle en la cabeza, puesto que todos desean enlazar con Eneas y él ha observado un camino estrecho por donde escapar al cerco de los rútilos. Eurialo a su vez responde que si es que desea escabullirse sin contar con él, afirma orgullosamente que él es también valiente y que el honor es tan grande que merece morir por él. Niso se excusa: prefiere que Eurialo quede vivo para poder enterrarle si acaso muere en la acción, y él, Eurialo, tiene además a su madre. El joven replica que eso no son más que pretextos y que lo que han de hacer es ponerse en movimiento. Niso se presenta ante los jefes del campamento que deliberaban en el centro del mismo en círculo apoyados en sus lanzas, bajo la luz de la luna y les expone la situación, solicitándoles que se les permita salir en busca de Eneas (234-245). El anciano Aletes se emociona ante la propuesta, invoca a los dioses, aseverando que con jóvenes como estos Troya no perecerá jamás e inmediatamente alude a las recompensas que pueden aguardarles de parte de Ascanio y de Eneas; e inmediatamente derrama lágrimas. Ascanio habla a su vez a los dos (257-280), depositando en ellos toda su esperanza y fe, hace acto seguido una enumeración de los regalos que ya tiene preparados para ellos: dos copas con bajorrelieves, dos tripodes, dos talentos de oro, una cratera de Didó; el caballo y las armas de Turno para Niso; doce caballos más, así como los prisioneros y el terreno que pertenece al rey Latino. Además, desde este instante elige por compañero permanente a Eurialo. Éste, a su vez, manifiesta (281-292) que acepta la gloria común y suplica encarecidamente que Ascanio proteja a su madre (*super*

*omnia dona*). En respuesta Ascanio promete todo a la madre de Eurialo; se produce una nueva escena de lágrimas. Ambos amigos se ponen en marcha; Niso (320-323) pide al otro que vigile mientras él entra en acción y cuando ya han causado una vasta carnicería, Niso pide templanza, pero en ese instante Volcente, comandante de la caballería que marcha hacia el campamento descubre a ambos a la luz de la luna; grita: *State, uiri* (376). El enemigo ha interceptado a Eurialo, y entonces Niso invoca a la luna y cuando Volcente amenaza a Eurialo con matarlo Niso vocea a los rútilos reclamando su atención. Ambos perecen. La historia de la acción concluye con los lamentos de la madre de Eurialo (481-497) que se desgarrará apostrofándose: "¿Así te veo, descanso de mi vejez? Botín eres de los perros y las aves latinas; no he podido enterrarte ni cubrirte con la túnica que hacía aprisa para ti, entreteniéndome mis noches de vela." Luego, la anciana se pregunta a dónde puede ir ahora y en su desesperación pide a los rútilos que le den muerte.

Tratemos ahora de un diálogo político. Tiene lugar entre Latino, Drances y Turno (XI 302-444). La situación recuerda el primer diálogo estudiado en el sentido de que una persona de superior alcurnia (Júpiter allí, el rey Latino aquí) preside una reunión e inicia el diálogo. A todos los latinos reunidos en Asamblea el rey Latino plantea la situación del momento (302-335): los latinos han sido rechazados de la ciudad-campamento y Eneas avanza contra la ciudad; él, Latino, se había opuesto desde el comienzo a esta guerra; ahora estima que no hay esperanza de socorro y que los enemigos son ciertamente invencibles; a su juicio, lo que ha de hacerse es dar tierras a los troyanos y asociarlos a los latinos; o si no, construirles veinte naves y que se marchen. A tenor con su propuesta cien parlamentarios irán a ver a los troyanos portando regalos de oro, marfil, una silla curul y una trabea. A continuación, tiene lugar el agón entre Drances, un político enemigo de Turno, y éste. También en este aspecto el parecido con la asamblea de los dioses ya estudiada es enorme: porque los dos políticos, o mejor el político y el militar, se van a enfrentar en términos irreductibles de la misma manera como allí lo hacían Venus y Juno. Drances responde en primer lugar a Latino (343-359 = 17 versos) y luego se encara con Turno (360-375 = 16 versos). Dirigiéndose a Latino hace notar al rey que todo el mundo sabe cuál es razón por la que no se hace la paz con los troyanos; lo que ocurre es que nadie se atreve a decirlo; falta *libertatem loquendi*, pero el culpable de la situación es Turno que ha hundido a la ciudad atacando el campamento troyano. Drances sugiere que Latino añada a la lista de regalos el matrimonio del forastero con su propia hija; así que convendría dirigirse a él y suplicarle a Turno (al que todavía no ha nombrado por su nombre). Ahora, se dirige al rey rútilo, preguntándole: "¿Por qué causas la muerte de tantos? Yo te suplico, apiádate de los tuyos, retírate. Basta ya de muertos. Si no, enfréntate a él."

A continuación interviene el rey de los rútilos (378-444), contestando primero a Drances (=32 versos), al que reconoce, con aire de reproche, su facundia, pero las palabras no son suficientes. ¿Puede Drances acusar de temor a Turno, después de que Drances (irónico) ha causado tales estragos entre los troyanos y alzado semejantes trofeos? Turno propone a su rival salir al combate, a no ser que

el Marte que su enemigo posee es el de su lengua ventosa y el de sus pies fugitivos. Luego, el rey declara que no está derrotado, y como prueba de su aserto promete un Tíber con su caudal acrecentado por la sangre troyana y los arcadios desarmados: y ésta es la respuesta a la acusación tercera que Drances le había hecho. Pues Turno contestará a las tres principales acusaciones de su rival en orden inverso a como aquél se las hizo; como confirmación de la verdad de su aserto recuerda a todos la muerte de Bitias y Pándaro, así como de tantos miles que ha mandado al Orco. Drances había afirmado categóricamente: *Nulla salus bello*; Turno se irrita y rebela contra semejante profecía y le espeta al laurente que esos vaticinios se los haga al dardanio Eneas; que persevere en sus encomios de los troyanos y el desdén hacia las armas de Latino: esta es la respuesta a la segunda acusación de Drances. Como éste además había simulado temor de ser asesinado por Turno, confesión que constituye la primera acusación, Turno replica a su vez que no debe temer, porque no es su intención causarle la muerte. Con esto, Turno da por finalizada su respuesta a Drances. Acto seguido, se dirige a Latino (35 versos), proponiéndole en primer lugar no sin ironía que si no hay esperanza en las armas, entonces deben solicitar la paz; ¡aunque afortunado el que murió sin llegar a ver esto!: ¿a qué entregarse tan pronto? Todavía cuentan con bastantes fuerzas a su favor: Mesapo, Camila, Tolumnio. Por último, “si me buscan a mí los troyanos, dispuesto estoy; saldré al encuentro de Eneas”.

Así que, como hemos visto, las intervenciones están construidas con la técnica retórica más depurada, concediéndose a cada interlocutor un mismo número de versos y ofreciéndose argumentos contra argumentos. Es curioso constatar que si bien Drances, como hemos visto en su lugar, había propuesto que Latino entregase también a su hija Lavinia al héroe invasor, Turno no contesta directamente a lo que en realidad podía ser lo más doloroso para él, puesto que es su amor por Lavinia y su despecho ante la idea de que alguien pueda arrebatarse a la prometida el motor principal de su oposición a los intrusos; por el contrario, la respuesta va dada indirectamente cuando hacia el final de su alocución alude al rey Latino como su “suegro”: de esta manera indirecta da una respuesta desdeñosa a su rival, porque por medio de este recurso el orador (el poeta) declara que Lavinia no se pone en tela de juicio en ningún momento.

El último diálogo que ofrecemos a la consideración del lector no es uno solo sino múltiples diálogos, pero de tal suerte ligados que todos ellos acaban por constituir una verdadera puesta en escena: y es que el libro cuarto de la Eneida es un drama en un solo acto y varias escenas, de tal suerte que los pasajes narrativos entre diálogo y diálogo valen como acotaciones escénicas o bien como las informaciones que los mensajeros dan en las tragedias griegas. En primer lugar, tenemos el diálogo con que se abre el libro, diálogo entre Didó y su hermana Ana. Habla primero Didó (9-29), y en sus palabras cuenta a su hermana los sueños que ha tenido (sueños había tenido Atosa en los *Persas* de Esquilo, y Clitemestra en *Las Coéforos* del mismo autor), manifestando a renglón seguido su admiración sin límites por Eneas, concretada en el físico, el valor y el carácter bélico; a continuación, Didó proclama su rechazo a todo amor, aunque reconoce el atractivo

que sobre ella ejerce Eneas, y termina esta primera alocución con una reafirmación de su amor por el marido asesinado, Siqueo. En su turno, Ana (31-53) pone de manifiesto los premios de Venus y la necesidad de aceptar un amor que agrada. Hay además razones políticas para su aceptación; de modo que propone a la hermana elevar sus plegarias a los dioses, y en cuanto a Eneas debe inventar excusas mientras el tiempo para navegar está mal. Ahora la escena se traslada al cielo; otra vez hallamos a las diosas, Venus y Juno, en esta ocasión maquinando el amor entre Didó y Eneas. Juno (93-104) expresa sus quejas ante Venus porque entre ambos, ella y su Cupido, han abrasado de amor a la pobre Didó; en consecuencia, Juno hace una propuesta falaz a Venus para enamorar a la pareja. Venus (107-114) replica aceptando dicha propuesta a sabiendas de que es engañosa, y Juno (115-127) remacha el acuerdo para casar a Eneas con Didó. La cuestión está clara: Juno anhela atar a Eneas a Didó y Cartago para lograr su mayor deseo, a saber, que Eneas no pise suelo itálico; a su vez, Venus, preocupada por el hijo, prefiere que la reina se enamore de él a fin de que no sufra ningún percance en tierra cartaginesa. Una nueva escena: Iarbas, antiguo pretendiente de Didó e hijo de Júpiter, eleva una plegaria a éste (206-218) para protestar por el rumbo que están tomando los acontecimientos. En primer término, ensalza el poder de Júpiter y acto seguido expresa sus quejas y reproches, pues él ha ayudado a Didó y ésta en cambio lo ha rechazado a favor de Eneas (*ille Paris*). Al final, el despechado pretendiente agujonea la voluntad de su divino padre preguntándose si de nada sirven las ofrendas que se hacen a los dioses ( y él tiene cien altares dedicados a Júpiter). Cuarta escena: Como movido por la plegaria (de tal forma que, como vemos esta serie sucesiva de diálogos se mueven en reacción en cadena, en forma que una escena motiva y provoca la siguiente) Júpiter envía rápidamente a su mensajero alado, Mercurio, a entrevistarse con Eneas. Júpiter expone sus razones (223-237): Venus le había pedido que su hijo llegase sano y salvo al Lacio para someter el orbe de la tierra, y ahora resulta que se demora tranquilamente y no se acuerda de partir; Mercurio debe llevarle el recado que si a él le da igual que se acuerde de su hijo, al que está privando del reino de Italia. Y le da una seca orden: *nauiget*. All instante, parte Mercurio y le comunica a Eneas, casi con las mismas palabras con que su padre le ha dado el mensaje, las razones por aquél expuestas (265-276). Ya está pues, en marcha la tragedia: los dioses han tomado cartas en el asunto y van a arrebatarle a Didó su amor contra la voluntad de éste. Se produce el momento culminante del libro, el diálogo entre Didó y Eneas, colocado como piedra angular en el centro mismo del libro, de tal suerte que el número de versos que preceden y siguen a este diálogo es casi idéntico (305 y 317).

Primero habla Didó (305-330): *¿Esperaste irte a escondidas, perfide? ¿No te retiene nuestro amor ni moritura Dido*). Y eso que ahora hace mal tiempo para la navegación (*hiberno sidere*). *¿Huyes de mí: mene fugis?* Te ruego por tu mano, por nuestro matrimonio y por nuestra unión, que cambies de opinión. Luego, Didó aduce, como antes su hermana, razones políticas, habla del riesgo de los enemigos, de Pigmalión, su hermano, que puede venir un día para castigarla, de Iarbas, el enfurecido prometido. Por último, en el colmo de la angustia y la resignación, se

deja llevar por la imposible añoranza de un *paruulus Aeneas* en casa, que cuando el padre se marche, se lo recuerde. Eneas, a su vez, contesta a Didó (333-361), reconociendo sus méritos, y acto seguido pasa al ataque, afirmando que nunca esperó ocultar su huida, ni pretendió matrimonio alguno; él volvería realmente a Troya, pero su destino es encaminarse a Italia: al igual que tú tienes a Cartago, yo quiero poseer mi Ausonia; es la imagen de su padre Anquises y la de su hijo Ascanio las que lo impulsan, porque de hecho *Italiam non sponte sequor* (361). De inmediato, y descontrolada, Didó replica a Eneas (365-387): "Tú no eres hijo de Venus ni provienes de Dárdano, sino que naciste en el Cáucaso y te dieron de mamar tigras de Hircania", aseverando acto seguido que no ha advertido reacción alguna en Eneas; luego, enumera los merecimientos que ha contraído con él, cómo lo había recogido y dado parte de su reino, cómo había reparado su maltrecha escuadra, y termina esa parte de recriminaciones con la sentencia: *nusquam tuta fides*. Ahora, adoptando claramente un tono de sarcasmo, evoca las palabras de Eneas, el augurio de Apolo, el oráculo de Delos y la llegada de Mercurio por orden de Júpiter: ¿es que no tienen otra cosa que hacer los dioses? "Pero no te retengo; vete; ya lo pagarás: te seguiré con negros fuegos y me apareceré a ti como una sombra, y en el Orco me enteraré de tu castigo." Mas todavía, Didó, pese a su orgullo, se rebaja y encomienda a su hermana Ana que implore a Eneas un plazo de tiempo nada más (416-436), que, puesto que se marcha, ella le podía convencer, dado que conocía bien a aquel *perfidus*; ahora sólo le suplica que aguarde la bonanza para partir: *tempus inane peto, dum mea me uictam doceat Fortuna dolere* (433-434) = "un compás de espera pido, mientras mi Fortuna me enseñe a sufrir mi derrota". Pero Ana va a cumplir su encargo y no consigue nada: *mens inmota manet, lacrimae uuluuntur inanes* (449 = "su mente permanece inamovible, las lágrimas reslaban inútilmente").

En vista de la situación, comprendiendo Didó que todo se ha acabado, toma resueltamente su decisión: la de acabar con su vida. Y es que al hacer los sacrificios el agua se ha puesto turbia y el el vino se ha convertido en sangre y oye un búho cantando su triste canción en el cumbrero le parece que oye la voz de su esposo que la llama y en sueños siente que se queda sola y camina por un camino sin fin y busca a sus tirios. Llama pues a su hermana (478-498) y le sugiere que va a poner en práctica una ceremonia mágica para atraerse el amor de Eneas, y para ello va a a buscar a la sacerdotisa del Jardín de las Hespérides; levantará, pues, una pira con las ropas de Eneas y el lecho conyugal ("donde me perdí"). A partir de aquí se suceden tres monólogos o soliloquios en los que su estado de ánimo pasa por fases diferentes. Primer soliloquio (534-552): Didó piensa que debió hacer caso a sus pretendientes; o por el contrario debería haber seguido a los troyanos. Aunque, "¿es que desconoces los perjuros de los troyanos?" Luego, se pregunta si se marchará sola o acompañada de los tirios. Por fin, osa culpabilizar a su propia hermana de todo lo que ha pasado, y termina autoinculpándose. En medio de los tres soliloquios se produce una nueva visita y advertencia de Mercurio a Eneas (560-570), por si Eneas no se daba bastante prisa: le recuerda que ya soplan los céfiros, buenos para navegar, le pone ante sus ojos la ira de Didó (*irae Didus*) e inventa una falsa

amenaza, la de que los cartagineses van a atacar, portando *saevae faces* ("cruelas antorchas") contra las naves. Termina su cruel alocución afirmando que *uarium et mutabile semper femina* ("que la mujer es un ser cambiante y voluble en todo momento"). Al instante, Eneas, gracias a esa reacción en cadena a que nos hemos referido más arriba, estimula a su vez a los marineros, diciéndoles que hay que zarpar al momento (573-579). Entonces, tiene lugar el segundo monólogo (590-629), recitado por Didó al amanecer, cuando la escuadra está a punto de zarpar. Este monólogo, tras una terrible noche esperando la marcha definitiva de Eneas, contemplando el puerto desde su alta atalaya, por un lado, y la pira que ha erigido y cuyo fin último sólo ella conoce, por el otro, se inicia en un elevado tono de cólera y rabia, e interpela con la denominación de *advena* ("extranjero") a Eneas, aseverando que no se va a burlar de su reino, e imaginariamente, en un especie de desvarío momentáneo, azuza a los tirios, gritando *ite, ferte flammis* (592-593), hasta que la reina, exhausta, vuelve en sí, y reacciona, se da cuenta de que delira, y se censura a sí misma, afirmando: "ahora te afectan los hechos impíos". Y al instante vuelve el ataque demencial: habría querido esparcir el cuerpo de Eneas en el mar (al igual que Polifemo amenaza hacer con el de Acis cuando, enamorado de Galatea, persigue a ambos, y oye las risas y palabras de su amante, en las *Metamorfosis* de Ovidio) y servir (como Atreo a Tiestes sus propios hijos) a Ascanio en la mesa del padre; querría haber destruido el campamento junto con el padre, el hijo y ella misma, e invoca al Sol, a Juno y a la diosa infernal, Hécate; suplica maldiciones contra Eneas: que contemple la muerte indigna de los suyos y apela a los tirios para que ejerzan, tras su muerte, la venganza: "quiero olas contra olas, orillas contra orillas, armas contra armas". Antes del tercer y definitivo monólogo Didó habla a la nodriza de Siqueo (634-640) para pedirle que llame a su hermana Ana y que venga con las víctimas para el sacrificio, puesto que ya es llegado el momento de prender fuego a la pira para acabar con la preocupación que siente por Eneas. Y llegamos al último soliloquio de Didó, el que la reina murmura al salir el sol, cuando la escuadra de Eneas se está haciendo a la mar (651-662). Es el más corto de los tres; Didó, agotada, ha perdido momentáneamente la ira, por un instante, una oleada de amor la invade, y el odio cede el puesto; así, interpela las ropas de Eneas llamándolas *dulces exuviae*, y a continuación, serenamente, hace una especie de testamento político, las *res Gestae* de su vida de reina, la ciudad que ha fundado, los logros alcanzados, su victoria sobre el hermano Pigmalión. Tras el agotamiento y la serenidad, un último y definitivo ataque de pasión, crueldad y deseos de venganza: anhela en sus postreros momentos que Eneas contemple desde el mar las llamas de la pira a la que va a prender fuego. Luego, empuñando la espada de Eneas, se infiere una herida de muerte, y con el alboroto Ana acude y descubre por fin la verdad de la ceremonia y la pira que Didó había mandado erigir. Ana asciende los peldaños de la pira, situada en el patio interior, a cielo abierto, y dirige sus postreras palabras a la reina (675-685); en primer lugar, pone de relieve el engaño de la hermana; luego, manifiesta su deseo de haberla acompañado al más allá y afirma taxativamente que con su muerte ha hecho un gran daño al pueblo sidonio. Didó intenta incorporarse por tres veces sobre el codo y tres veces cae

sobre la almohada, mientras abre los ojos buscando la luz en lo alto de la bóveda celeste y gime al descubrirla. Juno, la diosa que la ha protegido toda la vida, se apiada de su larga agonía, y por ello envía a Iris, la mensajera, a que corte el cabello rojo que la mantenía unida a la vida, pronunciando estas palabras: "Como me han ordenado/ transporto este cabello consagrado a Dite y te libero de ese cuerpo" (702-703). "Así dijo y con la derecha cortó el cabello, con lo que de golpe se disipó todo el calor y su vida escapó a los vientos."



## DIALOGO, DIALOGISMO Y ALTERIDAD

Esteban Torres  
Universidad de Sevilla

*Dialogar* es un término que, si atendemos a su etimología helénica, vale tanto como razonar, hablar, conversar, discutir, discernir, calcular, reflexionar. El diálogo es, claramente, *logos*, palabra. El componente *dia* del diálogo es partícula griega, que significa "a través", y que implica a la vez separación y transitividad. Mediante el diálogo, es decir, "a través de la palabra", o si se quiere, "palabra a través", individualidades distintas y separadas se comunican, esto es, comulgan en la empresa común de conocerse.

La palabra -o el pensamiento- en sí misma no es nada. El *cogito* cartesiano, cristalizado en la absoluta soledad del *ego*, no revela más que un vacío terrible y aniquilador. En la tradición cartesiana, el "pienso, luego existo", tomado como el origen y la regla de toda verdad, es realmente un callejón sin salida. El *ego*, tal como aparece en el *ego cogito*, *ego sum*, es lo *absoluto*, respecto a lo cual todo es *relativo*. Ahora bien, como ha hecho ver recientemente Vincent Descombes (1988: 42), no puede haber simultáneamente varios absolutos. Un segundo absoluto (el *otro*) supone necesariamente un rival del primer absoluto (el *yo*, el *ego*).

Un aparente solución podría ser el paso del *cogito* al *cogitamus*, o lo que es lo mismo, la transición del "yo" de la meditación solitaria al "nosotros" del diálogo clarificador. Pero, aun así, transferido lo absoluto del singular al plural, los supuestos absolutos no serían sino *pretendientes* al absoluto, rivales que se disputan los unos a los otros el trono de la verdad y la existencia (Descombes, 1988: 43).

Como concepto opuesto al *diálogo* se presenta a veces el *monólogo*, neologismo de cuño helénico, pero que no se encuentra documentado en ningún texto griego clásico, que sepamos. El Diccionario de la Lengua Española, de la Real Academia, en su vigésima primera edición, define este término como "especie de obra dramática en que habla un solo personaje", y remite a la voz *soliloquio*, de origen esta vez latino, que significa "reflexión en voz alta y a solas" y "lo que habla de este modo un personaje de obra dramática o de otra semejante". Algún autor (Bobes, 1992: 97) reserva el nombre de soliloquio para el discurso en el que un sujeto único hace uso del lenguaje, sin tener oyente alguno, ya que si lo tuviera, se trataría de un monólogo. El llamado "monólogo interior", mediante el cual la obra literaria sigue la voz interior de los personajes, no vendría a ser a fin de cuentas más que una actualización del soliloquio, tanto si adopta la forma discursiva del diálogo, como si integra en un solo discurso varias voces (polifonía bajtiniana). Variaría, así pues, la forma del discurso; pero el proceso sería el mismo: un soliloquio.

En alguna lengua románica, como por ejemplo la francesa, el término *monologue* aparece ya documentado, según el Diccionario de Paul Robert, en el siglo XV, si bien en su acepción de "discurso de una persona sola que habla o piensa en voz alta" data de la primera mitad del siglo XIX. Por lo que respecta a la lengua española, ni en el Diccionario de Covarrubias ni en el de Autoridades

aparece la voz *monólogo*. El Diccionario de Joan Corominas, por su parte, remite al de Esteban de Terreros y Pando (1786), en donde el *monólogo*, o *monoloxio*, se define como "escena dramática en que un actor habla absolutamente solo", al tiempo que se advierte que "algunos lo desaprueban, por ser inverosímil que uno hable solo; pero no obstante la pasión vence esta inverosimilitud muchas veces".

En el mismo Diccionario de Terreros, el *diálogo* aparece como la "conversación de una o muchas personas, sea por medio de la viva voz o por escrito". Según esto, basta con que una sola persona converse, razone, reflexione, *dialogue* en su prístino sentido etimológico, para que haya diálogo, siempre y cuando exista o se presuponga alguien que escuche; ya que sería inverosímil, como queda dicho, que uno hable solo. Por *dialogal* entiende Terreros "lo que está en diálogo o pertenece a él", y por *dialogismo* una "especie de diálogo, que se hace por preguntas y respuestas, ya sea entre varios o uno solo, respondiéndose a sí mismo".

Años antes, el Diccionario de Autoridades había definido el *diálogo* como "conferencia escrita o representada entre dos o más personas, que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose". Conviene poner de relieve dos aspectos fundamentales de esta definición. En primer lugar, el "diálogo" aparece aquí como una forma específica y diferenciada de la "conversación", como una *conversación concertada*, ya que, según se nos dice, el "dialogar" se distingue del "conversar" precisamente "en el mayor concierto, orden y disposición que se observa en el diálogo, lo que no se guarda en las ordinarias conversaciones". En segundo lugar, el diálogo se establece entre personas que "alternativamente discurren", con lo cual queda perfectamente fijado el decisivo papel de la *alternancia* en el uso de la palabra por parte de los participantes en el diálogo, es decir, los *interlocutores*.

Por *dialogismo* se entiende la "figura retórica y especie de prosopopeya que se comete cuando uno, sea supuesto o verdadero, dirigiendo a solas un pensamiento, se hace preguntas y respuestas como si hablase con otro". Análoga definición aparecía ya en el Diccionario de Covarrubias: "figura de retórica, cuando uno hablando solo se hace preguntas y vuelve respuestas, como si razonase con otro".

En la actualidad, el Diccionario de la Lengua Española conserva en la primera acepción del término *diálogo* un sentido muy próximo al anteriormente citado del Diccionario de Autoridades: "Plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos". En cambio, bajo la entrada *dialogismo* se escribe: "Figura que se comete cuando la persona que habla lo hace como si platicara consigo misma, o cuando refiere textualmente sus propios dichos o discursos o los de otras personas, o los de cosas personificadas". Es más o menos el sentido que recoge María Moliner en su *Diccionario de uso*: "Figura retórica que consiste en hablar como dirigiéndose a sí mismo o en citar algo dicho en otra ocasión o por otra persona con las mismas palabras y como si fuese esa misma persona la que habla".

Evidentemente no es este el sentido que adquiere en el contexto de los actuales estudios lingüísticos y literarios el término *dialogismo*, sobre todo a partir de la gran influencia ejercida en los últimos años por los escritos de Mijaíl Bajtín. En realidad, como recientemente ha hecho ver Graciela Reyes (1990: 128),

"dialogismo", en los textos de Bajtín y en los de sus analistas y continuadores, significa muchas cosas: desde un método de búsqueda de la verdad y una teoría de la vida comunitaria, hasta el reconocimiento de que las lenguas no sólo son sistemas de signos, sino entidades culturales e históricas, que se intercomunican, que "dialogan" entre sí. Si para Ferdinand de Saussure la palabra es un *signo* de dos caras, significante y significado, para Mijaíl Bajtín la palabra es un *acto* de dos caras, que están determinadas por la persona de quien proviene y por la persona a quien está dirigida.

La naturaleza interactiva del discurso queda así puesta de manifiesto. La comunicación lingüística no es ya un simple juego de codificación y decodificación por turnos, sino un intercambio simultáneo, cuyo sentido es una resultante de la participación de cada uno de los interlocutores. El dialogismo es, por lo tanto, inherente al lenguaje y al pensamiento. De ahí que, en su famoso estudio sobre la novela de Dostoievski, pudiera escribir Bajtín (1963: 65):

"El dialogismo esencial de Dostoievski no se agota en absoluto por los diálogos externamente expresados que sostienen sus héroes. La novela polifónica es enteramente dialógica. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas [...]; donde empieza la conciencia, allí se inicia para él un diálogo. Sólo las relaciones puramente mecánicas no son dialógicas [...]. Solía construir la totalidad de la obra como un 'gran diálogo'. Dentro de este 'gran diálogo' resonaban [...] los diálogos estructuralmente expresados de los héroes."

Con todo, puede ser metodológicamente útil el establecer una diferenciación entre *diálogo* y *dialogismo*. Así, María del Carmen Bobes (1992), aun admitiendo que el dialogismo es un rasgo inherente a la lengua como sistema, y que se encuentra en todos los usos que se hacen de ella, reserva el nombre de diálogo para el proceso formalizado y estructuralmente expresado de comunicación alternativa y recíproca, mientras que la comunicación en sí misma no sería más que un proceso semiótico unidireccional. De ahí que sostenga que "la comunicación es siempre necesariamente dialógica, aunque no dialogal" (Bobes, 1992: 25). Ni siquiera la intervención de dos sujetos en el *proceso de comunicación* (un *yo* que se dirige a un *tú*) sería suficiente, en contra de lo que afirma Brigitte Schlieben-Lange (1987), para que haya diálogo, ya que "el diálogo es otra clase de proceso, interactivo, en el que los interlocutores alternan sus roles de hablante y oyente" (Bobes, 1992: 71).

Reconoce María del Carmen Bobes, sin embargo, el efecto retroactivo que el receptor ejerce sobre el emisor del mensaje, que se realiza a medida que se formula la expresión. En efecto, "cuando nos referimos a dialogismo entendemos cualquier efecto *feedback* que el receptor ejerce sobre el emisor cuando éste formula o mientras está formulando su discurso" (Bobes, 1992: 73). Y, con respecto a la distinción que, refiriéndose a los textos escritos, realiza Tomás Albaladejo (1982: 122) entre *textos implícitamente dialógicos*, que se presentan bajo formas monológicas, y *textos explícitamente dialógicos*, que tienen forma de diálogo, concluye Bobes (1992: 82) que estos últimos son realmente los textos dialogados, ya que implícitamente dialógicos son todos los textos.

En cualquier caso, tanto si atendemos a la dirección onomasiológica del hablante hacia el oyente con una intención *persuasoria* (dominio de la *retórica*), como si nos centramos en la dirección semasiológica del oyente hacia el hablante con una orientación *interpretativa* (dominio de la *hermenéutica*), hemos de partir del hecho incontrovertible de la existencia de un *yo* que se dirige a un *tú* en un proceso comunicativo que necesariamente implica el reconocimiento de *otro*, de *otra persona*. Pero no se trata aquí de una "persona" gramatical, que justifique meramente la estructura lingüística del discurso, ya sea en una forma dialogal o actualizadamente interactiva, ya sea en una forma dialógica o potencialmente bidireccional. Lo que el discurso comunicativo realmente requiere es el reconocimiento de una "persona" existencial y auténticamente equivalente a la persona del "yo" que inicia el acto discursivo.

La *alternancia* de los turnos en el uso del lenguaje por parte de los interlocutores, esto es, el sucesivo y recíproco intercambio de papeles en lo que se refiere a la emisión y a la recepción de los signos, requiere, así pues, la existencia del *otro*. La *alternancia* implica, obviamente, *alteridad*. No importa, aquí y ahora, si el diálogo ha de ser considerado como una forma específica de la conversación (una "conversación concertada" según el Diccionario de Autoridades), o si son dos o más los participantes y en qué situación se encuentran, y

mucho menos interesa aludir en este momento a unos posibles "postulados generales de la conversación".

A partir de las propuestas de Paul Grice (1975), se ha venido formulando (Leech, 1983; Levinson, 1983) toda una serie de máximas o principios de la conversación ("implicaturas", *conversational implicatures*: "sé claro", "sé breve", "sé sincero", etc.), que vendrían a configurar las formas universales del diálogo. Por otra parte, con ayuda de estos postulados universales, se ha intentado también describir las formas particulares del habla, con vistas a establecer una tipología lingüística de la conversación: diálogo, discusión, debate, coloquio, charla, etc. Pero, fundamentalmente, y llámese como se llame el proceso de comunicación interactiva y alternante entre los seres humanos, subyace la necesidad ineludible del conocimiento y reconocimiento del *otro*, esto es, la *alteridad*, o si se quiere, la *otridad* (prefiero esta forma a la "otredad", demasiado próxima a la *autreté*, de importación francesa).

Esta necesidad imperiosa de conversar con otro, incluso de llegar en cierto modo a ser "otro", como medio imprescindible para el propio reconocimiento, para la propia identificación, encuentra en la historia de la literatura ejemplos muy ilustrativos. El más aleccionador de todos es quizá el de Fernando Pessoa (Torre, 1994). En repetidas ocasiones muestra Pessoa el deseo de desdoblarse su personalidad, ser otro, "otrarse" (*se outrar* en portugués). También utiliza en inglés los conceptos de "otrar" (*other* en función verbal) y "otridad" o alteridad (*otherness*).

Una profunda conciencia de "pluralidad" lleva al autor de los heterónimos a confesar (Pessoa 1974:81) que no sabe en realidad quién es: "Não sei quem sou,

que alma tenho". Se siente "múltiple", como una habitación con innumerables espejos fantásticos, que reflejan imágenes falsas de una realidad que es a un tiempo única y diversa, o tal vez inexistente: "Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas".

No es, pues, extraño que algunos rezagados seguidores de una pretendida semiótica deconstructiva hayan querido ver en el pensamiento de Fernando Pessoa el ejemplo más palmario de una filosofía de la fragmentación y la multiplicidad, esto es, de la diferencia, frente a una teoría de la totalidad y la identidad.

Es lo mismo que sucedió con la obra del filósofo Martin Heidegger, en especial el libro publicado con el sugestivo título de Identidad y diferencia. Puesto de moda, como certeramente ha señalado Arturo Leyte (1980:7), por un conjunto de autores que pueden ser comprendidos en la órbita del posestructuralismo, este libro vendría a ser la más genuina expresión de una filosofía de la diferencia, a la que habría finalmente abocado el tema heideggeriano de la deconstrucción del pensamiento clásico.

A decir verdad, Identidad y diferencia no fue más que el título dado en 1957 a una publicación que recogía los textos de dos conferencias independientes, pronunciadas bajo los rótulos de "El principio de identidad" y "La constitución onto-teo-lógica de la metafísica", en cuyo prólogo el mismo Heidegger (1957:59) invita al lector a descubrir en qué medida "la diferencia procede de la esencia de la identidad". Parte el profesor de Friburgo de un verso de Parménides, que viene a decir: "Lo mismo es pensar que ser". Lo cual es interpretado así por Heidegger (1957:69): "El ser tiene su lugar, con el pensar, en lo mismo".

Es decir: el ser surge de la identidad, de la "mismidad". No es que la identidad sea una propiedad del ser, sino que, por el contrario, el ser es una propiedad de la identidad. Sin identidad, no hay ser.

Nos recuerda el filósofo alemán (1957:61) cómo "lo idéntico" -del latín idem- es la versión del griego τὸ αὐτὸ, esto es, "lo auténtico", que en alemán se dice das Selbe -y, en español, "lo mismo"- . Mismidad, autenticidad e identidad vienen a ser así el origen y la conditio sine qua non para que el ser sea. Ahora bien, la fórmula  $A = A$ , con la que se suele presentar el principio de identidad, lo que en realidad menciona es la igualdad de A y A. Y una igualdad requiere al menos la existencia de dos elementos: un término A y "otro" A.

He aquí, en su más radical planteamiento, la paradójica constatación de que la identidad del ser necesita para su reconocimiento -para que A se reconozca como A, y sea por tanto A- la existencia de "otro". La alteridad, esto es, la "diferencia", o el "diferir" -en el tiempo o en el espacio- de sí mismo, se nos presenta, así pues, como el camino ineludible que tiene que recorrer el ser para instaurarse en su auténtica "identidad", para ser "él mismo".

Con certera intuición lo había ya expresado, en términos de temporalidad, don Antonio Machado (1932: 1803): "El principio de identidad -nada hay que no sea igual a sí mismo- nos permite anclar en el río de Heráclito, de ningún modo

aprisionar su onda fugitiva". Y el ser del hombre consiste precisamente en esa onda fugitiva, ese vivo latir del tiempo. De ahí que el poeta -el profundo filósofo- de las Soledades se apresure a añadir: "al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada".

Machado, como Pessoa, se ve forzado a crear personajes y cancioneros apócrifos. Para ser verdaderamente él mismo, tiene que renunciar a ser tan sólo "él", y se convierte así en una pluralidad de "otros". Muchos paralelismos podrían establecerse entre los heterónimos de Fernando Pessoa y los apócrifos de Antonio Machado. Inventan ambos hasta sus propios maestros: el heterónimo mestre Alberto Caeiro y el profesor apócrifo Juan de Mairena. Y ambos llegan a un punto en el que la búsqueda del otro implica el reconocimiento de un tú complementario, o dicho de otro modo, el descubrimiento del hermano en una visión potenciada por la luz de la fraternidad evangélica.

Para el crítico Oreste Macrí (1989:201), la hermandad cristiana es la misma esencia del "otro", esto es, del "tú complementario" machadiano. Antonio Machado (1939:2072) llega, en efecto, a identificar alteridad y cristianismo, atribuyendo a Juan de Mairena la idea de un "yo cristiano, incapaz de bastarse a sí mismo, de encerrarse en sí mismo, rico de alteridad absoluta; como revelación muy honda de la incurable otredad de lo uno, o, según expresión de mi maestro, de la esencial heterogeneidad del ser".

En el pensamiento de Fernando Pessoa, alteridad, otridad y heterogeneidad se resumen en una sola palabra: heteronimia. Y tal vez resultaría desalentador el tratar de bucear en los escritos del heterónimo maestro Alberto Caeiro, en busca de un posible sentimiento de hermandad. Sirvan de muestra unos versos de O Guardador de Rebanhos (Pessoa 1960:155) en los que se rechaza de raíz todo ejercicio de caridad cristiana, ya que todos los males del mundo provienen de que nos ocupemos los unos de los otros, ya sea para hacer el bien, ya sea para hacer el mal:

Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns  
[com os outros  
Quer para fazer bem, quer para fazer mal.

Es curioso observar que el Diccionario de la Lengua Española, de la Real Academia, no recoge las voces heteronimia y heterónimo hasta la vigésima edición, correspondiente al año 1984. Las definiciones que se dan nada tienen que ver, por otra parte, con los conceptos pessoanos. Aparecen como términos pertenecientes a la Lingüística, siendo la heteronimia el "fenómeno por el cual vocablos de acusada proximidad semántica proceden de étimos diferentes; por ej., toro-vaca", y heterónimo "cada uno de los vocablos que constituyen una heteronimia".

Ya en el año 1992, en la edición vigésima primera, se le añade una segunda acepción a "heterónimo", que es considerado ahora como término propio de la Literatura, y se le define como "nombre, distinto del suyo verdadero, con que un autor firma parte de su obra". Lo que no queda muy claro es la diferencia que

pueda existir entre "heterónimo" y "seudónimo", ya que éste aparece definido, en su tercera acepción, como "nombre empleado por un autor en vez del suyo verdadero".

En todo caso, no cabe duda de que en el ánimo de la docta corporación ha debido influir -a la hora de incluir una acepción de "heterónimo" próxima al sentir de Fernando Pessoa- la ingente bibliografía pessoana, acumulada en torno a los años 1985 y 1988, fechas que conmemoraron respectivamente el cincuentenario de la muerte y el centenario del nacimiento del autor de los heterónimos. Por otra parte, la distinción entre obras anónimas, seudónimas y heterónimas no es tan nítida, como a veces se pretende, en el pensamiento de Pessoa.

"La obra seudónima -escribe (Pessoa 1928:10)- es del autor en persona, salvo en el nombre que firma", mientras que "la heterónima es del autor fuera de su persona". El autor fabrica una "individualidad completa", un heterónimo, que es el que, a su vez, produce la obra heterónima. Las obras heterónimas de Fernando Pessoa estarían hechas, fundamentalmente, por tres personas -heterónimos- diferentes: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos.

Pero, en otro lugar (Pessoa 1915:5 y 8), anuncia su propósito de lanzar "seudónimamente" la obra de Caeiro-Reis-Campos: "Es toda una literatura que yo he creado y vivido". Y, del mismo modo, nos dirá (Pessoa 1966:98-99) que había pensado publicar "anónimamente" sus obras, ya que él no es "un solo escritor sino toda una literatura". Y añade: "Con una falta tal de literatura como hay hoy, ¿qué puede hacer un hombre de genio sino convertirse él solo en una literatura? Con una falta tal de gente con la que poder convivir como hay hoy, ¿qué puede hacer un hombre de sensibilidad sino inventar sus amigos o, por lo menos, sus compañeros de espíritu"?

Es por eso por lo que inventa sus tres heterónimos fundamentales. "Estas individualidades -puntualiza (Pessoa 1928:10)- deben ser consideradas como distintas de su autor. Forma cada una una especie de drama, y todas ellas juntas forman otro drama". Se trata de un "drama en personajes" -drama em gente- en el que actúan, por lo pronto, Caeiro, Reis y Campos. Pero el propio Pessoa, Fernando Pessoa ele mesmo, puede ser considerado no sólo como autor del drama, Fernando Pessoa "ortónimo", sino también como un actor más de este drama en personajes, y convendría entonces hablar de un Fernando Pessoa "heterónimo".

Existen, además, personajes "semiheterónimos", como el prosista Bernardo Soares, autor del Livro do Desassossego. "Es un semiheterónimo -aclara (Pessoa 1935:5-6)- porque, no siendo su personalidad la mía, no es diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad". Otros personajes, como el Alexander Search que firma los poemas juveniles en lengua inglesa, serían simples "seudónimos". El filósofo Antonio Mora, en fin, podría ser clasificado (Crespo 1984:181) como "seudónimo" del Pessoa "heterónimo".

Todo un mundo de seres de ficción va a ir surgiendo, vertiginosamente, como desdoble de la atormentada personalidad de su autor. Son personajes vivos, que escriben, que polemizan y se comentan entre sí, y que llegan a veces a criticar al propio Fernando Pessoa, convertido a fin de cuentas en un personaje más de sí

mismo. Lo que, en definitiva, persigue el poeta de los heterónimos es desdoblarse su personalidad, ser otro, "otrase". Pero, ser otro, para ser él mismo; desdoblarse, para lograr reconocerse en la íntima unidad de su verdadero ser. Incluso a la hora de elegir una lengua como medio de expresión, utiliza "otra" lengua, el inglés, antes de reafirmarse en la suya propia, la lengua portuguesa.

Sus primeros libros de versos -35 Sonnets y Antinous- aparecen en lengua inglesa, en 1918, cuando ya es un poeta completamente maduro, con treinta años de edad y con una teoría literaria perfectamente elaborada. Los sonetos, en especial, son un completo resumen de todo el drama pessoano (Torre 1988:43, 1989:77-80): la soledad y la incomunicabilidad del hombre, la dialéctica del sueño y la realidad, el misterio del mundo, las máscaras del alma.

Ya desde el comienzo de los 35 Sonetos aparece esbozada la idea capital, y obsesiva, de la incomunicabilidad de los seres humanos. Es nuestro propio pensamiento el que nos aísla y atenaza. Por más esfuerzos de reflexión que hagamos para vernos a nosotros mismos y darnos a conocer a los demás, nunca lograremos salvar la infinita distancia que media entre unos seres y otros, y entre nosotros mismos y nuestro más íntimo ser:

*Whether we write or speak or do but look  
We are ever unapparent...*

*...The abyss from soul to soul cannot be bridged  
By any skill of thought or trick for seeing.  
Unto our very selves we are abridge  
When we would utter to our thought our being.  
We are our dreams of ourselves' souls by gleams,  
And each to each other dreams of others' dreams.*

(Ni al hablar o escribir, ni en la mirada,  
nos mostramos jamás...

...Existe entre las almas un abismo  
que no logra salvar el pensamiento,  
y nos separa -dentro de nosotros-

de nuestro ser el pensamiento mismo.  
Somos sueños del propio entendimiento,  
y sueños de otros sueños de los otros.)

(Soneto I)

Reducidos a sueños, a sombras, a intuiciones fugaces, asistimos al prodigioso espectáculo de la vida (Soneto XXVIII). Nos enfrentamos al misterio del mundo, que no es más que una urdimbre de sueño y falsedad (Soneto XXVI). Estamos siempre a punto de desvelar el secreto, siempre al borde de la paz y la alegría, y siempre prendidos en la maraña oscura del propio pensamiento, que se revuelve, una y otra vez -inútil, angustiosamente-, sobre sí mismo. De nada sirve el buscar la clave del misterio; pues, aunque llegáramos a descifrar el mensaje

secreto de la vida, no podríamos entenderlo, porque está escrito en un lenguaje incomprensible (Soneto XXXII). Sólo queda el cansancio, la tristeza, el fracaso final, que es lo que recoge el último de los treinta y cinco sonetos:

*Good. I have done. My heart weighs. I am sad.  
The outer day, void statue of lit blue,  
Is altogether outward, other, glad  
At mere being not-I -so my aches construe.*

(El corazón me pesa. Y estoy triste.  
Lejos de mí, la luz del día extiende  
su hueca estatua azul, que alegre existe  
por no ser yo -mi pena así lo entiende-.)  
(Soneto XXXV)

Frente al yo ensimismado del poeta, se levanta un mundo real y terriblemente hermoso, una realidad exterior -outward-, ajena -"otra", other-, que se resiste a ser comprendida, y dominada, y gozada. La incomunicabilidad es absoluta. La cara del alma está oculta tras una máscara, y debajo de la máscara hay otra máscara, y aun ésta se encuentra enmascarada. Si nos miramos en un espejo, nos aterramos ante la "otridad" -otherness- de nuestras propias muecas. El mismo pensamiento, cuando intenta vislumbrar el verdadero rostro del alma, va cubierto por un antifaz (Soneto VIII). El amor, o el odio, podría ser un punto de escape, una forma de conocimiento. Pero, para Fernando Pessoa, tampoco esto es posible. La razón aleja del sentimiento, y el poeta se siente absolutamente incapaz de amar o de odiar (Soneto VI). Al intentar expresar su amor, oye sus propias palabras, "otradas" -othered-, desdobladas, petrificas (Soneto XIII).

Como hemos tenido ocasión de ver, Fernando Pessoa utiliza el término other como categoría adjetiva o pronominal -"otro"- y como categoría verbal -"otrar"-, así como el término otherness, categoría nominal -"otridad"-. En el siguiente soneto se dan cita, significativamente, otros términos filosóficos:

*We are in Fate and Fate's and do but lack  
Outness from soul to know ourselves its dwelling,  
And do but compel Fate aside or back  
By Fate's own immanence in the compelling.  
We are too far in us from outward truth  
To know how much we are not what we are,  
And live but in the heat of error's youth,  
Yet young enough its acting youth to ignore.  
The doubleness of mind fails us, to glance  
At our exterior presence amid things,  
Sizing from otherness our contenance  
And seeing our puppet will's act acting strings.  
An unknown language speaks in us, which we  
Are at the words of, fronted from reality.*

(El Destino nos ata: no podemos  
salir del alma, verla desde fuera.  
Si forzar al Destino pretendemos,  
es el propio Destino el que lo espera.

Ni una sola verdad nos pertenece;  
no somos lo que somos: recibimos  
la vida de un raro error, que reverdece  
y nos impide ver con sus racimos.

No tenemos poder de desdoblarnos,  
mover los hilos de la marioneta  
que llamamos deseo y libertad,

y, desde fuera, vemos y observarnos.  
Hay una oculta voz que nos sujeta  
y nos separa de la realidad.)

(Soneto XXV)

Además de la "otridad" o alteridad -otherness, v.11-, esto es, la condición de ser "otro" -other-, podemos comprobar la presencia en el soneto de otros dos sustantivos de gran relieve en el contexto de una teoría de la alteridad: la exterioridad -outness, v.2-, o cualidad de ser exterior, de estar "fuera" -out-, y la duplicidad -doubleness, v.9-, o capacidad de desdoblarse, de ser dúplice o "doble" -double-. Fernando Pessoa desearía salir de sí mismo, exteriorizarse, desdoblarse, ser otro. Querría poderse ver a sí mismo desde fuera de sí mismo. Y siente ansias de muerte cuando la realidad exterior le cierra sus puertas, condenándole a la más terrible de las soledades: el tremendo vacío de no poder reconocerse, de ser incapaz de comunicarse ni siquiera consigo mismo.

Y es que -Pessoa lo sabía, lo presentía, lo vislumbraba entre la niebla de su angustia- resulta totalmente inconcebible el ser si se prescinde de sus relaciones con el otro; pero un otro real y verdadero, idéntico al "yo" y distinto del "yo", porque es un "yo" que no soy "yo". El individuo no puede conocerse a sí mismo, "reconocerse", sin el concurso de los otros hombres. No puede "verse", ni siquiera frente a un espejo, de una forma completa. El autorretrato, en el caso de un pintor, tampoco es capaz de proporcionar una "visión" total del ser humano. Tanto en el espejo como en el autorretrato, la imagen es necesariamente parcial y fragmentaria.

Como certeramente ha puesto de manifiesto Tzvetan Todorov (1979:510) a propósito de las ideas sobre la alteridad de Mijaíl M. Bajtín, sólo la mirada de otro, de un "tú", igual al "yo" y sin embargo diferente de él, es capaz de retener y unificar sus rasgos, y crear, en definitiva, su verdadera personalidad.

Puesto que el "yo" no puede prescindir del otro, puesto que el "yo" no puede llegar a ser "yo mismo" sin el otro, el ser del hombre consiste esencialmente en una comunicación, y vivir significa, sustancialmente, participar en un diálogo. De ahí que para Bajtín (1963:171-193) la vida sea dialógica por su propia naturaleza. En un nivel supraindividual, toda la historia de la humanidad no vendría a ser más que una "conversación" entre dos sistemas de signos, entre dos modelos

de realidad incompatibles, que mutuamente se necesitan, sin que llegue a existir una verdadera síntesis entre ambos.

Esta dualidad de mundos y estructuras encontraría su más fiel paradigma, según Bajtín, en el pensamiento carnavalesco de la Edad Media. El hombre medieval habría estado viviendo dos vidas: por una parte, la vida "normal", subordinada a un estricto orden jerárquico, seria y sombría, llena de piedad y dogmatismo; y, por otra, la vida "carnavalesca", libre y profana, vuelta del revés, alegre y relativista. Iuri M. Lotman (1973:4) aplica esta misma visión dicotómica al estudio semiótico de las culturas modernas, si bien sustituye el término "carnavalesco" por "mitológico". Existiría, según Lotman, una "macroconversación" entre las modernas instituciones sociales y una coexistente mentalidad mitológica.

Los mitos de la dualidad han dado lugar, en los últimos años, a una extensa bibliografía. Con especial referencia a la poética de Dostoiévsky, han sido exhaustivamente estudiados por Roger B. Anderson (1986:12-26, 66-116): el simbolismo del espejo, el carnaval y la máscara, el misterio y la paradoja, en el marco de la dialéctica del orden y la deconstrucción, las reglas y la transgresión, la inversión de los papeles, la desacralización de las jerarquías. O en otros términos: la lucha del bien y del mal, el Dr. Jekyll frente a Mr. Hyde.

En el carnaval del Medievo se suprimían las jerarquías, se invertían los papeles, se desdoblaba la personalidad a través de un simbólico juego de cambios y disfraces. Pero, como apunta Bajtín (1963:182), en la doble vida del hombre medieval, ambas formas de vida eran "legítimas", aunque separadas por estrictos "límites temporales". Se daba una "diferencia", una dilación, en los papeles que se representaban en el teatro de la vida ordinaria y en el de la vida carnavalesca.

Si buscamos una carnavalización en el pensamiento de Fernando Pessoa, encontraremos que no existen en él límites temporales. Todos sus heterónimos, semiheterónimos y seudónimos, todas sus muecas y sus máscaras, forman un todo continuo, simultáneo, indisoluble. El neopagano maestro Alberto Caeiro, el neoclásico doctor Ricardo Reis, el ingeniero sensacionista Alvaro de Campos, el filósofo Antonio Mora, el prosista Bernardo Soares, todos y cada uno de ellos son el mismo -único y múltiple- Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa no quería salir de sí mismo, ser diferente, ser otro, como una vía de escape, de alienación o cosificación, sino como la forma más auténtica y radical de instaurarse en la identidad de su propio ser. Vio con claridad de profundo poeta el tremendo vacío de la soledad -"Ser poeta não é uma ambição minha/ É a minha maneira de estar sozinho" (Pessoa 1960:137)-. Intuyó la existencia de otros mundos, de otros seres, con quienes compartir su sorpresa de niño estremecido ante el asombroso milagro de la vida. Tal vez no supo, o no quiso, llegar a un pleno reconocimiento del "otro", como "tú", como hermano. Pero, en cualquier caso, nos dejó uno de los más portentosos legados de sinceridad poética y de humana autenticidad.

## BIBLIOGRAFÍA:

- ALBALADEJO, T. (1982): "Struttura comunicativa testuale e proposizione performativo-modali", *Lingua e stile*, XVII, 1, págs. 113-159.
- ANDERSON, R.B. (1986): Dostoevsky: Myths of Duality, University of Florida Press, Gainesville.
- BAJTÍN, M.M. (1963): Problemy poetiki Dostoievskogo, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, Moscú. (Trad. esp.: Problemas de la poética de Dostoievski, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.)
- BOBES NAVES, M. del C. (1992): *El diálogo: Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid.
- CRESPO, A. (1984): Estudios sobre Pessoa, Bruguera, Barcelona.
- GRICE, P. (1975): "Logic and Conversation", en P. Cole y J.L. Morgan, eds.: *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Academic Press, Nueva York.
- HEIDEGGER, M. (1957): Identität und Differenz, Günther Neske, Pfullingen. (Trad. esp.: Identidad y diferencia, Anthropos, Barcelona, 1988.)
- HINDELANG, G. (1975): "Äusserungskommentierende Gesprächsformeln, *Offen gesagt*, ein erster Schritt", en V. Ehrlich y P. Finke, eds.: *Beiträge zur Grammatik und Pragmatik*, Kronberg, págs. 253-263.
- LEECH, G. (1983): *Principles of Pragmatics*, Longman, Londres-Nueva York.
- LEVINSON, S.C. (1983): *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge. (Trad. esp.: *Pragmática*, Teide, Barcelona, 1989.)
- LEYTE, A. (1988): "Introducción" a Martin Heidegger: Identidad y diferencia, Anthropos, Barcelona, 1988.
- LOTMAN, I.M. (1973): "Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts)", Structure of Texts and the Semiotics of Culture, Mouton, La Haya.
- MACRÌ, O. (1989): "introducción" a Antonio Machado: Poesías completas, Espasa-Calpe, Madrid.
- MACHADO, A. (1932): "Poética", II, Prosas completas, ed. crít. Oreste Macri, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- MACHADO, A. (1939): "Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo", II, Prosas completas, ed. crít. Oreste Macri, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- PESSOA, F. (1915): "Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 19 Janeiro 1915", O Globo, 28, Lisboa, 1 de agosto de 1944.
- PESSOA, F. (1918): 35 Sonnets, Monteiro, Lisboa. (Trad. esp.: 35 Sonetos Ingleses, ed. crít. Esteban Torre, Centro de Estudos Lusíadas-Universidade do Minho, Braga, 1988.)
- PESSOA, F. (1928): "Tábua bibliográfica", Presença, 17, Coímbra, diciembre de 1928.
- PESSOA, F. (1935): "Carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935", Presença, 49, Coímbra, junio de 1937.
- PESSOA, F. (1960): Obra Poética, Nova Aguilar, Río de Janeiro.

- PESSOA, F. (1966): Páginas Intimas e de Auto-Interpretação, ed. crít. Georg Rudolf Lind y Jacinto do Prado Coelho, Atica, Lisboa.
- PESSOA, F. (1973): Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, 2ª. ed., ed. crít. Georg Rudolf Lind y Jacinto do Prado Coelho, Atica, Lisboa.
- PESSOA, F. (1974): Obras em prosa, Nova Aguilar, Río de Janeiro.
- REYES, G. (1990): *La pragmática lingüística*, Montesinos, Barcelona.
- SCHLIEBEN-LANGE, B. (1975): *Linguistische Pragmatik*, Kohlhammer, Stuttgart. (Trad. esp.: *Pragmática lingüística*, Gredos, Madrid, 1987.)
- TODOROV, T. (1979): "Bakhtine et l'altérité", *Poétique*, 40.
- TORRE, E. (1988): "Prólogo" a Fernando Pessoa: 35 Sonetos Ingleses, Centro de Estudos Lusíadas-Universidade do Minho, Braga.
- TORRE, E. (1989): "Fernando Pessoa, poeta metafísico", *Revista de Occidente*, 94.
- TORRE, E. (1994): "Identidad y alteridad en Fernando Pessoa", *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla.



**PONENCIAS**

**Y**

**COMUNICACIONES**



## APUNTES SOBRE EL DIÁLOGO CINEMATOGRAFICO

Victor Manuel Amar Rodriguez

"Cuando se escribe un filme, es indispensable separar claramente los elementos del diálogo de los elementos visuales, y cada vez que es posible, dar la preferencia a lo visual. (...). Cuando se cuenta una historia en el cine, sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacer otra cosa."

ALFRED HITCHCOCK

Desde la antigüedad clásica, Aristóteles, hasta nuestra contemporaneidad, pasando por Boileau, se ha debatido y recomendado cómo deben hablar los personajes. En este sentido el cine no ha sido menos y se ha sumado con la aportación de directores, teóricos y un largo etcétera de investigadores a la "validez" del diálogo cinematográfico, e incluso, se le han asignado funciones, redactado recomendaciones...

Antes de introducirnos de lleno en la materia, nos detenemos un instante sobre el monólogo, a pesar de ser conscientes de que excede a las pretensiones de la presente comunicación, "Apuntes sobre el Diálogo Cinematográfico". Para tal motivo parafraseamos a Seymour Chatman en su libro *Historia y Discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*

"(...), las voces en off han llegado a verse en general como importunas y poco artísticas, y todavía más las que hablan con sintaxis truncadas y con formas de asociación libre.

Conseguir el monólogo interior en el cine es bastante fácil técnicamente. (...). Pero esa combinación puede evocar también otros significados, sólo el contexto puede decirnos si realmente se trata de un monólogo interior, un soliloquio, o incluso un comentario retrospectivo de la acción. (...)" (1)

Centrándonos en el asunto que prioriza nuestra comunicación, desearíamos abrir una interrogante en torno a quién o quiénes son los encargados de escribir los diálogos cinematográficos. Es labor del guionista, o del dialoguista o, simplemente, una tarea de ambos. Esta dicotomía la mantenemos porque existen unas diferencias entre desarrollar la acción (papel desempeñado por el guionista) y escribir los diálogos de los personajes que dinamizan la acción. En este sentido no olvidemos que el personaje queda identificado por la dicción, palabras utilizadas, la sintaxis, modismos... (elementos del lenguaje), además de cómo habla (tono - paralingüística, gestos - cinésica).

Tal vez, uno de los errores más elementales que suelen cometer los guionistas/dialoguistas noveles es escribir los diálogos -el cuerpo comunicativo- como si fuera el propio autor quien hablase por boca de sus personajes. Además de que el ejercicio de escribir un diálogo cinematográfico ha de llevar implícito que no se realiza para ser, sólo y exclusivamente, leído, sino que sea concebido para ser declamado.

Por tanto, encontraremos diferencias entre el lenguaje escrito y el lenguaje hablado, así como la duración del diálogo escrito posee un tiempo (permanencia temporal) diferente a la del diálogo interpretado, aunque la duración (extensión sobre el papel pueda parecer correcta, una vez los actores comienzan a pronunciarlos, entonarlos... (elocuencia) adquiere una "textura" diferente, con unos resultados inesperados, siendo uno de los más corrientes la duración interminable de los mismos, además de la falta de coherencia, repetitividad, poca sonoridad, entre otros.

Esta última idea en relación con los diálogos cinematográficos nos facilita la labor para exponer otro concepto imprescindible y, en esta ocasión, singular del diálogo focalizado: el "timing".

Vocablo que cabría traducirlo al castellano como adaptar el tiempo, o mejor aún, dentro del contexto dialoguístico y, en relación con la acepción anglosajona como llevar el tiempo; lo entenderíamos como llevar el ritmo con la palabra, la musicalidad del mismo, así como la sensación de hacer pasar el tiempo con preguntas y réplicas.

Igualmente, en el cuerpo comunicativo incluiremos dos vectores. Uno en el cual contemplamos los diálogos propiamente dichos y, el segundo de los vectores apuntados le denominaríamos líneas o apuntes indicativos, donde se incluyen el estado anímico, emocional... las pausas y silencios -elementos dramáticos- con el objetivo de crear la atmósfera de escena y, por ello, facilitar el trabajo actoral y de dirección, ya que lo que se persigue es alcanzar el tono del texto.

Hasta este momento de nuestra exposición nos hemos esforzado en poner de relieve una serie de apreciaciones de carácter genérico en torno al diálogo de cine y a partir de ahora, continuando con el desarrollo de la comunicación, manifestar la importancia del diálogo cinematográfico, ya que, hablar/dialogar es una manera de exteriorizar un pensamiento, un sentimiento. No obstante, ha de haber coherencia con lo que se dice y cómo se dice, además de dónde y cuándo se dice. Sin embargo, el diálogo cinematográfico no es el resultado del sumatorio del qué, cómo, dónde y cuándo se dialoga, sino más bien entendámoslo como una ecuación que ofrece como producto final verosimilitud, información (pretérita, del presente o del futuro), sentido e interés.

Antes de comenzar a establecer una serie de características del diálogo cinematográfico, estimamos pertinente establecer una relación de las clases de diálogos más utilizados en el cine (advertimos que éstos pueden aparecer de forma monográfica, sin embargo, lo más normal es que se realicen intermezclados y su "funcionamiento" está en relación con la acción, personajes... y pretensiones). Esta relación obedece a una clasificación personal fruto del interés y entusiasmo hacia el asunto:

a) Diálogo Literario.- Los cultismos y "homenajes" se utilizan con cierta asiduidad y, a veces, no se corresponden con el personaje.

b) Diálogo Inconsciente.- Carece de contenido y desarrollo dramático, con unos resultados artificiosos.

c) Diálogo Reiterativo o Redundante.- Se repiten frases, ideas o palabras que podrían quedar obviadas.

d) Diálogo Equivocado.- El léxico y/o construcción gramatical no se adecúa al personaje o acción.

e) Diálogo Extenso.- Sus dilatados párrafos e intervenciones cansan al espectador, restando su interés.

f) Diálogo Corto.- Frases cortas, casi monosílabas; el resultado depende de la situación y del personaje.

g) Diálogo Off.- Declamación en solitario y/o mirando a la cámara. - El lenguaje del pensamiento. Puede tener ciertas connotaciones literarias (y en cine no se suele recomendar). Asimismo, mantiene un tratamiento diferente si el texto va, o no va, acompañado de acción.

h) Diálogo Contrapunteado.- No es un comentario auditivo/sonoro de la situación (como podría ser el diálogo en off). Se basa en el concepto del sobreentendido -> transmitir una idea por alusión, con cierta elegancia e ingenio. No existe correspondencia entre diálogo y personaje <-> acción, por ello, requiere una acertada elaboración del personaje y la suficiente agilidad mental del espectador. El resultado suele producir una gran fuerza dramática.

Y, por último, i) el Diálogo Cinematográfico.

No existe un paradigma o norma donde se expresen las características del guión cinematográfico. Ahora bien, cabría abrir un apartado para establecer algunas consideraciones y, sin ánimo de que sean interpretadas como una pretensión, también varias recomendaciones: como aquella que para escribir un diálogo cinematográfico no estaría de más ser un buen lector de guiones (además de novelas, teatro, etc.); haber visto concienzudamente cine de calidad; haber desarrollado un buen oído y poseer suficiente capacidad investigadora en relación a aspectos lingüísticos, fonéticos... así como contar con un archivo - fonoteca de cómo hablan las personas de diferentes países, regiones, clases sociales, edades, sexos, etc.

De forma que, para escribir diálogos cinematográficos es conveniente dominar bien la lengua (sintaxis, gramática...), poseer vocabulario y conocer las múltiples acepciones de una palabra y posible capacidad de memorización que el espectador tiene de éstas, además de la sonoridad, ya que la sonoridad jugará un papel importante a la hora de desperatar la atención del espectador.

Igualmente, es difícil determinar si un diálogo de cine está bien escrito. Lo que sí podemos apreciar es si existe una correcta transferencia del diálogo natural al diálogo cinematográfico y, por ello, la sensación de verosimilitud. Con esto queremos decir que el diálogo cinematográfico no debe por qué sonar necesariamente como en la realidad, sino más bien debe parecerlo, eliminando la artificialidad a través de una buena escritura del diálogo y una buena declamación. Los diálogos deben ser naturales, fluir con normalidad, evitando las repeticiones, sin vacilar, pausas innecesarias y no declamar en grandes párrafos (ya que aburrirían al espectador), a no ser que persiguamos determinadas pretensiones dramáticas.

La longitud del cuerpo comunicativo es difícil establecerla, ya que está en función/adaptación de las pretensiones (indicadas por los personajes, acción... y circunstancias dramáticas), la propia dinámica y alternancia impuesta por la conversación en sí que facilita la concentración de contenidos en los diálogos, además de la ulterior planificación.

Asimismo, el diálogo cinematográfico no aparece solo, sino dentro de un contexto delimitado por el personaje, su nombre, historial, gestos, vestuarios, decorados, etc., que apoyarán las líneas de diálogo.

También el diálogo cinematográfico debería ser condensado, entendible, sonoro, preciso, fluido... y sensiblemente locuaz. De forma que se recomienda tener presente que el espectador acostumbre a experimentar mayor dificultad a la hora de concentrarse ante la palabra hablada en comparación a la palabra escrita.

A renglón seguido hacemos alusión a uno de los recursos que se conocen como "ganchos de diálogos", los cuales poseen la característica de perseguir el aumento de atención del espectador, ya sea en el momento de pasar o mantener el interés en determinadas secuencias, o bien, ratificando una idea, un momento, el nombre de un personaje, etc. Además los "ganchos de diálogos" pueden ir acompañados de determinados mecanismos utilizados por la comunicación no verbal, como el efecto magnético o, simplemente, una acertada decoración, atrezzo...

Por último, no debemos olvidar la inspiración necesaria para escribir buenos diálogos cinematográficos (además de todo lo anterior), para que el dialoguista depure y ajuste todo lo que no precise (frases densas y largas, palabras poco sonoras y de difícil pronunciación, entre otras cosas).

Doc Comparato en su libro *De la Creación al Guión*, apunta las características del diálogo de cine:

"El diálogo es el cuerpo comunicativo del guión, sirve para caracterizar los personajes, dar información sobre la historia y hacer avanzar la historia a medida que se escribe, además de ser uno de los fundamentos del tiempo dramático (...)." (2)

Tras haber establecido el marco teórico, veamos dos ejemplos prácticos de lo que consideramos la elaboración de dos buenos diálogos cinematográficos. El primero obedece a un filme clásico del cine francés de los años 30, titulado "La Gran Ilusión" (1937) dirigido por Jean Renoir, con argumento y diálogos de Charles Spaak y Jean Renoir. Y, en segundo lugar, la película "Un Lugar en el Mundo" (1992) del argentino Adolfo Aristarain, con guión y diálogos de su propia autoría.

"La Gran Ilusión" (1937) de Jean Renoir

**Exterior de la granaja. Día.**

Días después.

Plano medio de Maréchal y Rosenthal de espaldas, acodados en la cerca que delimita las tierras de la granja. La tarde va cayendo.

ROSENTHAL: ¿Le has comunicado que nos marchamos?

MARÉCHAL (sin moverse): No, aún no.

ROSENTHAL: ¿A qué esperas, entonces?

MARÉCHAL (turbado): Ve a decírselo tú... Hazlo por mí; yo no podría... (\*).

### Cocina. Interior de la granja. Día.

La puerta de abre y Rosenthal, con aspecto avergonzado, aparece por ella.

Plano medio de Elsa. En su rostro puede adivinarse que presiente la marcha de los dos amigos.

ROSENTHAL (en alemán): Nos marchamos esta noche y...

ELSA (interrumpiéndole): Me lo temía...

ROSENTHAL: Maréchal está tan triste que no ha tenido valor para decírselo él mismo.

ELSA: ¿Por qué? Siempre he sabido que tendría que marcharse algún día.

Elsa abandona precipitadamente la estancia.

Y Rosenthal, contento de que todo se haya arreglado tan fácilmente, abre de par en par la ventana.

(En último término, en el exterior, puede distinguirse a Maréchal que sigue apoyado en la cerca.)

ROSENTHAL: ¡Eh! Ven acá... ¡Hay café caliente!

Maréchal se vuelve.

MARÉCHAL (desde la cerca): Sí, sí... Ya voy.

Rosenthal, en primer plano, cierra lentamente la ventana. (3)

(\*) Final de frase suprimida en el rodaje, por parecerle a Renoir que era suficiente el acento dado por Jean Gabin al texto.

Estas dos secuencias dialogadas reflejan el estado anímico y sentimental de los personajes. En este sentido habría que añadir, que el buen diálogo cinematográfico caracteriza al personaje que habla, tanto o igual, como al que escucha; además de hacer avanzar y/o dinamizar el plot y contener una intención subliminar.

El carácter de los personajes se pone de relieve a través de sus diálogos (priorizando el qué y cómo lo dicen). Así adivinamos en qué consiste la gran ilusión... tal vez, en que varios individuos que hablan, piensan diferente (otra nacionalidad) puedan llegar a comprenderse y respetarse. La verdad individual está ofrecida por la forma y el contenido de sus diálogos (conversaciones). Un filme magistral, un testimonio audiovisual del realismo psicológico contemporáneo. Una película que dialoga con los personajes y sobre los personajes, además de con las imágenes.

"Un Lugar en el Mundo" (1992) de Adolfo Aristarain

### 102. INT. CASA DE ERNESTO -NOCHE

La cuarta botella de vino está a punto de vaciarse. Ya han terminado de cenar. Nelda y Ana sirven el café y retiran algunos platos. Mario y Hans beben y Ernesto mastica una naranja con desgana. A pesar de intervenir en la charla, la actitud de ANA es distante y melancólica.

MARIO.- Lo que me jode es que ni siquiera existe la chance de decir "a lo mejor estoy equivocado y no es así". Siempre pasó igual: aquí, en España, en cualquier lado... ¿Cuánto tardan en hacerla? ¿cinco años? Ponele siete. Siete años de vivir bien, con buenos sueldos, casa nueva, comida... Pero ¿y después? ¿Quién los hace volver? Cuando se termina la represa y la Tulsaco se pira quién les dice que vuelvan a las ovejas, a la huerta, a la cosecha... No pueden volver porque el lugar que era de ellos cambió, no existe, ya no está más...

NELDA.- Todo se pierde, nada se transforma...

HANS.- Y no puedes ponerte en contra...

MARIO.- ¿Cómo? Si es "el progreso"... ¿Me pongo el gorro de astrólogo y la bola de cristal y les digo "ojo, que van a terminar en Buenos Aires, haciendo changas de lumpen y viviendo en una `Villa Miseria'"?

ANA.- En una chabola...

HANS.- Ya. Pues no te quejes: dentro de todo hay algo positivo... En siete años habrá más gente dispuesta a luchar por "la causa"...

MARIO.- Usted se me quedó en la utopía, gallego... Le está haciendo falta un poco de aguardiente...

HANS.- No jodas, hombre. Que ya estoy a punto de decir tonterías...

NELDA.- Nadie notaría el cambio.

HANS.- Tú sí, porque me pongo lascivo y me da por las vírgenes...

NELDA.- ¡Menos mal! Tenía miedo que te diera por las monjas...

ANA.- Miedo nada. Ganas, puede ser.

NELDA.- Qué guasa.

ANA.- ¿Te gusta más "un secreto e inconfesable deseo..."?

NELDA.- Mirá...

ANA.- ¿Qué?

NELDA.- Mejor no te contesto.

HANS.- Oye pibe...

ERNESTO.- No me tapo los oídos.

HANS.- Vale, así oyes lo que te digo: ¿a qué hora llega el tren el sábado?

ERNESTO.- Nueve y media y se va a las diez.

HANS.- No vayas a la estación: ya tienes clientes. Vente por el hotel a eso de las ocho.

ERNESTO.- ¿adónde vamos?

HANS.- Yo a Madrid.

NELDA.- ¡Te vas? ¿Ahora lo decís?

ANA.- ¿Terminaste el trabajo?

(...) (4)

Por la adopción del mismo registro idiomático podemos comprobar que Hans (geólogo, mitad español y alemán), a pesar de ser extranjero se encuentra del lado de Mario y Nelda; además se pone de relieve el grado cultural de los personajes, la situación social y política (preocupación...). El hecho que exista "traducción simultánea" de palabras río platenses pretende que Hans se integre aún más y no pierda el sentido de la conversación.

En definitiva, llama la atención el ritmo de los diálogos y los continuos "ganchos", ya que, nos encontramos muy próximo al clímax - desmembración del grupo.

Un filme/guión escrito sobre unas vivencias cercanas (no obstante, distantes por el paso del tiempo) a partir del exilio, dictadura militar, la amistad y, quizás, la relación padre-hijo. Una película que, entre otras cosas, destacaríamos por la habilidad de ejecución de los diálogos en función de la verosimilitud, información, sentido e interés...

A modo de conclusión, el diálogo cinematográfico ha de adecuarse al personaje y a la acción/situación por igual; así como para escribir un buen diálogo de cine hace falta poseer sentido de la medida y haber ejercitado cierto sentido de la interacción. Acabáramos esta comunicación parafraseando de nuevo a Doc Comparato en el apartado "Pensar y el sentir del personaje" de su mismo libro.

"El personaje piensa y siente, pero lo hace de una manera muy particular. Existe una ley dramática muy popular que sostiene que cada vez que el personaje piensa, habla.

Pensar = hablar.

El personaje puede contar mentiras, hablar poco o mucho, o tartamudear, pero, en cualquier caso, siempre estará exponiendo su pensamiento a través del habla.

(...)

El sentir del personaje se expresa por su actuación, su reacción y su comportamiento ante la acción.

(...)

Y, así podemos decir que los personajes son los seres más sinceros, porque todo cuanto piensan lo expresan a través del habla y todo cuanto sienten lo expresan a través de sus acciones. Incluso la falta de reacción ante un acontecimiento demuestra el sentir del personaje.

Es importante entender que cuando digo hablan queda implícito que se comunican no sólo verbalmente sino también a través de miradas, expresión corporal, gestos, etc." (5)

## NOTAS:

(1) CHATMAN, Seymour. Historia y Discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine. Taurus Humanidades. Madrid. 1990. Pág. 208

(2) COMPARATO, Doc. De la Creación al Guión. Instituto Oficial de Radio Televisión. Madrid. 1992. Pág 170

(3) Guión "La Gran Ilusión" (1937) de Jean Renoir en Colección Voz imagen. Cine Nº 16. E. Aymá S.A. Barcelona. 1966. Pág. 143-144

(4) Guión "Un Lugar en el Mundo" (1992) de Adolfo Aristarain en Revista Viridiana Nº 6. Madrid. 1994. Pág 98-99

(5) COMPARATO, Doc. Op. Cit. Pág 9



## LOS TÓPICOS DEL EXORDIO EN EL ENSAYO MODERNO.

Elena Arenas Cruz  
Castilla la Mancha

El ensayo es una moderna clase de textos adecuada para el debate en el ámbito de los valores y las opiniones, no de las verdades incontrovertibles, donde la reflexión sobre el hombre y su cultura no aspira a alcanzar un conocimiento sistemático. Por ello, lo propio del ensayo es la argumentación, no la demostración. La base de la argumentación ensayística es la *tópica*, que, en tanto *ars inveniendi*, es una técnica de pensamiento problemático, es decir, un método de carácter auxiliar para orientar el descubrimiento de los argumentos más adecuados y cuya eficacia reside en que puede adaptarse a las posibles cambios de situación que plantean los problemas particulares. Frente al pensamiento sistemático, que funciona a través de cadenas de deducciones silogísticas, la *tópica* es el modo de pensar propio de la vida cotidiana y del ensayo, pues permite encontrar los argumentos útiles o desaconsejables para justificar una determinada opinión en un momento concreto. Los tópicos son premisas que no necesitan ser probadas, pues se legitiman por la aceptación del interlocutor, que puede oponerse [T. Viehweg, 1953: 61 y ss.]; en esto reside la base dialogante de toda argumentación y del ensayo en particular.

La macroestructura textual del ensayo se caracteriza por estar organizada según una superestructura argumentativa, que es un esquema abstracto de ordenación del pensamiento. Las categorías básicas que la constituyen son la *tesis* y su *justificación* [T. A. van Dijk, 1978: 144 y 159], ampliables a cuatro si entendemos como tales las *partes orationis* del discurso retórico: exordio, narración, argumentación y epílogo. En el ensayo, dichas categorías sufren modificaciones en su contenido y función, haciendo de esta clase de textos un cauce de comunicación más libre y espontáneo que el discurso clásico.

En esta comunicación sólo vamos a presentar la configuración semántica o *tópica* del exordio del ensayo. Esta categoría superestructural puede aparecer o no en el texto ensayístico y ello depende de las intenciones del autor, de sus preferencias personales, de la economía que imponga el tema o el espacio de que disponga en la publicación, etc. No obstante, por lo general, el ensayista concede importancia a los preámbulos, pues determinan la continuación de la lectura. El exordio del ensayo no responde a ningún tipo de codificación, pero es posible encontrar en él algunos de los tópicos sistematizados por la retórica para esta parte del discurso, aunque con una nueva interpretación.

El exordio es, según Aristóteles, lo que está situado antes de pasar al verdadero asunto que va a tratarse, "como preparación del camino para lo que sigue después" [*Retórica*, 1414b, 19-21]. Su objetivo era doble: ganarse la benevolencia del auditorio y procurar mantener despierta su atención [Cicerón, *De Orat.*, II, 80]. Para llevar a cabo ambas finalidades, los manuales de retórica aconsejaban utilizar como fuente de los enunciados los tópicos relativos al *éthos* del orador, aquellos que lo hacen digno de crédito, y los lugares del *páthos*, para despertar su atención

y simpatía. En el exordio del ensayo predominan los primeros sobre los segundos, sobre todo respecto a la primera función: solicitar la benevolencia del receptor. Así, destacan los tópicos relacionados con la falsa modestia, que aparecen reinterpretados:

1) *La falta de especialización*. Este tópico respondía al consejo de que el escritor evitara toda sospecha de arrogancia [Quint., IV, 1, 8-10], pero en el ensayo responde a la actitud dialogante que anima al ensayista, que es consciente de que su texto no es más que una aproximación relativa y circunstancial a un tema del que no es especialista, pero del que tiene una opinión personal que quiere expresar.

2) *La imposibilidad de desarrollar un tema en la totalidad de sus aspectos*. Este tópico también responde a otra característica del ensayo: su brevedad. El escritor se centra exclusivamente en aquello que le interesa (aunque después haga digresiones laterales) y ofrece al lector lo esencial de su punto de vista.

3) *La forma descuidada de la expresión*. Según Quintiliano, el orador debía ocultar su *elocuentia*, de ahí que fuera lugar común pedir disculpas por la rusticidad del estilo [IV, 1, 54-57]. Este tópico no es frecuente en el ensayo, aunque lo hemos encontrado utilizado paródicamente, por ejemplo, en Borges.

4) *El cansancio del lector*. Se trata de un tópico frecuente en la literatura destinada a ser escuchada, pero también aparece a veces en el exordio del ensayo. Consiste en apelar a la paciencia del oyente, prometiéndole que a pesar de la aridez aparente del tema, el texto va a depararle contenidos interesantes.

5) *Se invierte el tópico de la novedad del tema*. Frente a la declaración tópica de que se van a mostrar "cosas nunca antes dichas", el ensayista suele reconocer que el objeto de su escrito ya ha sido tratado y él meramente va a dar su personal visión.

Como puede observarse, muchos de los tópicos tradicionales que en el exordio servían para solicitar la benevolencia del receptor han desaparecido<sup>1</sup> y los que siguen vigentes han sido reinterpretados como una vía para diseñar un determinado modelo de lectura. El autor de ensayos tiene una doble intención: dar una imagen positiva de sí mismo, a través de la que conseguir despertar una actitud favorable en el receptor, y dejar clara en éste la posición desde la que escribe. Este segundo aspecto es el más importante, pues los tópicos tradicionales le sirven para sugerir que su propuesta no es más que un punto de vista personal y discutible, que no pretende imponerse al receptor ni agotar las posibilidades que suscite el asunto. Para alcanzar ambos objetivos, el ensayista tiende a "desmonumentalizar" su escritura, es decir, pone en marcha una estrategia persuasiva que consiste en disculparse de antemano de las posibles objeciones que el lector pudiera hacerle respecto a su insuficiente preparación técnica, a su estilo, a su parcialidad, a la escasa novedad del tema, etc. Así, el *éthos* del ensayista no se configura a través de la valoración explícita de la propia autoridad o valía intelectual, sino *a contrario*: a través del discurso negativo del yo, a través de la desposesión aparente o de la banalización de lo escrito, el ensayista crea una determinada imagen de sí mismo, que lo muestra prudente y dialogante ante su lector, lo que contribuye a

predisponerlo favorablemente. Este proceso de minimización de sí mismo está encaminado a acortar la distancia que separa al emisor de su receptor.

Pero, si los tópicos relacionados con la captación del receptor no son frecuentes en el exordio ensayístico y, cuando aparecen, han incorporado otras funciones, existen otros tópicos vinculados a la materia que son más abundantes, como:

1) *Presentar el tema o tesis que va a desarrollarse.* Es normal en el ensayo reservar el inicio del discurso para introducir brevemente el tema. Esta función estaba ya prevista en la teorización clásica [Arist., 1415a, 8-14], pero en el ensayo, por ser una forma argumentativa más libre, puede no aparecer explícitamente en el exordio, sino sugerido a través de una cita, una comparación o un juicio de valor, procedimientos que se amplifican ulteriormente para precisar la cuestión.

2) *Exponer los motivos por los que se escribe.* El ensayo se surge casi siempre "con ocasión de..." una lectura, un acontecimiento, una inquietud, una emoción, etc. El tono inquisitivo que lo caracteriza suele aparecer ya desde el exordio en la manera en que se presenta la motivación que ha despertado la escritura, la extrañeza, el desacuerdo, la solidaridad, la crítica, etc. El tópico suele plasmar las circunstancias de lugar y tiempo, así como ciertos datos autobiográficos que han incitado al escritor a tomar la pluma.

3) *Señalar la finalidad que se persigue.* Aristóteles indicaba que esta función era la propia del discurso, aunque se podía prescindir de ella si el tema era de poca monta. Esto también sucede en el texto ensayístico, en el que no es frecuente la mención de las intenciones del autor, las cuales están implícitas en la referencia a los motivos que han suscitado la escritura.

4) *Expresar los presupuestos básicos de la argumentación.* No es muy frecuente hacer explícitas las premisas en las que se va a intentar basar el acuerdo ulterior. Cuando aparecen en el exordio es porque pueden resultar polémicas o no ser aceptadas por la mayoría.

5) *Valorar las posibilidades que existen para defender una tesis.* Para ello se citan otros textos u opiniones que han tratado el mismo asunto, subrayando las cuestiones que se han dejado sin resolver o que, a juicio del ensayista, no se han tratado de la manera adecuada.

Si el primer bloque de tópicos estaba más cerca de lo que se entiende por lugares estereotipados, o sea, esas fórmulas que desde la Antigüedad han cristalizado como patrones típicos para ser introducidos en ciertas partes del discurso, los del segundo bloque están más próximos a la definición que hemos dado al principio de los tópicos como método de pensamiento argumentativo. En general, los primeros abundan en el exordio y la peroración del texto ensayístico, precisamente en las categorías de la superestructura argumentativa destinadas a establecer un contacto con el receptor, ya sea para solicitar su atención o para sugerirle una estrategia de lectura. La persuasión se busca entonces a través de las técnicas que nuestra cultura ha acuñado como más eficaces. Sin embargo, los segundos son los apropiados para la exposición de los puntos de partida y para el desarrollo de la argumentación propiamente dicha; cuando estos tópicos, útiles para

conducir el pensamiento, aparecen ya en el exordio, como ocurre frecuentemente en el texto ensayístico, enlazan esta parte del texto con las siguientes, difuminando las diferencias y afirmando el carácter más intelectual y teórico del ensayo, así como su carácter más libre y menos sujeto a convenciones.

## NOTAS:

1. No hemos encontrado ejemplos de tópicos como: las fórmulas de devoción o de dedicatoria que implican empequeñecimiento de sí mismo ante Dios o ante una autoridad; afirmar que se ha cogido la pluma por mandato o sugerencia de un superior o un amigo; declarar que se está en la obligación de divulgar los conocimientos que se poseen; señalar que se escribe para evitar la ociosidad o como un remedio contra el vicio, etc. (E. R. Curtius, 1948: 127-136).

## BIBLIOGRAFÍA:

ARISTOTELES: *Retórica*, ed. de Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1989.

CICERÓN, M. T.: *De Oratore / De l'Orateur*, texte traduit et établi par E. Courband, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1967<sup>3</sup>

CURTIUS, E. R.: (1948), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, F. C. E., 1988, 2 t.

DIJK, T. A. van: (1978), *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989 (1ª reimp.).

QUINTILIANO, M. F.: *Institutio Oratoria*, ed de J. Cousin, Paris, Société de Éditions «Les Belles Lettres», 1975.

VIEHWEG, T.: (1953), *Tópica y jurisprudencia*, Madrid, Taurus, 1967.

# LA APÓSTROFE EN LOS SONETOS SATÍRICOS DE QUEVEDO.

Antonio Azaustre Galiana  
Universidad de Santiago de Compostela

Este trabajo es continuación de uno anterior donde he analizado el recurso de la apóstrofe en los sonetos morales de Quevedo<sup>1</sup>. Se trata, pues, de aplicar la metodología de estudio allí esbozada a otro *corpus* de sonetos quevedianos, detallando las coincidencias y nuevos matices en el uso literario de esta figura. Bueno será, pues, sintetizar el planteamiento y enfoque que presiden estas y aquellas páginas.

La importancia de la apóstrofe está atestiguada por una prolongada tradición de modelos literarios y tratados de retórica donde se recogen sus características y efectos textuales. Muchos de los modelos antiguos que descollaron en su uso fueron autores de probada influencia en la literatura de Quevedo, tales como Persio, Juvenal o Marcial.

Retóricamente, la apóstrofe puede definirse como una apelación dirigida a un destinatario mencionado en el texto. En su primitiva acepción retórica, implicaba un brusco giro por el que el orador cambiaba repentinamente el destinatario de su discurso:

La apostrophe consiste en "apartarse" del público normal (los jueces) y dirigir la palabra a otro segundo público elegido por el orador de manera sorprendente. Ello tiene sobre el público normal un efecto patético, pues constituye en el orador la expresión de un *pathos* que no puede canalizarse por los cauces normales de comunicación entre orador y público<sup>2</sup>.

No obstante esta caracterización, y considerando su actuación en el ámbito de un texto literario, parece que ese intenso efecto se produce al variar el discurrir o esquema comunicativo (narrativo, digresivo...) cuando se introduce un elemento apelativo<sup>3</sup>.

Este dirigir la palabra a un destinatario textual convierte en más vivo y "real" aquello que se expresa, pues da la impresión de que en verdad se dice ante el lector. Efectivamente, cuando las retóricas clásicas analizan este recurso en el ámbito de la literatura, lo sitúan en el marco de la *evidentia*, y consideran que contribuye a hacer más real para el lector aquello que se está aontando<sup>4</sup>.

En la esfera de los sonetos morales de Quevedo, estas características de la apóstrofe sirven muy bien a unos poemas que intentan transmitir una enseñanza a sus lectores, al configurar un texto donde la lección moral se encarna en un caso concreto puesto ante sus ojos, un caso en el que alguien aconseja o censura a otro sobre una conducta. Claramente decantado hacia esta línea de comunicación y

persuasión afectivas, Quevedo construyó la mayoría de sus sonetos morales sobre este esquema apelativo.

La distribución de la apóstrofe en relación con las estrofas del soneto, y las diferentes manifestaciones de ese destinatario a quien se apela arrojaban allí una serie de tendencias en su uso literario, tendencias que intentaré estudiar ahora en el ámbito de los sonetos satíricos, no muy alejados de aquéllos por las tradicionales conexiones existentes entre sátira y moralización doctrinal, pero, desde otro ángulo, diferenciados también por el enfoque más ligero y burlesco de los asuntos y por su rango de estilo<sup>5</sup>.

### Distribución estrófica de la apóstrofe.

Aspecto muy estudiado es el de la denominada **estructura interna** del soneto; esto es, la conexión entre su disposición estrófica y el desarrollo de su significado<sup>6</sup>. Partiendo de este vínculo, intentaré sistematizar los distintos esquemas de construcción de la apóstrofe en los sonetos satíricos de Quevedo, comparando tales tendencias con las que arrojó el análisis de los morales<sup>7</sup>.

En primer lugar, debe señalarse que el esquema apelativo con apóstrofe es utilizado en buena parte de los sonetos satíricos; concretamente, en 73 de los 121 que integran este *corpus*. Se confirma, pues, la importancia de este recurso en la construcción de los sonetos quevedianos. No obstante, es preciso matizar que su uso en los sonetos satíricos es, dentro de su general importancia, algo menor<sup>8</sup>: probablemente deba tenerse aquí en cuenta que muchos de estos poemas concretan su mensaje burlesco en una caricatura puramente descriptiva de una figura, o en un cómico diálogo entre dos personajes; estos dos tipos de construcción -descriptivo y dramático- adquieren, pues, una importancia no observada en los sonetos morales<sup>9</sup>.

Centrándome ya en la distribución estrófica de la apóstrofe, se distinguen **tres esquemas** claramente dominantes en los sonetos satíricos, que coinciden con las tendencias analizadas en los morales.

El esquema más frecuente sigue siendo el de una **apóstrofe prolongada** a lo largo del soneto, con marcas verbales y/o pronominales en todas las estrofas. Una vez más, Quevedo parece decantarse por la apelación más intensa: si en los sonetos morales ello servía para subrayar la amonestación o el consejo, en los satíricos refuerza precisamente aquellos poemas donde la crítica o la burla adquieren un tono más crudo. Un claro botón de muestra lo constituyen las sátiras contra Góngora; este esquema apostrofal se emplea en ocho de los diez sonetos de esta índole<sup>10</sup>:

(829) Yo te untaré mis obras con tocino,  
 porque no me las muerdas, Gongorilla,  
 perro de los ingenios de Castilla,  
 docto en plumas, cual mozo de camino.

Apenas hombre, sacerdote indino,  
 que aprendiste sin christus la cartilla;  
 chocarrero de Córdoba y Sevilla,  
 y, en la Corte, bufón a lo divino.

¿Por qué censuras tú la lengua griega

siendo sólo rabi de la judía,  
 cosa que tu nariz aun no lo niega?  
 No escribas versos más, por vida mía;  
 aunque aquesto de escribas se te pega,  
 por tener de sayón la rebeldía.

Otro tanto puede afirmarse de temas como las burlas a los cornudos y, sobre todo, a las mujeres. Quevedo se muestra aquí especialmente hiriente en las referencias a la fealdad, la vejez disimulada, los excesivos afeites o, simplemente, cualquier rasgo físico que dé pie a la caricatura. Al reforzar la deformación grotesca con la apelación directa de la apóstrofe -figura que ya Hermógenes vinculaba a la *vehemencia*- se incrementa aún más la fuerza satírica de estos sonetos<sup>11</sup>:

(523) ¿Lo que al ratón tocaba, si te viera,  
 haces con el ratón, cuando, espantada,  
 huyes y gritas, siendo, bien mirada,  
 en limpieza y en trampas ratonera?  
 Juzgara, quien huyendo de él te viera,  
 eras de queso añejo fabricada;  
 y con razón, que estás tan arrugada,  
 que pareces al queso por de fuera.  
 ¿Quién pensó (por si así tu espanto abones)  
 que coman solimán, que, atenta, guardas  
 el que en tu cara juntas a montones?  
 ¿Saltar huyendo quieres aun las bardas,  
 cuando en roer no piensan los ratones  
 tu tez de lana sucia de las cardas?

La apóstrofe prolongada aparece también en un grupo de sonetos donde el destinatario adquiere una especial configuración, pues se trata de un ser inanimado cuya prosopopeya intensifica la sátira o burla hacia él dirigidas: el hablar directamente a ese tú y, más aún, el hacerlo en todas las estrofas, contribuye a reforzar la propia personificación, consustancial a la sátira quevediana de tales objetos y seres. Por otra parte, la retórica reconoce la conexión de la personificación con la *evidentia*, esfera donde también se integra la apóstrofe<sup>12</sup>. Se trata, en fin, de superponer y combinar recursos que tienden a manifestar de manera expresiva, intensa y viva los asuntos, en este caso, satírico-burlescos. Dentro de este grupo de sonetos pueden incluirse los dirigidos al tabaco (526), a los mosquitos del vino (531) y de la trompetilla (532) y al camaleón (564) y la araña (571)<sup>13</sup>.

Por consiguiente, Quevedo utiliza de forma preferente la apóstrofe explicitando la apelación en todas las estrofas del soneto: máximo grado, pues, de intensidad y fuerza para un recurso que, en sí mismo, subraya ya la expresividad de un asunto al concretarlo y ponerlo de relieve ante el lector<sup>14</sup>.

El segundo esquema en el uso de la apóstrofe es aquel que aprovecha la división entre cuartetos y tercetos para concentrar a un lado de ella la apelación directa, quedando las otras estrofas un tanto individualizadas de ella.

Al igual que sucede en los sonetos morales, cuando la apelación se concentra en los cuartetos, los tercetos parecen adquirir un tono más general, bien destinado a reflexiones del yo poético, bien a relatar la anécdota que aborda el poema<sup>15</sup>. Aunque con las lógicas diferencias existentes entre un texto satírico-burlesco y otro moral, el siguiente soneto satírico muestra también en sus tercetos el tono de lección sobre el asunto:

(530) ¿Porque el sol se arreboza con la luna  
en la cabeza horrible del severo  
dragón, pretendes, pérfido agorero,  
amenazar de túmulo a la cuna?

El metal de sus rayos importuna  
tu sciencia, con examen de platero,  
cuando eclipsarse el sol en el Carnero  
influye calidad sólo ovejuna.

Hoy se eclipsa en Carnero, y otro día  
se eclipsará de Viernes en los Peces,  
signo Corvillo en buena astrología.

Eclipses hay picaños y soeces,  
amigos de canalla y picardía:  
que no son linajudos todas veces.

En otras ocasiones, la apóstrofe se concentra en los tercetos<sup>16</sup>. Dos estructuras básicas se observan en los sonetos satíricos de Quevedo: en algunos poemas, los cuartetos relatan un ejemplo (538) o desarrollan una descripción (522) sobre el asunto cuyo tratamiento se intensifica y concreta luego en forma apelativa. El siguiente poema -no demasiado alejado de otros morales de Quevedo- refleja estas características:

(538) En caña de pescar trocó Artabano  
el cetro, y las insignias soberanas  
ocupó diligente en pescar ranas,  
por acallar el cieno de un pantano.

Emperador araña, Domiciano,  
cazando moscas, infamó sus canas;  
cuando cerrando puertas y ventanas,  
pudo limpiar las siestas al verano.

Fortuna, ¿no estuvieran más decentes  
puestas en un moscón y un renacuajo  
las dos coronas, que en tan viles frentes?

Témome que el reinar oficio es bajo,  
pues que ruegas, a costa de las gentes,  
con cetro a un mosqueador y a un espantajo.

En otros sonetos, los cuartetos manifiestan las opiniones y sentimientos del yo poético, y los tercetos concluyen con un expresivo ataque en directa apelación, tal como este de un enfermo a su médico<sup>17</sup>:

(533) Si vivas estas carnes y estas pieles  
 son bodegón del comedor rascado,  
 que, al pescuezo y al hombro convidado,  
 hace de mi camisa sus manteles;  
 si emboscada en jergón y en arameles  
 no hay chinche que no alcance algún bocado,  
 refitorio de sarna dedicado  
 a boticario y médicos crueles,  
 hijo de puta, dame acá esa bota:  
 beberéme los ojos con las manos,  
 y túllanse mis pies de bien de gota.  
 Frieme retacillos de marranos;  
 venga la puta y tárdesese la flota:  
 y sorba yo, y ayunen los gusanos.

El tercer esquema en importancia es el que ciñe la apelación a una palabra, un verso o, a lo sumo, una estrofa. La figura presenta aquí su mayor proximidad a su estricto valor retórico, pues esa mínima presencia hace más patente el efecto de interrupción apelativa del discurso. En estos casos, la apóstrofe funciona como un eje sobre el que se vuelca el contenido del poema: una sola mención apelativa que sostiene el discurso del yo poético.

Las características de esta estructura apelativa presentan también sugerentes semejanzas con los sonetos morales, salvando las lógicas distancias de significado e intención. Así, el destinatario al que se apostrofa de manera puntual -y, por ello, tal vez más repentina- actúa como un soporte o apoyo comunicativo al que, no obstante, no se dirige el contenido de la sátira o la burla, como tampoco en los morales se dirigía el contenido de la recomendación, la censura o el consejo.

Así sucede en el soneto 528, donde al expresivo y humorístico comienzo apelativo le siguen las "reflexiones" del calvo sobre el dilema que le plantea el descubrirse:

(528) Catalina, una vez que mi mollera  
 se arremangó, la sucedió...¿Dirélo?  
 Sí, que no se la pudo cubrir pelo,  
 si no se da a casquete o cabellera.  
 Desenvainado el casco, reverbera;  
 casco parece ya de morteruelo;  
 y, por cubrirle, a descortés apelo,  
 porque en sombrero perdurable muera.  
 Porque la calva oculta quede en salvo,  
 aventuro la vida: que yo quiero  
 antes mil veces ser muerto que calvo.  
 Yo no he de cabellar por mi dinero;  
 y pues de la mollera soy cuatralbo,  
 sírvame de cabeza mi sombrero.

Dentro de las sátiras contra Góngora, Quevedo opta en ocasiones por la pulla directa a la persona del cordobés; como hemos visto, en estos casos ese violento ataque suele ir reforzado por la apelación continua al poeta rival. Cuando la sátira

se dirige a sus escritos, la apelación se reduce a una -eso sí, burlona- mención inicial:

(835) Vuestros coplones, cordobés sonado  
sátira de mis prendas y despojos,  
en diversos legajos y manojos,  
mis servidores me los han mostrado.

Buenos deben de ser, pues han pasado  
por tantas manos y por tantos ojos,  
aunque mucho me admira en mis enojos  
de que cosa tan sucia hayan limpiado.

No los tomé porque temí cortarme  
por lo sucio, muy más que por lo agudo;  
ni los quise leer por no ensuciarme.

Y así, ya no me espanta el ver que pudo  
entrar en mis mojonos a inquietarme  
un papel de limpieza tan desnudo.

Esto mismo sucede con los médicos en los sonetos 550, 533 y 544. En los dos últimos, el enfermo ataca fuertemente al médico que le receta una tortuosa vida sin excesos; en consecuencia, la apóstrofe se prolonga a lo largo de los tercetos como cauce expresivo idóneo para esa vehemente sátira:

(544) La losa en sortijón pronosticada  
y por boca una sala de viuda,  
la habla entre ventosas y entre ayuda,  
con el "Denle a cenar poquito o nada".

La mula, en el zaguán, tumba enfrenada;  
y por julio un "Arrópenle si suda;  
no beba vino; menos agua cruda;  
la hembra, ni por sueños, ni pintada".

Haz la cuenta conmigo, dotorcillo:  
para quitarme un mal, ¿me das mil males?  
¿Estudias medicina o Peralvillo?

¿De esta cura me pides ocho reales  
Yo quiero hembra y vino y tabardillo,  
y gasten tu salud los hospitales.

Sin embargo, en el soneto 550 lo fundamental no es el ataque directo al doctor, sino la firme afirmación del glotón sobre su perseverancia en los placeres del estómago. Así, el doctor sólo aparecerá como una cuña a quien se dirige ese parlamento:

(550) Yo me voy a nadar con un morcón,  
queso, cecina, salchichón y pan:  
que por comer más rancio que no Adán,  
dejo la fruta y muerdo del jamón.

L'hambre y la sed de aqueste corpanchón  
con estas calabazas nadarán;  
la edad, señor dotor, pide Jordán;

Manzanares, la niña y la ocasión.  
 No me acompaña fruta de sartén,  
 tasa penada o búcaro malsín;  
 jarro sí, grueso, y el copón de bien.  
 Caballito será de San Martín  
 mi estómago, mi paso su vaivén,  
 y, orejón, nadaré como delfín.

En todos estos poemas, el uso de la apóstrofe varía notablemente frente a los esquemas anteriormente señalados. Probablemente sea en esta última modalidad donde el recurso se asemeja más a su sentido retórico estricto, a ese apartarse el orador de los jueces para dirigir la palabra a otro público o auditorio, esto es, a ese cambio brusco en el esquema comunicativo que se produce con esa mínima y repentina apelación. Desde otro ángulo, y como lógica consecuencia de su menor extensión, no son estos los sonetos donde la apóstrofe se convierte en vehículo para la directa y violenta sátira, para la que se prefiere una más continuada apelación al destinatario textual.

\*\*\*

La apóstrofe constituye, pues, un rasgo de estilo de gran importancia en la construcción de los sonetos quevedianos. La notable presencia que mostraba en sus sonetos morales se confirma en el análisis de los satíricos, donde este recurso -retóricamente vinculado con la *evidentia* y la vehemencia- destaca la intención burlesca de estos poemas al encuadrarlos en un directo y expresivo esquema comunicativo.

El uso quevediano de este recurso perfila unas constantes en su distribución estrófica que se mantienen en los sonetos morales y satíricos. La configuración estrófica del soneto, con sus marcados límites, tiene, sin duda, mucho que ver en ello. En orden de importancia, estas formas de construir la apelación son las siguientes:

1. La apelación se prolonga a lo largo de todas las estrofas. Es el subtipo menos cercano a la caracterización retórica de la figura. Resulta el esquema preferido por Quevedo, quien aprovecha su mayor extensión en sonetos donde el contenido satírico adquiere una gran virulencia.

2. La apóstrofe se concentra en los cuartetos o los tercetos. Marca una clara división en la estructura y estilo del poema, que desarrolla en las otras estrofas, bien consideraciones del yo poético, bien una descripción del objeto satirizado.

3. La apelación se reduce a una palabra, frase o verso. Es el subtipo menos frecuente y, probablemente, el que mejor reproduce el repentino efecto retórico que originariamente definió a esta figura.

Estas conclusiones, sin pretender trazar rígidos esquemas que una y otra vez desmentirían los textos, sí intentan perfilar el rico uso que hace Quevedo de un recurso de amplia tradición retórica y de grandes posibilidades en el ceñido pero rico marco estrófico del soneto.

## NOTAS:

1. AZAUSTRE GALIANA, Antonio: "El destinatario en los sonetos morales de Quevedo", en prensa en las *Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, Universidad de Toulouse, 6-10 julio de 1993.
2. LAUSBERG, H.: *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-1969, párrafos 762-765.
3. Véase al respecto, AZAUSTRE, A. y CASAS, J.: *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Universidad de Santiago (col. Lalia), 1994, pp. 61 y 65.
4. QUINTILIANO: *Institutio oratoria*, IX.II.38; AQUILA ROMANUS: *Aquilae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber*, en HALM, Carolus: *Rhetores Latini Minores*, Lipsiae, Teubner, 1863 (cfr. párrafo 9); cfr. también LAUSGERG 763 y 816.
5. Al margen de estas páginas dejaré el análisis de otros dos aspectos que si analicé en los sonetos morales: el contenido de la apelación y la tipología de los destinatarios textuales. No obstante, si indicaré que son dos ámbitos donde se marcan claramente los matices que diferencian un soneto satírico-burlesco de otro moral y, por tanto, la burla y la pulla sustituirán a las más graves censuras, amonestaciones y consejos. En cuanto a la tipología de destinatarios, se mantiene la apelación dirigida, fundamentalmente, al *tú indeterminado*, *nombre propio* y *nombre común*, si bien este último adquiere una mayor relevancia en los sonetos satíricos, pues muchas veces el núcleo del poema es, precisamente, la burla sobre la misma identidad del objeto, lo que redundará en la importancia de que se mencione su nombre.
6. Suele distinguirse la **estructura externa** y la **interna**: la primera analiza aspectos referentes al número de versos y organización estrófica, con su evolución y variantes; la segunda aborda una posible organización interna que refleja la expresión del pensamiento a lo largo del poema. Esta estructura interna suele oscilar entre un modelo **dual** que aprovecha la frontera entre cuartetos y tercetos, y otro **intensivo** que acumula ideas sobre un tema hasta desembocar en una conclusión final, a menudo inesperada. Sin ánimo de agotar la nómina de estudios, señalo algunos de los que han abordado estos aspectos: BAEHR, Rudolph: *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981, cfr. p. 390; FRIKE, Harald: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München, C.H. Beck, 1981, cfr. pp. 150-151; FUSSELL, Paul Jr.: *Poetic Meter and Poetic Form*, New York, Random House, 1965, cfr. pp. 113-133; GARCIA BERRIO, Antonio: *Dispositio*, III, nº 9, 1978, pp. 243-293; GARCIA BERRIO, Antonio: *RFE*, LX, 1978-1980, pp. 23-157; GARCIA BERRIO, Antonio: en *Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 261-293; JOST, François: en *Actes du VI Congrès de Littérature Comparée*, Bordeaux, 1970, Stuttgart, E. Bieber, 1975, pp. 65-78 (cfr. pp. 70-77); KLEINHENZ, Christopher: *The Early Italian Sonnet: the First Century (1220-1321)*, Lecce, Milella, 1986; MÖNCH, Walter: *Das Sonett: Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, Kerle, 1955; MÖNCH, Walter: *Estudios germánicos*, Boletín 10, Universidad de Buenos Aires, 1953, pp. 112-128; RIVERS, Elias L.: en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, vol III, Madrid, Gredos, 1973, pp. 225-233; SCOTT, Clive: *Revue de la Littérature comparée*, L (1976), pp. 237-250. Ya en el marco de los sonetos de Quevedo, la profesora Roig Miranda ha distinguido **cinco tipos de estructura interna**; ROIG MIRANDA, Marie: *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, cfr. pp. 273-283 (tipología en p. 276).
7. En algunos casos, estos efectos derivados de la ubicación de la apóstrofe conviven y se subordinan al intento de Quevedo por reproducir diversas escenas o modelos literarios. Así sucede en los sonetos 587 y 619, en los que el esquema de confesión sacramental que reproducen los poemas implica que la apóstrofe aparezca al comienzo y al final, tal y como sucede en la confesión. Véase al respecto, ARELLANO, Ignacio: *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1984, pp. 217-224. Cito los sonetos por la edición de José Manuel Blecua, indicando el número del poema; QUEVEDO, Francisco de: *Obra poética*, Madrid, Castalia, 4 vols, 1969, 1970, 1971, 1981.
8. Concretamente, un 20% menos que el nivel alcanzado en los sonetos morales, donde la apóstrofe se usaba en un 80% de los poemas.
9. Véanse, a este respecto, los sonetos nº 512, 513, 540, 551, 577, 582, 583, 586, 597, 821, 832.

10. Se trata de los sonetos nº 829, 830, 833, 834, 835 836, 837, 838. También la censura a Pilatos (539) se estructura sobre una extensa apelación. No se me escapa la aparente contradicción que supone el denominar apostrofe a una apelación prolongada en el texto, cuando su originaria definición la caracterizaba precisamente por ser brusca y repentina. Manejo, evidentemente, un concepto amplio de apostrofe, que prima la apelación a un destinatario textual como rasgo básico, y que recoge la posibilidad de que, incluso tratándose de una llamada brusca y repentina, ésta pueda presentar cierta extensión en el discurso.

11. Para su relación con la *vehemencia*, véase, HERMOGENES: *Sobre los tipos de estilo. Sobre el método del tipo fuerza*, trad. de A. Sancho Royo, Universidad de Sevilla, 1991, (párrafo 262). Sobre los cornudos, y con este esquema apelativo, véanse también los nº 556, 590, 593 y 601; sobre las mujeres, véanse los nº 516, 523, 526, 549, 553, 566, 569, 575, 576, 580, 585 y 618.

12. Lausberg 817 y 826.

13. Finalmente, también las parodias de los mitos de Apolo y Dafne (536, 537) y Dido y Eneas (558) -de fuerte carga burlesca en razón de la parodia a que se somete la elevada esfera de la mitología- se intensifican con un esquema apelativo sostenido a lo largo de todo el soneto.

14. Muy cercanos a estos sonetos están aquellos en los que la apóstrofe se explicita en tres de las cuatro estrofas. La escasa entidad de esa falta de apelación, y la inserción semántica y sintáctica que a menudo presenta esa estrofa con las tres restantes, hacen que estos sonetos puedan casi equipararse a los de apelación prolongada: nº 555, 573, 607, 611.

15. Véanse los sonetos 530, 602, 678 y 844.

16. Véanse los sonetos 520, 522, 523, 533, 538, 544, 562, 570.

17. Véanse al respecto los sonetos 544, 562, 570.



# EL INTERROGATORIO POLICIACO EN *UNE ENQUÊTE AU PAYS DE DRISS CHRAÏBI*: FUNCIONAMIENTO Y SUBVERSIÓN.

Violeta M<sup>a</sup> Baena Gallé  
Sevilla

Con este análisis pretendemos poner de manifiesto los mecanismos dialógicos empleados en esta obra narrativa.

En primer lugar, y para establecer las bases de nuestro posterior estudio, resumiremos la anecdótica del texto. Dos policías pertenecientes a las estructuras postcoloniales de Marruecos llegan, buscando a un terrorista, a un pequeño pueblo del Atlas habitado por una única familia, los Aït Yafelman, representantes de las estructuras arcaicas y tradicionales. La dialéctica entre la modernidad islamizada de los dos policías y la tradición preislámica de los Aït Yafelman es clara. Este enfrentamiento irreconciliable sólo encuentra salida en el personaje de Ali, uno de los dos policías, quien a través de un viaje regresivo de recuperación de su pasado a lo largo del texto, es capaz de participar de los dos universos. El desenlace es inesperado: el jefe de policía es asesinado y la familia tradicional huye. A un nivel ideológico y simbólico, este texto propugna como solución al conflicto de un hombre que se halla entre dos culturas diferentes, la vuelta a un pasado ancestral y preislámico, como el que representan los Aït Yafelman.

Para descubrir al terrorista se ponen en práctica todas las técnicas del bagaje cultural que acompaña a los policías. Así, pretenden realizar la investigación tal y como lo harían en la ciudad, pero olvidan que se encuentran en un dominio completamente distinto. Esta falta de adaptación al medio es una de las causas del fracaso. La elección de la lengua que adoptarán durante su misión también conlleva una serie de problemas. Mohammed, el jefe de policía, concibe el francés como un elemento de superioridad y de sometimiento ante las células tradicionales. Toma esta lengua, que él mismo no domina completamente, como un medio para manifestar su superioridad: "J'ai même prévu qu'en cas de difficulté je mènerais mon enquête en langue française. Eh oui! je me ferais passer pour un Français" (pág.24)<sup>1</sup>. La base dialógica establecida entre los policías y los interrogados falla desde sus inicios: ni siquiera coinciden en la lengua vehicular que hará de esta práctica conversacional un sistema factible.

El funcionamiento real del interrogatorio se apoya sobre el plan concebido por el jefe Mohammed para cumplir sus órdenes y encontrar al culpable, descrito al final del primer macrosegmento del texto. Tendrá cuatro momentos principales, definidos por el propio jefe: "je vais partager mon enquête en quatre mouvements" (pág.103). En primer lugar, pretende ganarse la confianza de los campesinos hablándoles de temas relacionados con sus labores cotidianas. Luego, quiere acceder a la psicología de cada uno de ellos para buscar quién puede ser considerado como sospechoso y quién no. La tercera fase supone un cambio de perspectiva; aísla a los sospechosos y la conversación se convierte en un verdadero interrogatorio policiaco, al igual que lo haría en comisaría. El cuarto y último movimiento establece quién

es el culpable y con ello se habrá terminado la misión en la montaña. Mohammed lleva el peso de la conversación y domina la situación, hasta ahora sólo ha estado en contacto con su subordinado. El proceso está muy calculado y no presenta, aparentemente, fisuras. Aún así, estará sistemáticamente destruido y su funcionalidad se subvertirá cuando pierde la fuerza que le concede el dominio de la palabra. Pensado en los mínimos detalles, incluso preve el tono conversacional en cada uno de los momentos: partirá de un tono familiar, inofensivo, transformado progresivamente hasta convertirlo en "neutre, précis et fonctionnel" (pág.105). Después, el tono tomará amplitud y, al delatar al culpable, "je retrouve mon ton véritable" (pág.105), el de la verdad que cree poseer.

Establecidas las bases teóricas de lo que será la investigación, se pasa a la práctica, desarrollada en el segundo macrosegmento de la obra. Ahora todo el sistema pierde su estructura y sus fundamentos están sistemáticamente destruidos. En primer lugar, el jefe Mohammed quiere interrogar a todos los habitantes, por orden de importancia; es decir, empezando por los personajes con mayor entidad actancial, para finalizar con los de menor presencia en la vida social. Incluso desde este pequeño detalle no se cumplirán sus deseos, ya que Ali, no encuentra a los miembros de la familia; la mayor parte de ellos han desaparecido y sólo puede contactar con Ali Aït Yafelman, actante sin ninguna importancia. Así, Mohammed debe conformarse y hablar sólo con a esta persona, pues no habrá ningún interrogatorio posterior, consituyendo la primera subversión de su sistema.

El nivel dialógico de la entrevista mantenida por los tres es muy simbólico. El jefe casi sólo emplea imperativos hacia el campesino. Éste, debido al tono empleado y al uso del francés, no entiende, por lo que el inspector Ali debe erigirse en mediador/traductor entre Mohammed y Ali Aït Yafelman, intérprete entre la modernidad islamizada y la tradición preislámica, polos de la dialéctica. Asistimos a la desestructuración del diálogo policiaco desde el inicio.

En un nuevo episodio el jefe de policía intenta empezar el interrogatorio de la manera ya descrita: tomar confianza con el campesino preguntándole por temas relacionados con su vida cotidiana, en un tono familiar. Tampoco le ofrece unos resultados positivos, pues sus preguntas son ajenas a la realidad desértica de la montaña; así, Ali Aït Yafelman no le responde de forma concreta y, en un momento dado, le insta a que se vaya de la montaña. El jefe se enfada y pasa al ataque directo. Decide que el primer movimiento de su interrogatorio no es válido y pasa al último, pero siempre subiendo el tono de voz y dejando bien claro cuál es la estructura que representa a los dominadores y cuál a los dominados. Comienza a hacer toda una serie de preguntas rutinarias, sin obtener resultados concretos, pues el campesino opta por irse. Como queda claro, de nuevo fracasa en su intento dialógico, no sólo porque no se adapta a la situación ante la que se halla, sino también porque tiene que recurrir constantemente a la superioridad que le confiere su grado social, sin ver que es completamente ajeno al mundo en el que investiga.

El jefe no tiene más opción, tal y como se está desarrollando el interrogatorio, que hacer uso de su arma reglamentaria y de la fuerza. Lo ha intentado previamente por medio de la palabra; pero al no dar esto resultado, decide

disparar dentro de la caverna. En este momento interviene el inspector Ali. Intenta, en francés, calmar a su jefe y luego, en árabe y con palabras sencillas, habla con el campesino. Esta táctica da resultado, y Ali, de nuevo, se convierte en el mediador entre ambos. El jefe, y su sistema de interrogatorio, han perdido toda su funcionalidad y quedan relegados a un segundo plano, desde que Ali toma el mando de la conversación. El campesino, por otra parte, prefiere este nuevo interlocutor, y le dirige comentarios como "Toi, je te comprends (...) Tu connais la coutume, toi"(pág. 122), etc...

Ahora se establece una verdadera comunicación entre el campesino y el inspector de policía, en el que el valor dialógico está presente: las preguntas tienen respuestas y se establece un sistema coherente inexistente hasta entonces. Pero el procedimiento habitual de interrogatorio está totalmente expulsado de esta conversación, y su funcionalidad no se ha concretado en ningún momento. El inspector sabe que sus intervenciones deben ser simples y amables, comprensibles para Ali Aït Yafelman, de forma que pueda conseguir algún tipo de información. Ahora, encontramos el uso de posesivos amistosos, fórmulas explicativas y exhortaciones, obteniendo toda la información que el jefe ha sido incapaz de averiguar. El empleo de Ali del árabe para hablar con el campesino es también un factor importante en el éxito de su empresa. El jefe no lo domina bien, por eso no lo usa, y, durante la conversación entre Ali y el campesino, tiene que instar al inspector a que hable más despacio, pues no lo entiende bien: "Tu vas trop vite, j'ai peine à te suivre" (pág.126). A pesar de esto, intenta dirigir de nuevo el interrogatorio. Pero el inspector sigue con su sistema hasta que entiende que no puede obtener más información, y el campesino se marcha.

Concluyendo, observamos que el sistema de interrogatorio policiaco se ve subvertido en dos ocasiones diferentes y por dos motivos distintos, viéndose expulsado en ambos casos del presente de la narración. Cada momento corresponde a uno de los dos interlocutores de la modernidad. En primer lugar, cuando el jefe Mohammed dirige las intervenciones, no obtiene ningún resultado positivo, pues no usa la lengua vehicular adecuada y sus arrebatos de ira, el tono empleado y los numerosos imperativos que utiliza hacen que pierda toda autoridad; el jefe es consciente de esta situación y se ve obligado a recordarle al campesino, y a él mismo, que es un representante del gobierno enviado a la montaña; como este hecho no basta por sí solo, también usa la fuerza física, representada por el disparo de su revólver dentro de la caverna. Cuando es el inspector Ali quien dirige la conversación, usando el árabe como lengua de comunicación, el interrogatorio policiaco también se ve expulsado de las intervenciones dialógicas, pues éstas giran más en un tono familiar que en uno oficial. Paradójicamente, vemos que este segundo sistema es el que obtiene resultados, pues Ali recibe información de Ali Aït Yafelman.

**NOTAS:**

1. Todos los textos citados pertenecen a la edición de la obra que incluimos en la bibliografía.

**BIBLIOGRAFIA**

\* DEL PRADO, J: *Cómo se analiza una novela*, Alhambra Universidad, Madrid, 1984.

\* CHRAÏBI, D: *Une enquête au pays*, Ed. Du Seuil, Paris, 1981.

# EL DIÁLOGO COMO COMUNICACION: aspectos psicosociales

Silverio Barriga  
Universidad de Sevilla

## 1.- El diálogo como conducta

La conducta humana supone siempre la interacción entre personas en un contexto determinado. De ahí que el modelo al cual adherimos implique la relación simultánea de estos tres constructos:

Conducta (manifiesta y simbólica) <---> Sujeto (individual, grupal) <---> Medio (físico y social)

---

El diálogo conlleva la afirmación simultánea de dos interlocutores que interactúan con actos conductuales sujetos a los determinantes antes mencionados.

Ahora bien existen distintos niveles de análisis desde los que podemos encarar el estudio de la conducta de diálogo (intrapersonal, interpersonal, intragrupal, intergrupal, categorial o ideológico y transversal) (Doise, 1982)

Pero por exigencia de la alteridad externa conviene que excluyamos el nivel intrapersonal: pues los términos de una posible relación dialógica no se hallan en un mismo nivel de realidad.

El diálogo halla como situación prototípica el nivel interpersonal en el que dos sujetos con realidades distintas intercambian informaciones basándose en procesos similares de codificación y decodificación y desencadenan situaciones de influencia mutua en sus afectos y en sus conductas.

Toda situación de diálogo conlleva la interacción reactiva entre un emisor y un receptor que intercambian mensajes dentro de un contexto social, con las limitaciones que conlleva la desigual habilidad con que uno y otro categorizan la realidad y disponen de los instrumentos para vehicular dicha categorización.

En la situación dialógica se ponen en marcha procesos psicosociales característicos de la interacción humana. Veamos algunos de ellos.

## 2.- Procesos psicosociales en el diálogo

El hombre como sujeto intelectual enraizado en un contexto social concreto, construye la realidad categorizándola basándose en su propia experiencia y a las posibilidades que le ofrece el medio social en que vive. El individuo no existe como ser independiente de los demás. Su propia identidad se configura a partir de las vivencias con los demás y teniendo en cuenta la reacción especular que los otros

le transmiten. De ahí que la identidad personal necesariamente sea una identidad social. El sujeto individual necesariamente es un sujeto social.

Por el lenguaje el individuo se construye, por el lenguaje interactúa con los otros y los construye. La labor constructiva es simultáneamente tarea de dos situados en contextos grupales con quienes aprendieron a categorizar de una determinada manera la realidad. La autonomía se trueca en dependencia. La dependencia posibilita la autonomía.

Entre los procesos psicosociales que conviene resaltar en la conducta dialógica hemos de mencionar estos:

### **- el proceso de estereotipia**

El estereotipo es un proceso cognitivo normal (Sangrador, 1981, 1990) que está formado por las creencias que un individuo mantiene sobre un grupo social. El estereotipo es un procesos normal pero complejo dependiente de la matriz social en que se halla inserto el sujeto (Haslam y Turner, 1992), del objeto del mismo y de la persona que lo tiene (Tajfel y Turner, 1979; Fiske, 1993).

Los estereotipos suponen una simplificación en la percepción de la realidad, apoyándose en la categorización social (Schaller y Maas, 1989) que realizamos de la misma a partir de las uniformidades que encontramos en el exogrupo.

Por otra parte tienen una función defensiva del statu quo.

Los estereotipos a pesar de su tendencia a permanece, con cambiables: pueden evolucionar.

Entre las funciones sociales de los estereotipos hemos de resaltar: explicar acontecimientos a gran escala, la diferenciación positiva a favor del endogrupo, la consolidación de la identidad social etc.

El proceso de estereotipia se pone en marcha automáticamente cuando entramos en acción en el diálogo. Sólo el contacto reiterado con una persona puede ir haciendo evolucionar el contenido del estereotipo hasta poderlo anular. Su influencia en los primeros momentos del diálogo es tanto mayor cuanto condiciona los niveles de atracción interpersonal, la empatía cognitiva y la disponibilidad para dejarse influenciar por el otro.

### **- el proceso de categorización**

Necesitamos acercarnos a la realidad con esquemas previos que hemos adquirido en nuestro proceso de socialización dentro de grupos concretos de pertenencia y referencia. Por la categorización (Tajfel y cols. 1971, 1974; Doise 1979, Worchel y cols. 1978; Pérez, 1989, Huici, 1985, Morales 1994, usamos procesos simplificadores (categorías) para ordenar la realidad exterior al sujeto tanto de manera inductiva como deductiva. Esas categorías son hormas por las que

simplificamos la realidad en un proceso de asimilación y acomodación permanente. La categorización es un proceso psicológico que subyace a la constitución de un grupo y que determina las relaciones que mantenemos con otros bien como individuo personal, bien como miembro de un grupo. En ambos casos se hace uso de categorías dicotómicas que inciden en los elementos diferenciales respecto a nosotros mismos. Estas categorías se aprenden y son cambiantes como la vida misma.

### **- el proceso de representación social**

“Una representación social se define como la elaboración de un objeto social por una comunidad” (Moscovici, 1963, p.251)

Para que se generen las representaciones sociales es imprescindible que exista un discurso social con comunicación. Pues las representaciones sociales son fruto de la comunicación. Gracias al intercambio dialógico se llega a negociar y consensuar un contenido representacional que da lugar al conocimiento ordinario y al sentido común (Moscovici, 1981) Y ello se realiza dentro de grupos reflexivos, en los que los miembros tienen conciencia de pertenencia.

En el inicio creacional de una nueva representación social muchas veces se halla el conflicto entre los grupos sociales a los que pertenecemos.

Con las representaciones sociales (Moscovici, 1976,1981, 1984; Jodelet, 1984) nos referimos a los procesos sociogenéticos por los que se crea el conocimiento colectivo mediante la comunicación y el discurso y al producto final de esos procesos: el conocimiento cotidiano colectivamente distribuido e individualmente accesible (Wagner y Ejebarrieta, 1994; Moscovici, 1989).

Gracias a la comunicación, al diálogo tenemos acceso a conocimientos, imágenes, metáforas ( contenido eidético) sobre los que construimos nuestros pensamientos y nuestra identidad social.

En cada grupo existe un contenido común de pensamiento, compartido por la mayoría, que garantiza la identidad social de sus miembros, mediante la verdad fiduciaria que nos genera la confianza que depositamos en las informaciones y juicios compartidos (Moscovici, 1988)

Las representaciones sociales son accesibles a todos los miembros del grupo: son públicas.

La captación de la realidad tanto física como social, natural o simbólica la realizamos apoyándonos en las categorías que hemos adquirido durante la socialización. Y el contenido de lo que pensamos y el cómo pensamos dependen de las condiciones sociales en que vivimos.

Las representaciones sociales se generan mediante los procesos de objetivación y de anclaje. Por la objetivación la realidad cobra vigencia icónica materializando lo abstracto en una imagen y se objetiva naturalizándose al aparecer como la realidad externa al sujeto y compartida por otros que participan del mismo grupo de

pertenencia. La objetivación conlleva una simplificación categorial posibilitando la coincidencia de contenidos que hace posible el diálogo y la comunicación humana. De hecho la objetivación se realiza a partir: del carácter retórico que estructura los contenidos de pensamiento social (Billig, 1987, 1990). De ahí que sea eminentemente dinámico; del uso de metáforas o metaforización ; de la personificación: mediante la significación atribuida a una persona sobre una idea

Por el anclaje el sujeto integra en su mundo mental anterior el nuevo objeto. Se transforma lo que es extraño en familiar:

- las experiencias anteriores sirven de acogida para que el nuevo contenido intelectual y afectivo se integre dentro de la rica experiencia del sujeto;
- y las representaciones sociales se convierten en instrumentos de comprensión y de comunicación entre los miembros del grupo.

Pero las representaciones sociales son realidades dinámicas. Sobre todo porque junto a un núcleo central (Abric, 1984, 1993) de reconocimiento grupal, disponen de elementos periféricos cambiantes e individuales que son los que garantizan la evolución de sus contenidos, su transformación, manteniendo la estabilidad del núcleo central.

### **- el proceso de atribución causal**

En la interacción sentimos la permanente necesidad de realizar atribuciones causales sobre el origen de nuestra acción y la de los demás. (Heider, 1958; Jones-Davis, 1965; Kelley, 1967; Kelley-Michela, 1980; Hewstone, 1989; Crespo, 1982; Echevarría, 1991; Morales, 1994) Ser capaces de atribuir adecuadamente supone disponer de agudeza para distinguir entre efectos y causas en procesos complejos. Para ello nos apoyamos en las lecciones que hemos sacado de experiencias previas similares.

Según cuál sea la agudeza analítica tendremos mayor o menor habilidad para realizar atribuciones causales y, en consecuencia, estaremos mejor dotados de instrumentos para atribuir responsabilidades ante conductas cotidianas.

Solemos alternar dos tipos de atribuciones: de causalidad externa y de causalidad interna. Y en ambas depende de cual sea la posición del sujeto: como observador (ante la acción que otro ejecuta) o como actor (sujeto participante que ejecuta la acción observada). El actor incide en las atribuciones de causalidad externa (las circunstancias: "he tenido mala suerte") mientras que el observador resalta las atribuciones de causalidad interna (la manera personal de ser: "es un vago").

En la elaboración de esas atribuciones existen marcados sesgos o errores basados tanto en principios de lógica formal, como sobre todo en causas motivacionales del individuo y en los condicionamientos socioculturales del contexto.

De entre todos los errores resaltamos el error fundamental: por el que infravaloramos la influencia de los factores situacionales en la conducta cuando enjuicamos como observadores. Todo ello por el principio de psicologización por

el que explicamos la conducta del otro apoyándonos en sus características personales, máxime en nuestro contexto occidental, al margen de las limitaciones ambientales.

En el diálogo no medimos con el mismo rasero a los dos que intercambian. De ahí los errores atribucionales que tanta incidencia tienen en el desarrollo mismo del diálogo. No son las consecuencias de una determinada lógica discursiva las que mayor incidencia tienen en el diálogo, sino los sesgos psicosociales que necesariamente enmarcan la interacción.

Entre las limitaciones para realizar la adecuada inferencia respecto al otro hemos de resaltar las motivacionales (nos exigiría un gran esfuerzo permanentemente, o no nos interesa) y las cognitivas (como el empleo de heurísticos - representatividad, disponibilidad, simulación anclaje y ajuste - o reglas y estrategias cognitivas sencillas y elementales para resolver los problemas) (Sherman y Corty, 1984).

### **- el proceso de atracción interpersonal**

La comunicación humana no es meramente lógica. Intervienen también variables emotivas, afectivas que condicionan su desarrollo. La atracción (Baron y Byrne, 1991) o el rechazo interpersonal condicionan el desarrollo del diálogo.

La atracción interpersonal se explica por la necesidad de búsqueda de consistencia cognitiva, por la necesidad de sentirnos atraídos por aquellos con quienes nos asociamos y atraen, por la expectativa de que en el intercambio con esa persona vamos a ser recompensados.

Y entre los factores que influyen en la atracción hemos de resaltar: la proximidad, las características físicas y psicológicas o psicosociales (poder, prestigio, posición social, seguridad económica etc.), la semejanza o la complementariedad, la reciprocidad etc.

En el diálogo junto a las variables físicas e inmediatas van apareciendo informaciones verbales y no verbales que nos desvelan paulatinamente la ideosincracia del otro con lo que se va construyendo el grado de atracción interpersonal que sentimos hacia él condicionando, en consecuencia, la calidad e influencia del diálogo.

### **- el proceso de control psicológico**

Cuando un sujeto considera que el intento de influencia de otro pretende coartar su libertad de acción, en vez de dejarse influenciar, reacciona en sentido contrario para mejor afirmar su independencia. Se da el fenómeno de la reactancia social (Brehm, 1966; Brehm y Brehm, 1981) cuya intensidad depende de: la expectativa de libertad, de la fuerza de la amenaza, de lo importante que sea ejercer esa libertad, de sus implicaciones para otras libertades futuras.

Los procesos de influencia resultan ineficaces y contraproducentes si el receptor capta que el emisor pretende sojuzgarlo de alguna forma.

Ello hace que en la situación de diálogo en cuanto se atisba el intento de ganar al otro para la propia causa, se desencadene el proceso de reactancia social con la consiguiente resistencia para el cambio deseado. La reactancia social se impone como una barrera que no sólo dificulta el cambio sino que logra que la conducta del otro se aferre a sus posiciones iniciales.

E igualmente cuando percibimos que por más que nos esforcemos no podemos controlar las circunstancias y pues somos incapaces de modificar la situación, nos colocamos en situación de indefensión (Seligman, 1975; Miller y Norman, 1979). Ello está relacionado en cómo perciba la persona su incontrolabilidad (Rotter, 1966) y la atribuya a su incapacidad personal (control interno) o a las dificultades del medio (control externo).

En la situación de diálogo las posibilidades de mantener firmes nuestras convicciones enriqueciéndolas con las aportaciones del interlocutor o por el contrario, la necesidad de adherir rápida e intensamente a las ofertas contrarias, se relacionan con el locus de control que hayamos interiorizado. Pero la percepción de control sobre el otro no es baladí para el desarrollo del diálogo.

### **- el proceso de facilitación social**

Se consideró durante bastante tiempo que la mera presencia física de otros - como audiencia o como coautor- estimulaba la conducta de uno (Zajonc, 1965). Estudios posteriores han puesto de manifiesto cómo otras variables, además de la mera presencia física, pueden intensificar la acción del sujeto:

- concretamente la capacidad evaluativa y las relaciones de poder existentes entre el observador y el actor (Cottrell, 1968);
- el conflicto atencional como consecuencia de tener que estar atento a los otros y a la tarea lo que aumentaría el nivel de activación;
- la observación de la presencia incontrolada, amenazante de los otros (Guerin e Innes, 1982);
- la comparación de nuestra ejecución con un ideal de ejecución (Carver y Scheier, 1981);
- el intento de controlar o reaccionar a una autoimagen pública (Bond, 1982).

En el diálogo la activación y el procesamiento cognitivo que tiene lugar orientan el proceso interactivo. La configuración física y la carga motivacional y cognitiva con que se encara el diálogo sobrepasa la mera relación lingüística, ubicando el resultado en determinada relación psicosocial. Se necesita analizar estos procesos para mejor calibrar el grado de nuestra influencia social en el diálogo.

### **- el proceso de negociación**

En la interacción se hallan en presencia dos sujetos diferentes que intercambian. La a simetría inicial junto a los intentos por dominar la situación desencadenan conflictos que tensan la relación. El conflicto es un proceso normal, habitual, necesario para introducir mejora. El conflicto es motor de cambio personal y social; dependiendo su nivel de eficacia del grado de intensidad del mismo y del contenido de dicho conflicto. No conviene rehuir el conflicto acallándolo o impidiendo el que surja. La armonía social exige como paso previo la confrontación de intereses y planteamientos distintos.

Ahora bien lo propio de seres civilizados es encontrar mecanismos para gestionar convenientemente los conflictos en la vida social (Munduate, 1994). De ahí que los procesos de negociación sean los instrumentos adecuados para resolver en síntesis superiores la realidad desencajada de un momento dado. Sabiendo que conseguida cierta armonía y dado el carácter evolutivo de los humanos surgirán otras confrontaciones que, a su vez, exigirán nuevas negociaciones para llegar a síntesis consensuadas.

### **- los procesos no verbales**

En el diálogo interactuamos no sólo lingüísticamente, sino también no-verbalmente ( con los elementos proxémicos, los elementos kinésicos - postura corporal, gestos, expresión facial, mirada, sonrisa- y los elementos paralingüísticos - calidad de la voz, ritmo, tono., volumen -) (Bados,1991; Musitu, 1993).

Los elementos no verbales confirman o rechazan un determinado significado del mensaje lingüístico. De ahí la importancia que desempeñan en el diálogo.

### **- procesos de influencia social**

En la situación de diálogo nos hallamos ante una situación de mutua influencia entre dos personas. Los procesos de influencia tanto mayoritarios o conformistas como minoritarios o innovadores (Moscovici, 1976; Mugny, 1981; Pérez y Mugny, 1988) se ajustan a determinados parámetros. Entre los principales procesos de influencia social hemos de mencionar: la obediencia, el lavado de cerebro, la conformidad, la innovación, la normalización, la persuasión, la comunicación etc. Nos hallamos ante un tema central de la psicología social que debe ilustrar el estudio del diálogo como situación de influencia.

Estos son algunos de los procesos psicosociales que sin duda intervienen en la situación dialógica y que deben ilustrar para realizar el acto conductual con conocimiento de todas sus implicaciones personales y sociales. El diálogo es una

conducta compleja para cuyo análisis no será de suma utilidad los instrumentos teóricos que nos ofrece la Psicología Social. Sólo un acercamiento multi e interdisciplinar puede abarcar la riqueza de su contenido.

### 3.- La intervención psicosocial como diálogo

La intervención psicosocial (Barriga, 1987) tiene como objetivo poner al servicio de la colectividad los instrumentos que la ciencia psicosocial pone en manos del experto a fin de resolver las tirantezas sociales y promover estilos de vida saludables que capaciten a los individuos y a los grupos a actuar con mayor competencia.

Toda intervención psicosocial supone la puesta en acción dialógica de instancias diversas: el sistema del cliente con el sistema del agente-interventor; el sistema de la realidad inicial con el sistema de la realidad pretendida; el sistema de las necesidades objetivas, sentidas, expresadas, comparativas con el sistema de las necesidades posibles en un contexto socioeconómico y político determinado; el sistema del entramado ideológico del actor con el sistema ideológico del receptor; los criterios de eficiencia de uno y otro; etc. etc.

En todo diálogo conviene explicitar los sistemas teóricos a partir de los cuales realizamos la evaluación inicial de necesidades y de recursos, elaboramos el plan de acción interventiva, nos acogemos a una determinada evaluación final y proyectamos objetivos para intervenciones futuras.

El diálogo está condicionado por ciertos presupuestos psicosociales con respecto a las partes en acción: el actor y el emisor. Y así conviene clarificar los contenidos teóricos sobre la participación social, el sujeto interventor, la relativización de los modelos conductuales etc.

Por otra parte el interventor psicosocial aparece como un **mediador** preparado para realizar con habilidad dialógica la negociación propia de la situación de diálogo. Cuando el dialogo rebasa el estrecho margen de la situación interpersonal o la considera inmersa en el necesario contexto social, la intervención social se caracteriza porque el interventor ejerce de mediador entre instancias distintas con la intención de mejorar su participación en el reparto de los recursos sociales.

El interventor asiste activamente a la relación de negociación y con su competencia profesional activa el diálogo entre las partes distintamente interesadas.

El diálogo nos aparece así como un procesos básicos de toda intervención psicosocial.

**BIBLIOGRAFÍA:**

- Abric, J.C., (1984) "A theoretical and experimental approach to the study of social representation in a situation of interaction", en R. Farr y S. Moscovici (Eds.), Social Representations, Cambridge: Cambridge University Press
- Abric, J.C., (1993) "Central system, peripheral system: their functions and roles in the dynamics of social representations", Papers on Social Representation, 2, 75-78
- Bados López, A. (1991) Hablar en público, Madrid: Piámide.
- Baron, R.S. y Byrne, D. (1991) Social Psychology. Understanding human interaction. Boston: Allyn and Bacon, 6ª ed.
- Barriga, S., León, J.M. (eds.) (1987) La intervención psicosocial. Barcelona: Hora
- Billig, M. (1987) Arguing and Thinking. A Rhetorical Approach to Social Psychology. Cambridge: Cambridge University Press
- Billig, M. (1990) "Collective memory, ideology and the British Royal Family", en D. Middleton y D. Edwards (eds.), Collective remembering, Londres: Sage
- Brehm, J.W., (1966) A theory of psychological reactance. New York: Academic
- Brehm, S.S. y Brehm, J.W. (1981) Psychological reactance : A theory of freedom and control, New York: Academic
- Carver, C.S. y Scheier, M.F. (1981) Attention and self-regulation: A control theory approach to human behavior. New York : Springer-Verlag
- Cottrell, N.B. (1968) "Performance in the presence of other humans beings: Mere presence, audience, and affiliation effects" en E.C. Simmel, R.A. Hoppe y G.A. Milton (eds.) Social facilitation and imitative behavior. Boston: Allyn and Bacon
- Crespo, E. (1982) "Los procesos de atribución causal". Estudios de Psicología, 12, 34-45
- Doise, W. (1979) Psicología Social y relaciones entre grupos. Barcelona: Hora
- Doise, W. (1982). L'explication en Psychologie Sociale. Paris: PUF
- Echevarría, A. (1991) Psicología Social sociocognitiva. Bilbao: Desclée de Brouwer
- Fiske, S.T. (1993) "Controlling other people: The impact of power on stereotyping", American Psychologist, 48, 6, 621-628
- Guerin, B. e Innes, (1982) "Social facilitation and social monitoring", British Journal of Social Psychology, 21, 7-18
- Haslam, S.A. y Turner, J.C. (1992) "Context-dependent variation in social stereotyping 2: The relationship between frame of reference, self-categorization and accentuation", European Journal of Social Psychology, 22, 251-277
- Heider, F. (1958) The psychology of interpersonal relations. New York: Wiley
- Hewstone, M. (1989) Causal attribution: From cognitive processes to collective beliefs. Oxford: Blackwell
- Huici, C. (eds.) (1985) Estructura y procesos de grupo. Madrid: UNED
- Jodelet, D. (1984) Les representations sociales. Paris: PUF

- Jones, E.E. y Davis, K.E. (1965) "From acts to dispositions: The attribution process in social perception", en L. Berkowitz (ed.) Advances in experimental social psychology. New York: Academic Press, vol.2, 219-266
- Kelley, H.H. (1967) "Attribution theory in social psychology", en D. Levine (ed.) Nebraska symposium on motivation, Lincoln: University of Nebraska Press, vol 15, 192-241
- Kelley, M.M. y Michela, J.L. (1980) "Attribution theory and research", Annual Review of Psychology, 31, 457-501
- Miller, I.V. y Norman, W.H. (1979) "Learned helplessness in humans: A review and attribution theory model", Psychological Bulletin, 86, 93-118
- Morales, F. y otros (1994) Psicología Social. Madrid: McGraw-hill/Interamericana de España
- Moscovici, S. (1976) Social influence and social change. London: Academic
- Moscovici, S. (1981) "On social representations" en J.P. Forgas (ed.) Social Cognition. Perspectives on Everyday Knowledge. London: Academic Press
- Moscovici, S. (1984) "The phenomenon of social representations" en R. Farr y S. Moscovici (eds.) Social Representations. Cambridge: Cambridge University Press
- Moscovici, S. (1988) "Notes toward a description of social representations", European Journal of Social Psychology, 18, 211-250
- Moscovici, S. (1989) "Des représentations collectives aux représentations sociales", en D. Jodelet (ed.) Les représentations sociales, Paris: PUF
- Moscovici, S., Barriga, S. (1993) Ante la nueva Europa. Sevilla: Eudema
- Mugny, G. (1981) El poder en los grupos. Barcelona: Hora
- Munduate, L. (1994) Conflicto y negociación. Madrid: Eudema
- Musitu, G. (1993) Psicología de la Comunicación Humana. San Isidro-Argentina: ICSA
- Pérez, J.A. (1989) "Percepción y categorización del contexto social", en A. Rodríguez y J. Seoane (eds.) Creencias, actitudes y valores. Tratado de Psicología General, Madrid: Alhambra, vol7, 89-140
- Pérez, J. , Mugny, G. (1988) Psicología de la influencia social. Valencia: Promolibro
- Rotter, J.B. (1966) "Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement", Psychological Monographs, 80, 1
- Sangrador, J.L. (1981) Estereotipos de las nacionalidades y regiones de España. Madrid: CIS
- Sangrador, J.L. (1990) "Estereotipos y cognición social", Interacción social, 1, 65-88
- Schaller, M. y Maas, A. (1989) "Illusory correlations and social categorization: Toward an integration of motivational and cognitive factors in stereotype formation", Journal of Personality and Social Psychology, 56, 709-721
- Seligman, M.E.P. (1975) Learned helplessness. San Francisco: Freeman
- Sherman, S.J. y Corty, E. (1984) "Cognitive heuristics", en R.S. Wyer y T.K. Srull (eds.), Handbook of social cognition. Hillsdale: L. Erlbaum, vol.1, 189-286

- Tajfel, H. y Flament, M.C y cols. (1971) "Social categorizations: cognitions, values and groups" en J. Forgas (ed.), Social cognition: Perspectives on everyday understanding. London: Academic
- Tajfel, H. y Billig, M.G. (1974) "Familiarity and categorization in intergroup behavior". Journal of Experimental Social Psychology, 10, 159-170
- Tajfel y Turner, 1979
- Wagner, W. y Elejabarrieta,F.(1994) "Representaciones sociales" en F. Morales y otros (eds.) Psicología Social, Madrid: McGraw-Hill, 815-842
- Worchel,S. y cols. (1978) "Determinants of the effect of intergroup cooperation on intergroup attraction", J. of conflict resolution, 27, 3, 429-439
- Zajonc,R.B. (1965) " Social Facilitation", Science, 149, 269-274



## «EL VALOR DEL DIÁLOGO EN LA SÁTIRA DE HORACIO: EL EJEMPLO DE 2.5.»

Jesús Bartolomé Gómez  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Dentro de la producción satírica horaciana, la sátira quinta del libro II —una continuación de la famosa entrevista entre Ulises y Tiresias en las puertas del Hades (*Od.*, 11.90 y ss.) en la que el héroe pide al adivino tebano que le enseñe el modo de recuperar su hacienda perdida y éste le aconseja que se dedique a la caza de testamentos—ocupa un lugar especial pues posee rasgos propios; el más llamativo es el del carácter acerbo de la crítica a una práctica como la caza de testamentos, rasgo que se encuentra en clara contradicción con el tono habitual de la sátira horaciana en la que la censura es más humana y comprensiva que en la del resto de los cultivadores del género (KNOCHE, 1969:111-112; SEECK, 1991:7-8). Es la censura del dogmatismo y las actitudes extremas, mediante el gesto amable y la risa *ridentem dicere uerum* (WITKE, 1970:50 y ss; LA FLEUR, 1981:1791-93; CORTÉS, 1986:37-76; BRAUND, 1992:16-17). Horacio no es un autor que impone su verdad, a su lector corresponde la búsqueda de ésta (ANDERSON, 1982:42). Su sátira más que lograr la persuasión pretende plantear interrogantes (GRIFFIN, 1994:35 y ss.). Por ello, el tono directo de este poema ha llevado a considerarlo anti-horaciano o decididamente juvenaliano (FRAENKEL, 1957:144-45; ROBERTS, 1984:426).

Pensamos que lo directo del ataque es buscado y da la clave de la interpretación de la sátira: se trata de acentuar uno de los objetos de la censura, que ha pasado desapercibido a los críticos: el exceso de rigor en los planteamientos y actitudes. Si la tendencia de Horacio es tratar con ironía a los personajes que defienden una posición moral o filosófica estrecha, resulta verosímil que también aquí el objeto de burla sea la rigidez de los planteamientos didácticos de Tiresias. En este contexto cabe replantear el sentido de la sátira teniendo en cuenta el diálogo entre Ulises y Tiresias y el que se establece, a partir de aquél— y por él activado (BOBES, 1992:162-163)—, entre el autor y su público. El contenido básico del texto puede glosarse del siguiente modo: «instrucciones para convertirse en un esclavo»; lo que Tiresias hace no es otra cosa que una recomendación de un forma de esclavitud. Esta traducción la facilita un pasaje de Cicerón en el que utiliza como ejemplo para ilustrar una de las paradojas de los estoicos, sólo los sabios son libres (*Parad.*, 39), la esclavitud a la que se ven sometidos los cazadores de testamentos. Precisamente Horacio aplica los mismos términos a dicha práctica: *Cum te seruitio longo curaque leuarit* (2.5.99). El tono didáctico que se observa en la mezcla de consejos y ejemplos, y el carácter dogmático destacado por el uso del imperativo marcan la parodia de este tipo de texto (SALLMANN, 1970:178-79) a la par que muestran de manera evidente el sentido: se trata de una visión maliciosa de las enseñanzas excesivamente limitadoras. La presentación por vía negativa acentúa el efecto y exige, a la vez, una mayor participación del lector en la reconstrucción del significado.

Horacio convierte a Tiresias en un maestro que expone su *ars* ante un discípulo ávido y bien dispuesto, rasgos necesarios de todo buen alumno. La caracterización del adivino como personaje que no miente le califica especialmente para una exposición rigurosa y estrecha que no deja posibilidad de rechazar sus exigencias, por difíciles de cumplir que resulten o por moralmente negativas que sean. Tiresias es, al igual que Damasipo, personaje que expone la esencia de la doctrina estoica en 2.3, un dogmático, sólo que su lección, por ser inmoral, evidencia con mayor claridad dicho carácter.

El diálogo, cuyo examen mostrará lo que venimos señalando, se limita a la parte inicial en la que se establece el contrato del diálogo (A: vv.1-22) entre un experto, una persona capaz, y un ingenuo deseoso de aprender —una serie de intercambios, basados en el marco homérico que sirven, a su vez, para delimitar claramente dentro del conjunto las coordenadas necesarias para la correcta interpretación del texto—, y tres interrupciones de la exposición de Tiresias por parte de Ulises (B: vv; 17-22; C: 58-61 y D: 76-79). La despedida del adivino supone el final de la sátira (E: 109-110). Este intercambio de frases muestra, en lo profundo, la imposibilidad del diálogo, sólo la aceptación de las razones de uno por parte del otro es posible.

El punto de partida consiste en la petición de información de Ulises y la contestación correspondiente de Tiresias (A). Los dos turnos iniciales delimitan la situación, el fondo homérico; pero además —esto es lo que nos interesa especialmente— fijan las condiciones del diálogo: la fe que expresa Ulises en Tiresias (*o nulli quicquam mentite*, v. 5) y sus vaticinios (*uides... te uate*, vv. 5-6), que da por cumplidos, es una muestra bien evidente de ello; además sirve de *captatio benevolentiae* efectiva, como se comprueba por la disposición de Tiresias a hablar estableciendo así su capacidad modal de *poder* y *saber*. El tebano inicia por ello la exposición de su arte para conseguir riquezas, la caza de testamentos. El fundamento de dicha exposición se encuentra en la frase *horres pauperiem missis ambagibus* (v. 9) que parece responder a un desplazamiento en su atribución, puesto que si no sintácticamente, lógicamente sí afecta al discurso del tebano y justifica su exposición radical

La primera objeción (B), que no tarda en llegar, se produce en el momento en que se le pide a Ulises, insensible a las referencias deshonorosas a su propio Lar —circunstancia bastante llamativa en alguien empeñado en su regreso al hogar—, que conceda en público el sitio de honor a un tal Damas, un antiguo esclavo (K-H, 1921: *ad loc.*), por lo tanto, cumplir una función propia de un esclavo: *utne tegam spurco Damae latus*. Como rechazo de tal propuesta recurre al recuerdo de su comportamiento heroico (*haud ita Troiae me gessi, certans semper melioribus*), por lo que parece expresarse que el héroe no acepta todavía su nueva función, pero la segunda respuesta de Ulises supone la aceptación absoluta (*fortem hoc animum tolerare iubebo, et quondam maiora tui. tu protinus unde diuitias aerisque ruam, dic augur acervos.*). Para este cambio han bastado unas pocas, pero tajantes, palabras de Tiresias mostrando como única salida a la situación la práctica de la

técnica que le propone (*ergo pauper eris*), que disipan toda incertidumbre en Ulises: al adivino le basta recordar las condiciones iniciales del diálogo *horres pauperiem*, con repetir el objeto de búsqueda ya es suficiente. El proceso de persuasión es mínimo, una vez aceptada la capacidad del maestro, sólo queda repetir las condiciones del arte que se explica, o mejor aún, las consecuencias de no aprenderlo, consecuencias que tratan de evitarse. El planteamiento riguroso se demuestra en la falta de reconocimiento de otra opción posible. La aceptación de las condiciones de Tiresias, expresada mediante palabras que prácticamente traducen el original homérico (*Od.*, 20.18), refuerza la parodia. Busca Horacio de este modo la decepción de las expectativas del lector. El referente esperado de *hoc* es *pauperies*, sin embargo Ulises alude a la protección de Damas. Por otro lado, esta segunda intervención del héroe prueba la endeblez de sus dudas: su avidez ha aumentado, una vez disipadas las dudas por el maestro, se lanza con más ímpetu al aprendizaje. El deseo de recuperar los bienes perdidos indicado en el segundo verso (*amissas reparare res*) se convierte en ansia de montones de dinero (*ruam aceruos*).

A partir de aquí sólo será motivo de intervención aquello que puede obstruir o retrasar la lección. Podemos, por tanto, considerar esta primera intervención como una forma de asegurar la comunidad de intereses de los hablantes, una manera de reafirmar el acuerdo inicial entre los dos personajes. Si aceptamos que la exposición de la *ars* no comienza hasta el verso 23 (ROBERTS, 1984:427), dicha valoración—como una prueba la comprobación de la disposición del alumno—adquiere un mayor sentido.

La segunda interrupción (C) enfatiza el elemento central, la profecía romana de Nasica y Corano (ROBERTS, 1984:427), pero muestra además el talante de la conversación mantenida por ambos personajes:—*num furis? an prudens ludis me obscura canendo?/— o Laertiade, quidquid dicam aut erit aut non:/ diuinare etenim magnus mihi donat Apollo./— quid ista sibi fabula, si licet, ede— tempore, quo iuuenis...* La intervención de Ulises se explica por la falta de comprensión, al anunciar Tiresias un hecho futuro —la historia de un hombre que se burla de su suegro que le ha concedido la mano de su hija con el afán de recibir un testamento— y mencionar en términos un tanto crípticos el resultado (*plerumque recoctus scriba ex quinqueiuro coruum deludet hiantem captatorque dabit risus Nasica Corano*, vv. 56-58). Se produce un interferencia comunicativa que se debe aclarar. Pero los términos de la respuesta de Tiresias tendrán un alcance mucho mayor. Aparte de la ambigüedad y el efecto cómico que provoca, la imitación exagerada y, por tanto, bien visible, del estilo épico y oracular tiene una doble función: reforzar la construcción de la parodia y, además, en lo que se refiere a Ulises, mantener el carácter categórico del contrato; al indicar Tiresias —mediante un argumento basado en su propia persona— la procedencia divina de su saber, recuerda a su interlocutor las capacidades que éste le ha reconocido en el principio del diálogo. La manifestación de sus poderes, el alarde de sus capacidades, que se observa en el anuncio profético de la historia de Nasica y Corano contada en un

estilo claramente épico —*tempore quo, tellure marique, forti, procerá* (vv. 62-64, K-H, 1921: *ad loc.*)—, sirve de demostración ante el alumno que duda. Por supuesto tampoco falta la crítica, que surge a través de la ironía, a la mántica oficial.

La interferencia comunicativa motiva la denuncia del incumplimiento del contrato inicial: *missis ambagibus*, y la petición de la explicación del significado: *ede*. La expresión *si licet* incluida en la petición de Ulises, muy adecuada en el contexto —el adivino no siempre está autorizado a revelarlo todo—, denota la sintonía del héroe con su interlocutor, la aceptación de sus capacidades, aunque puede igualmente servir de elemento irónico. El uso de *tamen* en las palabras de Ulises refuerza la idea de la premura, su ansia de saber aquello que le interesa. Una vez que ha disipado sus dudas sobre la credibilidad del augur, no quiere perder más tiempo en explicaciones de este tipo. El carácter cómico de la precisión es bastante claro, nos parece.

La última de las objeciones se produce cuando Tiresias aconseja a Ulises que utilice a Penélope como medio para conseguir testamentos (D). Éste no protesta en absoluto por el consejo, tan sólo pone en duda la disponibilidad de su esposa:—*putasne,/ perduci poterit tam frugi tamque pudica/ quam nequiere proci depellere cursu?/— uenit enim magnum donandi parca iuuentus*. La dificultad que entraña la realización de lo indicado por el maestro es lo único que hace reaccionar al de Itaca, que de este modo da buena prueba de su disposición a la acción. El discurso ha tenido su efecto. La disponibilidad es total, las objeciones se limitan al plano de la acción. La respuesta de Tiresias en perfecta armonía con la consideración que Ulises tiene sobre el dinero encuentra una base, al igual que el punto de partida, en el modelo. Nos encontramos ante una transformación muy aguda de *Od.*, 18.275 y ss. (MUECKE, 1993:190).

La facilidad del convencimiento así como —y principalmente— el carácter degradante del consejo muestran un crescendo en la exposición de la *ars* de Tiresias, la rigidez de los planteamientos, que no remite ante nada, alcanza su punto máximo de evidencia. Así prosigue la exposición sin ninguna interrupción hasta la indicación del éxito: la muerte de la presa y la obtención del testamento. Damas será entonces su compañero (vv. 100-101). La consumación del consejo de la esclavitud se hace evidente de este modo.

El final del diálogo nos devuelve a la situación de partida y al mundo homérico: Proserpina arrastra al Hades a Tiresias y éste se despide de Ulises: *sed me/ imperiosa trahit Proserpina; uiue ualeque*. Este final supone una brusca vuelta al paisaje un tanto olvidado donde transcurren los hechos, el olvido parece envolver incluso a los personajes—basta recordar la alusión de Tiresias al Orco (v. 49). Una conclusión así invita a la relectura, Horacio juega con los dos mundos representados, el de los vivos, el que parece dominar, y el de los muertos que irrumpe bruscamente ahora con lo que adquiere un poderoso efecto pues contribuye a reforzar el diálogo con el público. El brusco giro final evidencia el carácter abierto de la sátira (GRIFFIN, 1994:97) que no tiene una conclusión precisa. De este modo el lector se sorprende y más que convencido de una verdad es invitado a

hacerse preguntas y reconstruir el significado de lo leído. Con ello el poema analizado se encuentra en armonía con la producción satírica horaciana.

## REFERENCIAS:

- ANDERSON W. S. (1982) *Essays in Roman Satire*, Princeton. BOBES NAVES M<sup>a</sup> C. (1992) *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid. BRAUND S.H. (1992), *Roman Verse Satire*, G&R. New Surveys in the Classics, 23. CORTÉS R. (1986), *Teoría de la Sátira*, Cáceres. FRAENKEL E. (1957) *Horace*, Oxford. GRIFFIN D. (1994) *Satire. A Critical Reintroduction*, Kentucky. KIESSLING A. - HEINZE R., (1921) *Quincti Horatii Flacci Satiren*, Berlín (=K-H ). KNOCH U.(1969) *La sátira romana*, Padua. LA FLEUR R. (1981) «Horace and *Onomasti Komodein*: The Law of Satire», *ANRW II* 31.3, 1790-1826. MUECKE F. (1993) *Horace. Satires II*, Warminster. ROBERTS M. (1984) «Horace *satires* 2.5: Restrained indignation», *AJPh* 105, 426-33. RUDD N. (1966) *The Satires of Horace*, Cambridge. SALLMAN K. (1970) «Satirische Technik in Horaz' Erbschleichersatire (s. II.5)», *Hermes* 98, 178-203. SEECK G. A. (1991) «Die römische Satire und der Begriff des Satirischen», *Antike und Abenland* 37, 1-21. WITKE Ch. (1970) *Latin Satire. The Structure of Persuasion*, Leiden.



## LA ORATORIA EN CUANDO QUIERO LLORAR NO LLORO DE MIGUEL OTERO SILVA.

Carmen Becerra Suárez  
Universidad de Vigo

Siguiendo a los tratadistas clásicos la Retórica se define como *ars* de la palabra. Señala Lausberg que como tal arte, como *tejmé*, "es un sistema de reglas extraídas de la experiencia, pero pensadas después lógicamente, que nos enseñan la manera de realizar una acción tendente a su perfeccionamiento y repetible a voluntad"<sup>1</sup>. De dicha definición pueden extraerse, al menos, dos consecuencias: la primera implica que las acciones sujetas a un *ars* no son naturales, sino artificiosas, y no dependen del capricho o del azar, sino del poder de la voluntad. La segunda supone que, igual que cualquier otra *ars*, es susceptible de ser enseñada y, naturalmente, de ser aprendida; ahora bien, el resultado final no depende sólo de la mayor o menor bondad de las reglas, sino y sobre todo, de la disposición natural del orador-aprendiz, quien, por otra parte, ejercerá mejor o peor su oficio en la medida en que conozca en más o menos alto grado el instrumental retórico.

La definición de retórica puede orientarse en una doble dirección, según se contemple el campo de aplicación del discurso, o se tenga en cuenta su finalidad. En este último caso si, como afirmaba Sócrates, la retórica es creadora de una persuasión que produce una creencia, la finalidad más importante de un discurso retórico consiste en convencer a un auditorio y obtener su aprobación. El orador es el responsable de elaborar y de producir el discurso persuasivo, que por su codificación logre cumplir tal objetivo, sirviéndose para ello de la lengua. Para Cicerón "el primer deber del orador es decir apropiadamente para persuadir"<sup>2</sup>; en este sentido, la aproximación entre Retórica y Pragmática es evidente.

Tal y como afirma Albaladejo<sup>3</sup> en todo hecho retórico y, por supuesto, en todo texto retórico la característica de *persuadere*, como finalidad, se articula en tres componentes vinculados al receptor: 1.- *Docere*, por el que se influye intelectualmente en el mismo; 2.- *Delectare*, a través del cual se intenta hacer atractivo el discurso y mantener el interés del auditorio; y 3.- *Movere*, componente esencial por el que se influye sobre el receptor logrando que se sitúe a favor de la causa del orador. De este modo, entre el orador y el destinatario se entabla una interacción pragmática basada en los actos de habla constitutivos del discurso retórico, los cuales funcionan como actos perlocutivos en tanto en cuanto tal discurso busca conducir al auditorio hacia la corroboración de la tesis defendida por el orador. Así pues, la finalidad comunicativa del orador es la influencia persuasiva en el receptor; por ello la dimensión perlocutiva es la que condiciona y subordina a cualquier otra dimensión del discurso, y, en consecuencia, ha de existir en el orador una actitud ilocutiva de búsqueda de la persuasión.

Aceptando la semejanza funcional existente entre el narrador de un texto literario y el orador de un discurso retórico, y partiendo del esquema funcional básico:



creemos estar en situación de afirmar que la clara intencionalidad de denuncia que mantiene a lo largo de su producción literaria, y concretamente en sus novelas, el escritor venezolano Miguel Otero Silva, actitud que él mismo confiesa en más de una ocasión<sup>4</sup>, sumada a la creación de un autor implícito en sus novelas, que sin duda orienta la lectura en un sentido determinado, así como el uso de todos los recursos posibles a su alcance para lograr mover, o conmover, además de convencer a sus lectores, constituyen la dimensión perlocutiva del texto y revelan la actitud ilocutiva, por parte del narrador, de búsqueda de persuasión.

Por otra parte, toda comunicación retórica, igual que toda comunicación literaria, tiene lugar en un contexto concreto; entendido comúnmente como el conjunto de fenómenos históricos, sociales, culturales y de todo tipo, que envuelven tanto el acto de producción, como el acto de recepción; o lo que es lo mismo, todo lo que rodea al acto comunicativo. Pues bien, en cualquiera de las novelas de Otero Silva, y desde luego en la que centra nuestra atención, el autor muestra un profundo conocimiento del contexto político y sociocultural en el que se desarrolla la Venezuela contemporánea, y, concretamente en esta novela, el periodo que abarca los primeros años de la década de los sesenta, conocimiento que provoca en el autor una inexcusable e irrenunciable actitud de denuncia y testimonio, plasmada en una historia de ficción.

Para el conocimiento y explicación del texto retórico es preciso tener en cuenta el género a que pertenece. Ya desde Aristóteles quedan establecidos tres *genera* para cuya determinación se tienen en cuenta dos criterios: la materia sobre la que trata el discurso, y la función del destinatario en el acto de comunicación. Oigamos lo que decía al respecto Aristóteles:

"De la oratoria se cuentan tres especies, pues otras tantas son precisamente las de oyentes de los discursos.(...) Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, y si árbitro, o bien de cosas sucedidas o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosas pasadas como juez; otro hay que juzga de la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial y demostrativo"<sup>5</sup>.

El discurso demostrativo, que se pronuncia para alabar o vituperar algo o a alguien, es el que posee un carácter dialéctico menos marcado, la razón es obvia: no existe nadie (otro orador) que defienda lo contrario. Sin embargo en este caso el orador actúa implícitamente de manera dialéctica, valorando cuáles pueden ser los puntos objetables en su planteamiento. Si consideramos que *Cuando Quiero llorar no lloro* se adscribe al género demostrativo, al tratarse de un claro alegato contra la violencia, imperante en Venezuela durante casi toda la década de los sesenta, bajo los controvertidos gobiernos democráticos de Rómulo Betancourt (1959-63) y Raúl Leoni (1963-1969), que convirtieron a la juventud en su más frecuente víctima, comprobaremos que las técnicas del narrador responden, en más

de una ocasión, a la antedicha actitud dialéctica. Pongamos un ejemplo, a nuestro juicio muy claro: en el capítulo segundo de la novela *-Hoy Victorino cumple 18 años-*, el narrador cuenta la muerte, por causas diversas, de los tres personajes protagonistas. Acabamos de ser informados del apresamiento de uno de ellos. Detenido en las dependencias de una comisaría de Caracas, el preso político, Victorino Perdomo, se suicida lanzándose al vacío desde una ventana del cuarto piso, según declara el Ministro del Interior. Sin embargo, el informe emitido por el forense, no sólo arroja serias dudas acerca de que la muerte fuese el resultado de la caída, o incluso sobre la posibilidad de que el preso pudiese, dadas las circunstancias, realizar ese acto, sino que afirma tajantemente que el ciudadano ha sido sometido antes de su muerte a violentos procedimientos de tortura. Inmediatamente a continuación, mediando un blanco tipográfico, el narrador se refiere a la muerte de un ciudadano real, hecho que supuestamente deben conocer los lectores de su novela: *"Se repetía en la carne y en los huesos de Victorino Perdomo, detalle por detalle, golpe por golpe, la pasión y muerte de José Gregorio Rodríguez, sucesos ocurridos en Caracas cuatro años antes, durante la noche del 26 de mayo de 1962, mientras el mencionado José Gregorio Rodríguez permanecía, en calidad de detenido político, en las oficinas de la Dirección General de Policía. Digepol. (...) y no era un personaje de novela"*<sup>6</sup>. A nuestro entender, este breve fragmento extradiegético persigue un objetivo bien preciso: mitigar o anular las posibles dudas que pudiera suscitar en el lector empírico el relato de ficción, según el cual, de realizar una lectura realista, orientación que responde claramente a la intencionalidad del autor, tal y como creo haber probado en otro lugar<sup>7</sup>, ha de aceptar no sólo como posible, sino incluso como verdadera, la utilización de la tortura en un estado democrático. Así pues, el procedimiento dialéctico respondería a la siguiente fórmula: El narrador afirma algo. Lo veracidad de lo afirmado genera dudas en el lector. El narrador, consciente de poder suscitar tales dudas, refuerza su afirmación con un argumento probatorio de la verdad de lo dicho. El resultado no puede ser otro que la aceptación por parte del lector. Se crea, de este modo, un supuesto e imposible diálogo de singulares características entre el narrador heterodiegético y el lector empírico<sup>8</sup>. Una variante de este tipo de diálogo la encontramos, y con cierta frecuencia, en el primer capítulo de la novela titulado, *Prólogo cristiano con abominables interrupciones de un emperador romano*. No se trata ahora de la respuesta a una virtual interpelación del lector, que definitivamente despeje sus dudas; sino de la corroboración de una tesis formulada por un personaje, aunque implícitamente defendida por el narrador, utilizando para ello el método de permitir al lector escuchar la tesis contraria, cuyo contenido la autodescalifica. Veamos un solo ejemplo: Los guardias pretorianos del emperador Diocleciano acaban de detener en la taberna de Casio Cayo a cuatro soldados del ejército romano -Severo, Severiano, Carpóforo y Victorino- acusados de profesar la fe cristiana. El suceso crea tal alboroto en la taberna que termina con la detención de todos los allí presentes. A continuación oímos el lamento de Casio Cayo: *"-El culpable no es otro que Diocleciano (...) Ese tirano ególatra no piensa sino en el esplendor de su indumentaria, en la magnificencia de sus termas, olvida,*

*desprecia a los hombres de trabajo, a los comerciantes que somos las fuerzas vivas del imperio. Insaciable en su codicia, derrochador del patrimonio ajeno, no se cansa de acumular tasas e impuestos sobre".* Aquí se interrumpe la queja de Casio, sigue un blanco tipográfico y oímos la voz de Diocleciano respondiendo al tabernero en un nuevo diálogo imposible: "*Jamás pretendí -dice Diocleciano- que mis doctrinas económicas conquistaran la aprobación de los taberneros ni de los apóstoles ¡cocodrilos! del libre comercio, ni de los sacerdotes ¡escorpiones! del mercado negro, porque justamente a limar la codicia de tales piratas estaban encaminadas*"<sup>9</sup>. La lectura de la argumentación de Diocleciano, que sigue a continuación, muestra irónicamente la falsedad de lo afirmado por el emperador y, por consiguiente, la verdad de las palabras de Casio; palabras ratificadas más adelante por el narrador, el cual, haciendo uso del autor implícito con una clara función ideológica dice, refiriéndose a Diocleciano: "*Deslumbra su vestimenta como relámpago de seda y pedrería que centelleara en socorro de los cuatro cautivos. Divinidad olímpica injerta en ídolo oriental, alrededor de su frente reluce la diadema mística, (...) Un espeso cinturón de oro, tachonado de perlas y topacios le ciñe la cintura a ras del ombligo. Más que emperador romano, avanza a la cabeza de los centuriones un escarparte de la Vía Condotti*"<sup>10</sup>. Estamos de nuevo ante un diálogo imposible, pero la imposibilidad no radica ahora en las mismas causas. Como proceso interactivo el diálogo exige una serie de condiciones<sup>11</sup>, entre las que se halla la necesidad de que los interlocutores compartan un mismo tiempo y un mismo espacio. Es evidente que dicha necesidad no se cumple en el ejemplo expuesto, ni en otros que podríamos aportar. Por otra parte, la narración se ha caracterizado siempre por haber intentado la superación que imponen a su discurso las restricciones de la lógica y de la lingüística. Estamos ante una fórmula nueva, y, en ausencia de terminología más ajustada, nos referiremos a ella provisionalmente como la creación de "espacios interlocutivos virtuales".

Una vez el orador ha decidido sobre qué género de causas va a tratar, se inicia la fase de búsqueda de las *res* (objeto de que se trata) que serán expuestas en *verba* (expresión por el lenguaje) por medio de la *elocutio*. Nos situamos así en la primera de las cinco partes de la retórica, la *inventio*, que, como dice Cicerón, "es el descubrimiento de las cosas verdaderas o verosímiles que hacen probable la causa"<sup>12</sup>; por tanto se trata de un proceso en el que intervienen no sólo elementos referenciales reales, sino también elementos no reales, aunque verosímiles, fruto de la imaginación del orador. Inmediatamente después tiene lugar la segunda operación, la *dispositio*, definida por Cicerón como "la ordenación y la distribución de las cosas, lo cual indica qué cosa ha de ser colocada y en qué lugares"<sup>13</sup>. A continuación se produce la labor de búsqueda de las palabras y expresiones apropiadas para la elaboración del discurso, esto es, la *elocutio*.

La parte inicial del discurso retórico es el *exordium*, que consiste en la presentación de la causa; su objetivo es obtener la disposición favorable del receptor hacia la tesis del orador. El logro de tal finalidad está supeditado en primer lugar a que el orador consiga la atención del destinatario; esto es, el orador ha de recurrir a una serie de estratagemas para evitar el tedio o el desinterés de aquel o aquellos

a quienes se dirige. Entre los medios de que dispone el orador se encuentran, siguiendo a Lausberg, "el empleo de contenidos conceptuales amplios y, a ser posible, universales"<sup>14</sup>. De esta forma, el receptor es conducido, sin que se de cuenta, de lo universal a lo particular; de algo que afecta al Hombre en general, a algo que puede afectar a sus intereses personales, como individuo histórico y contingente.

El *exordium* se divide en dos partes: el *initium* y el *transitus*, o parte final, que ha de conectarse con el comienzo de la exposición de los hechos, con la *narratio*. No es infrecuente el uso del *exemplum* como parte inicial del *exordium*.

Esta somera exposición, por otra parte sobradamente conocida, tiene por objeto mostrar las posibilidades de aplicación al análisis de la novela que nos ocupa: Sabemos que el autor parte de una evidente actitud crítica hacia un sistema de gobierno, conocemos también su intención de lograr que sus lectores compartan su posición, creando en el relato un autor implícito con la función de persuadir. La estructura de la novela revela el empleo de determinadas técnicas orientadas en la misma dirección. En el primer capítulo, que equivale al exordio, el narrador, por medio de la utilización de un *exemplum*<sup>15</sup> -figura de pensamiento que consiste en traer a colación un hecho similar al asunto que se está tratando o que se va a tratar-, narra la muerte de cuatro soldados romanos, durante el gobierno del emperador Diocleciano en el siglo IV, como resultado de su negativa a abjurar de su fe; estos cuatro mártires, que testimonian la intolerancia de una época, forman parte del martirilogio cristiano y suponen el uso, por parte del narrador de un hecho histórico conocido, aunque ficcionalizado en el texto. Este relato constituye la primera parte o *initium* del exordio. Termina el capítulo con el nacimiento de tres niños en tres lugares muy distintos de la ciudad de Caracas, un 8 de noviembre de 1948, día que el santoral dedica a los mártires Severo, Severiano, Carpóforo y Victorino. Esta parte corresponde sin duda al *transitus*, y, entre otras tiene la función de conectar el *exordium* con la *narratio* que ocupa el segundo capítulo. Por tanto, un tema general, los mártires cristianos, anuncia el desarrollo de un tema particular, los jóvenes "mártires" venezolanos de la década de los sesenta. Comparten el nombre -Victorino-, poseen en común el carácter rebelde, comparten la función de testimoniar la represión de una época. Otras son, sin embargo, las circunstancias de lugar y tiempo; aquellos son personas históricas introducidas en una novela, estos no tienen más entidad que la ficcional.

Además del autor implícito con la función ya señalada, podríamos aventurar que la colocación del relato del nacimiento de Victorino, al final del primer capítulo, pudiera tener como finalidad hacer comprender a los lectores, que se está tratando de un asunto perteneciente a sus propios intereses, recurso conocido como *tua res igitur*, que se coloca al servicio del *attentum parare*, o captación de la atención del receptor. A ello hay que sumar todo un despliegue de recursos humorísticos, que desaparecen en el capítulo segundo, y que sin duda colaboran a lograr el mismo fin.

La *narratio* no es, inicialmente, más que la parte del discurso donde el orador expone los hechos; sin embargo, ya Aristóteles en su *Retórica* diferenciaba

entre narración sin arte -exposición de las acciones ocurridas independientemente del que habla- y narración con arte, donde el orador selecciona, ordena y proporciona un ritmo apropiado a la exposición de las acciones de acuerdo con el fin propuesto<sup>16</sup>. Ello no quiere decir que identifiquemos *narratio* retórica con narración literaria, pero sí creemos que existen rasgos universales comunes a ambas. El mismo Aristóteles recurre con frecuencia, para apoyar su argumentación, a ejemplos de la tradición literaria. En esta misma dirección afirma Pozuelo que, "por la vía de persuasión del auditorio y la insistencia en el *movere* comienza la *narratio* a liberarse de su atadura expositivo-argumentativa para alcanzar otras funciones, y por ellas una mayor proximidad a la esfera artística"<sup>17</sup>. Así por ejemplo, lo que hoy en narratología se llama orden temporal, fue uno de los temas muy debatidos por los tratadistas, dando lugar a un importante tópico oratorio: la oposición *ordo naturalis/ordo artificialis*. Consecuentemente el orden que poseen los acontecimientos en un discurso, se convierte en una opción fundamental que depende de la elección del orador, quien lo acomoda, bien a la finalidad del *persuadere*, bien a razones puramente estéticas.

Veamos ahora qué sucede en la novela que nos ocupa. El segundo capítulo -Hoy Victorino cumple 18 años-, contempla los acontecimientos sucedidos a lo largo de 18 años en la vida de tres jóvenes caraqueños (Victorino Pérez, Victorino Perdomo y Victorino Peralta) desde el día de su muerte; esto es los hechos son narrados retrospectivamente y en capítulos alternos, de manera que lo sucedido a cada uno de los jóvenes, si bien obedece a una causa profunda común, no interfiere en la vida de los demás. Comparten un mismo tiempo, un mismo marco espacial general, el mismo destino trágico, pero su pertenencia a clases sociales distintas les proporciona una evolución vital muy diferente. La narración retrospectiva sitúa en primer plano su muerte, hecho que, al favorecer una fácil relación con el exordio, logra mantener la atención del lector y su actitud favorable a la tesis defendida. Así pues la utilización del *ordo artificialis* estaría en función de la finalidad persuasiva.

Para concluir, y siendo conscientes de lo que sólo es una aproximación a las posibilidades de aplicación, y la rentabilidad de la Retórica, al estudio de un discurso literario, vamos a añadir algunos apuntes sobre una de las más importantes *virtutes narrationis*: la *verosimilitud*. Las circunstancias de un hecho han de explicarlo como creíble o no, como verosímil. No vamos a entrar en las circunstancias de tiempo y lugar por lo evidentes que resultan en la novela de Otero Silva. Nos centraremos en la exigencia de *decorum* como cualidad de los caracteres de la fábula, entendiendo por tal, la adecuación entre acción y lenguaje del personaje con el carácter del mismo. Sin duda, la *narratio* en *Cuando quiero llorar no lloro* cumple con esta exigencia. Cada personaje se adscribe a un nivel social que condiciona su modo de ser, su manera de actuar y, claro está, su forma de expresarse. Dado que el narrador emplea con frecuencia el recurso del estilo directo, no sólo estamos ante una novela polifónica, sino que también podemos apreciar la presencia de diversos registros lingüísticos, acordes con el nivel cultural de cada personaje, e incluso con sus intereses vitales, hasta el punto de que con sólo prestar

atención al uso lingüístico podemos atribuir el discurso a cada personaje en cuestión. Veamos un ejemplo:

*"Me esperabas temblorosa como la piel de una potranca antes de la carrera, Amparo, yo me desamarré de militancias y preocupaciones a la puerta de tu apartamento, dejé mis ideas dobladas como un periódico debajo de una botella de leche, (...) dejé también mi furor juvenil que reclama escombros y cenizas para edificar la justicia sobre la pureza del guarismo cero".* (p.137)(Victorino Pérez).

*"yo me voy a Colombia por un tiempo, Blanquita, si estos cabrones de la judicial me ponen la mano, Blanquita, me van a desgraciar a palos, yo los conozco, me largo a Colombia, lástima que tú estés herida en un hospital, te llevaría conmigo a bailar cumbia, qué gozadera, Blanquita, en Santa Marta".*(p. 157) (Victorino Pérez).

*"si Victorino se quedara con usted en este país, si renunciara a su realenga libertad, si pisoteara sus principios que le ordenan ser diferente a los demás, si se domesticara para vivir a la sombra de usted (...), el padre de Victorino le regalaría de matrimonio una espléndida finca arrebujada en este despilfarro de verdes".* (p.168) (Victorino Peralta)

A través de estas calas en el análisis de un texto concreto, podemos ver las posibilidades que esta vieja y renovada disciplina contiene. Se trata de un camino de grandes potencialidades que puede y debe enriquecer la crítica lingüístico-literaria.

#### NOTAS:

- 1.- Cfr. *Manual de Retórica Literaria*, I, Gredos, Madrid, 1966, p.61.
- 2.- Cfr. *De Oratore*, Alianza editorial, Madrid, p.45.
- 3.- Albaladejo Mayordomo, T.; *Retórica*, Síntesis, Madrid, 1989. p.50.
- 4.- "Todas mis novelas son literatura de denuncia.(...) Pero la naturaleza denunciante de estos libros no implica que se les tome por carteles políticos, literatura panfletaria, 'realismo socialista', o como se llame tal tendencia. He procurado honestamente que mis denuncias conserven dignidad de obras artísticas, linaje de creación literaria" Miguel Otero Silva, "Prueba oral de un novelista", en *Prosa Completa*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p.10.
- 5.- Cfr. *Retórica*, Edición de Antonio Tovar, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1985, 1358a37-1358b8.
- 6.- *Cuando Quiero Llorar no Lloro*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p.191-192.
- 7.- Véase, *Historia y Ficción. La realidad venezolana en Cuando Quiero Llorar no Lloro de Miguel Otero Silva*, Comunicación presentada en el VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Universidad de Murcia. Noviembre de 1994.

8.- Imposible, porque, como argumenta Carmen Bobes, "Ni el autor, ni el narrador de una novela pueden, por medio de la obra, entablar un diálogo con el lector, que quede recogido en la obra. La relación lingüística autor(narrador)-lector, que tiene un indudable carácter interactivo no puede pasar de dialogismo: el mundo ficcional no admite interferencias con el mundo de la realidad, a no ser que ésta se haga ficcional". *El diálogo*, Gredos, Madrid, 1992, p.181.

9.- *Op.cit.*, pp.26-27.

10.- *Op.cit.*, p.34.

11.- Véase para diferenciar los conceptos de *diálogo* y *dialogismo* el libro de Carmen Bobes ya citado, *El diálogo*, y concretamente las páginas 62 a 83.

12.- *Rhetorica ad Herennium*. Traducción de Juan Francisco Alsina. Colección ERASMO, textos bilingües, Bosch, Barcelona, p.64

13.- *Ibidem*, p.74.

14.- *Op.cit.*, I, p.245.

15.- El *exemplum* pertenece a la esfera de lo *simile*, uno de los tipos de razonamiento que puede ser utilizado como *probatio*, y se sustenta en la relación de semejanza. Se trata de una prueba intratécnica, que depende de la capacidad retórica del orador, y que es empleada para fundamentar tesis y convicciones. Véase, Azaustre Galiana, A. y Casas Rigall, J.; *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Lalia, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp.70-71.

16.- Cfr. *Op.cit.*, 1416b, 23-26.

17.- Pozuelo Yvancos, J.M<sup>a</sup>.; *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid, 1987, p.151.

# EL TEXTO CIENTÍFICO-TÉCNICO Y SU CONTRIBUCIÓN A LA ENSEÑANZA DE IDIOMAS PARA FINES ESPECÍFICOS

Ana M<sup>a</sup> Bocanegra Valle  
Universidad de Cádiz

Todas y cada una de las diferentes ramas que forman parte de la enseñanza de idiomas para fines específicos<sup>1</sup> (de ahora en adelante IFE) utilizan los textos de contenido científico-técnico como un elemento esencial dentro de su metodología. Dentro de este estado de cosas una de las cuestiones más polémicas hace referencia al tipo de texto que con más eficacia ayudará al alumno en el aprendizaje de terminología específica, esto es, dentro de una metodología IFE ¿se debe hacer uso de textos *originales* directamente recogidos de manuales especializados en los más diversos temas, o, por el contrario, se debe hacer uso de textos *facilitados*, recogidos de dichos manuales y adaptados por el propio profesor a las necesidades de un grupo de alumnos concreto?

Son muy numerosas las definiciones que se han querido atribuir al hecho de la *autenticidad* y al valor de materiales *originales* o *auténticos* y *facilitados* o *simplificados*<sup>2</sup> pero para nuestros fines nos resultan muy aclaratorias las definiciones de Kennedy & Bolitho (1984) al respecto<sup>3</sup>. Aunque la de éstos sea la concepción generalizada, otros autores mantienen diferentes posturas muy interesantes: según Robinson (1991) no debemos confundir *autenticidad* con *relevancia* puesto que lo primero no implica necesariamente lo segundo; de este modo, lo interesante es tratar con aquella información que resulte ser de la mayor importancia (esto es, de máxima relevancia) para los alumnos bien haya sido tal importancia proporcionada por textos auténticos bien por textos simplificados (Fanning, 1993). Widdowson (1979) opina que la autenticidad no hay que buscarla en los materiales sino en las respuestas y reacciones del propio oyente o lector. Halliday & Hasan (1985) por su parte, y Hutchinson & Waters (1987) establecen la autenticidad de un texto con referencia a su contexto aunque toman posturas opuestas. Mientras que los primeros afirman que "every text is also a context for itself" (p.48), los segundos sostienen que un texto fuera de su contexto no tiene valor alguno y, ya que en IFE todo texto es sacado de su contexto, nunca podrá existir un texto que podamos considerar auténtico<sup>4</sup>. En este sentido Kuo (1993) coincide en afirmar que un texto realmente auténtico no tiene por qué necesariamente implicar que existe un discurso *real* del mundo *real*, y es por ello por lo que deberíamos considerar la autenticidad de textos IFE, y materiales IFE en general, en relación con el propio entorno IFE, la situación de aprendizaje, las características del estudiante y sus necesidades presentes o académicas y futuras o profesionales, etc., en otras palabras, "to be authentic, materials must represent appropriate language use in the particular EST environment" (Kuo, 1993:177).

Volviendo a la concepción generalizada, ya expuesta por Kennedy & Bolitho, tanto la utilización de textos auténticos como simplificados tiene sus ventajas e inconvenientes. La gran desventaja de un texto auténtico<sup>5</sup> es que aporta

mucha información específica al estudiante eclipsando así el uso de la lengua, función para la que verdaderamente está dirigido, y paradójicamente su gran contribución radica en ser un texto real del mismo tipo del que el estudiante tendrá que manejar en su futuro mundo profesional<sup>6</sup>. El problema de un texto facilitado radica en que "they present the learner with something artificially constructed that is different from the real texts he will be faced with in his subject area", además de perder "some meaning with the simplification of meaning" (Kennedy & Bolitho, 1984:48), no obstante están específicamente diseñados para el aprendizaje de una terminología específica concreta.

Generalmente dos han sido las técnicas habituales que, tras la propuesta de Mountford (1976), se siguen para la simplificación de un texto IFE: *adaptation*, donde nos centramos en el uso lingüístico, y *recreation*, donde hacemos hincapié en el uso comunicativo del lenguaje. Con todo, esta tarea no resulta fácil para el profesor de idiomas que ve cómo se complica el trabajo debido a los propios contenidos específicos con los que debe compartir la labor de simplificación; la ayuda de un experto y la colaboración interdisciplinar es aquí no menos que imprescindible (Madsen & Bowen, 1978; Kuo, 1993). El proceso de adaptación nos permite hacer hincapié en (o incluso crear) aquellas características (ya sean estructuras ya sean vocablos) con las que queremos trabajar<sup>7</sup>, mientras que el proceso de creación nos ayuda a controlar de una forma gradual apropiada tanto características gramaticales, como léxicas o retóricas (Trimble, 1985). La recreación de un texto puede hacerse igualmente efectiva mediante la síntesis o la creación<sup>8</sup>.

Con todo, debemos buscar, dadas las circunstancias inherentes a estudiantes y situación, el texto adecuado (ya sea auténtico ya sea facilitado) que mejor se adapte a nuestros objetivos (i.e. la comprensión general de un texto específico y el aprendizaje concreto de una terminología igualmente específica) y para ello debemos plantearnos al menos las cuatro cuestiones siguientes que nos propone Morrow (1977:15):

1. *What* is my material about? will my students want to deal with language on this subject?
2. *Why* was my material produced? will my students want to deal with language intended to do the same thing?
3. *Who* was my material produced for? are my students in this category?
4. *How* was my material produced? was it written or spoken?

De este modo durante el proceso de selección y/o diseño de los diferentes materiales a utilizar dentro del aula IFE, el profesor debe haber: analizado las necesidades lingüísticas del alumno, optado a favor de ciertos aspectos y enfoques del aprendizaje de la lengua, seleccionado una destreza o diferentes destrezas para su explotación, diseñado una organización general de las actividades a realizar, y seleccionado los diferentes aspectos lingüísticos a tratar. Una vez que todos estos pasos han sido considerados, el texto puede servir de base a diferentes y variados ejercicios y en este sentido los textos no son seleccionados como textos sino como elementos que contribuyen al proceso de aprendizaje (Hutchinson & Waters, 1987),

como "a stimulus for a complex set of interacting learner strategies and tasks embedded in the learning process" (Hudson, 1991).

La utilización de textos auténticos y textos facilitados debe adecuarse a las necesidades de los propios estudiantes. Muchos autores piensan que los primeros únicamente resultan adecuados para alumnos de cursos superiores debido a la complejidad de los contenidos específicos, no lingüísticos, que encierran; a nuestro modo de ver, un texto auténtico no tiene por qué ser complejo y es por ello por lo que desde aquí defendemos el uso dentro del aula IFE de textos auténticos (esto es, recogidos de fuentes originales), seleccionados atendiendo a la dificultad lingüística que presenten y graduados conforme al conocimiento que se requiera de la materia específica de trabajo y al nivel del idioma de los estudiantes. Nuestra postura no pretende en ningún momento anular la validez de los textos facilitados puesto que cada aula de clase tiene sus propias características y cada profesor será el que mejor esté capacitado para considerar el tipo de texto que de forma más adecuada contribuya a los procesos de aprendizaje de sus alumnos.

## NOTAS:

1 A saber, *inglés empresarial, inglés marítimo, inglés jurídico, inglés médico*, etc. que componen las diferentes ramas de IFE bajo los epígrafes generales de, entre otros, LST (*Languages for Science and Technology*), LAP (*Languages for Academic Purposes*), LOP (*Languages for Occupational Purposes*), etc. (sobre una amplia clasificación de las diferentes ramas de enseñanza de un idioma, cf. Hutchinson & Waters, 1987:17).

2 Son muchos los adjetivos que se han atribuido a estos dos tipos de texto, a saber, *genuine, authentic, original, real, natural, unsimplified, scripted, contrived, semi-authentic, semi-scripted, simulated, simplified, adapted, simulated-authentic, re-written, composed, made-up, created, synthesized, constructed, abridged*.

3 "A 'simplified text' is one in which grammatical, lexical and rhetorical elements have been made less complex to render the learning of the language more effective. An 'authentic' text is one written for a specific audience (not language learners) and its purpose is the communication of subject content rather than language form" (Kennedy & Bolitho, 1984:47-48).

4 "Authenticity is not a characteristic of a text in itself: it is a feature of a text in a particular context. A text alone has no value. A text is a message from a writer to an assumed reader (...). The text, therefore, only assumes a value in the context of that knowledge and that use. A text can only be truly authentic, in other words, in the context for which it was originally written. Since in ESP any text is automatically removed from its original context, there can be no such thing as an authentic text in ESP" (Hutchinson & Waters, 1992:159). En esta misma línea también se encuentra Morrow (1977:15) para el que "there can be no such thing as an 'authentic text' in language teaching".

5 En el Anexo I recogemos un ejemplo de texto auténtico.

6 El centro Trinity College de la Universidad de Dublin dispone de una compañía (Authentik Language Learning Resources Ltd.) que ha puesto en marcha un programa de trabajo denominado *Authentik* que en cinco ocasiones al año publica periódicos y cassettes en cuatro idiomas (francés, alemán, español e inglés) destinados a su uso como material pedagógico. Dos son los argumentos fundamentales que lanzan en favor de la utilización de textos auténticos en la enseñanza de idiomas (Little & Singleton, 1992): en primer lugar resultan más interesantes y por lo tanto más motivadores que los textos facilitados, en segundo lugar proporcionan una rica fuente de aducto lingüístico

proviniente de la lengua objeto de estudio. Estas dos razones, aunque razonables, no resultan a nuestro modo de ver convincentes, pues la autenticidad no tiene por qué obligatoriamente significar alto grado de motivación y puesto que, como ya vimos, precisamente son los textos simplificados, y no los auténticos como *Authentik* argumenta, los que proporcionan un aducto lingüísticamente más adecuado al ser especial y únicamente preparados para ello.

7 Como ejemplo de la adaptación de un texto recogemos en el Anexo II el que Trimble (1985) nos propone. El texto a) corresponde a un original que ha sido adaptado para la enseñanza del idioma en b). Es patente el continuo uso de la voz pasiva en a) que se atenúa en b).

8 "By synthesizing we mean the process of taking 'genuine' materials from two or more sources, deleting the unwanted items and fusing the remaining information into a continuous text (...) By creating we mean much the same as synthesizing except that our sources are used purely for reference and all of the wording is our own" (Trimble, 1985:38). Como ejemplo nos remitimos al Anexo III donde en a) se recoge un texto resumido de las más diversas fuentes y b) un texto creado exclusiva y únicamente para la enseñanza del idioma en general y de terminología específica en concreto.

## BIBLIOGRAFÍA:

- FANNING, P. (1993) "Broadening the ESP umbrella", *English for Specific Purposes*, 12, pp. 159-170.
- HALLIDAY, M.A.K. & HASAN, R. (1985) *Language, Content, and Text: Aspects of Language in Social-Semantic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- HOLDEN, S. (ed) (1977) *English for Specific Purposes*. London: Macmillan.
- HUDSON, T. (1991) "A content comprehension approach to reading English for Science and Technology", *TESOL Quarterly*, 25, 1, pp. 77-103.
- HUTCHINSON, T. & WATERS, A. (1992) *English for Specific Purposes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAMES, C. & GARRETT, P. (eds) (1992) *Language Awareness in the Classroom*. New York: Longman.
- KENNEDY, C. & BOLITHO, R. (1984) *English for Specific Purposes*. London: MacMillan.
- KUO, C.H. (1993) "Problematic issues in EST materials development", *English for Specific Purposes*, 12, pp. 171-181.
- LITTLE, D. & SINGLETON, D. (1992) "Authentic texts, pedagogical grammar and language awareness in foreign language learning", en: JAMES, C. & GARRETT, P. (eds), pp. 123-132.
- MADSEN, H.S. & BOWEN, J.D. (1978) *Adaptation in Language Teaching*. New York: Newbury House.
- MOORE, J. (1977) "The preparation of rhetorically focussed materials for service courses in English", actas del congreso *English for Specific Purposes: an International Seminar*, celebrado en Paipa, Colombia, pp. 41-51.
- MOUNTFORD, A. (1976) "The notion of simplification and its relevance to materials preparation for English for Science and Technology", en: RICHARDS, J.C. (ed), pp. 143-162.
- MORROW, K. (1977) "Authentic texts and ESP", en: HOLDEN, S. (ed), pp. 13-15.

- RICHARDS, J.C. (ed) (1976) *Teaching English for Science and Technology*. New York: Newbury House.
- ROBINSON, P. (1991) *ESP Today: A Practitioner's Guide*. Hertfordshire: Prentice Hall International.
- TRIMBLE, L. (1985) *EST: A Discourse Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WIDDOWSON, H.G. (1979) *Explorations in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

### ANEXO I

" The Nickel-Cadmium Cell. In this cell the active material of the positive plate is nickel-peroxide, and of the negative, metallic cadmium. The active materials are contained in perforated steel tubes which are assembled in steel frames to form complete positive and negative plates. The positive and negative plates are separated by ebonite rod insulators, and the complete cell is erected in a welded sheet steel container. The electrolyte is a solution of pure potassium hydroxide of specific gravity 1.19. On discharge, the nickel peroxide is reduced to a lower oxide while the cadmium is oxidized. On charge the process is reversed" (texto extraído de LAWS, W. *Electricity Applied to Marine Engineering*. The Institute of Marine Engineers, London, 1991, p. 417)

### ANEXO II

a) "The d-c relays described in chapter 7 are primarily used with pilot devices to operate the larger contactors or circuit breakers. The complete contactor is composed of an operating magnet, which is activated by either switches or relays, fixed contacts, and moving contacts. It may be used to handle the load of an entire bus, or a single circuit or device. However, when heavy currents are to be interrupted, larger contacts must be used. The contacts must snap open or closed to reduce contact arcing and burning. In addition to these precautions, other arc-quenching means are used" (Trimble, 1985:36)

b) "We use the d-c relays described in chapter 7 primarily with pilot devices to operate the larger contactors or circuit breakers. An operating magnet, fixed contacts, and moving contacts make up the complete contactor. This magnet is activated by either switches or relays ..." (Trimble, 1985:36)

### ANEXO III

a) "One early technological change that had far-reaching effects on man and his environment is that of the plow. Before the late 600s AD the ground was not turned over by plows, but its surface was only scratched, even when the plows were drawn by a pair of oxen. Thus cross-plowing was needed and so fields tended to be made more square. The fairly light soils of the Middle East and the Mediterranean could be worked quite easily by this method, while the heavier soils of northern Europe, on the other hand, could not be. However, by the

end of the 7th century (the late 600s), a new kind of plow was being used by northern Europeans ...” (Trimble, 1985:39)

b) “Nickel-cadmium cell (NiCad). The electrodes are of nickel (+) and cadmium (-) and the electrolyte is potassium hydroxide. It has an EMF of 1.2V and is made in the same sizes as primary cells, e.g. HP2, PP3; button types are also available. High currents can be supplied. Recharging must be by a constant current power supply because of the very low internal resistance” (extraído de GLENDINNING, E.H. & J. McEWAN, *Oxford English for Electronics*, Oxford University Press, 1993, p. 27)

## EL LENGUAJE, LA RETÓRICA

Angel Luis Cagigas Balcaza  
Universidad del Pais Vasco

Ya en el siglo XIX algunos filósofos, en especial los llamados filósofos de la sospecha, Marx, Nietzsche y Freud, se enfrentaron al hecho del lenguaje encarando dos tipos de celos que éste ha producido en la humanidad: que no dice exactamente lo que dice, hay un sentido por debajo; y que hay formas de lenguaje que no son verbales, el lenguaje rebasa la forma propiamente verbal.

La retórica se puede definir como el arte de bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje hablado o escrito eficacia bastante para deleitar, persuadir o convencer. El lenguaje, vehículo en principio de la retórica, sirve para persuadir en el sentido hipnotizante del término, pero no es él quien persuade en realidad, sino algo que está por debajo, que se sirve del lenguaje como vehículo para alcanzar su objetivo, y que no es propiamente lenguaje, ni es su estructura profunda ni una especie de característica universal, sino algo ajeno totalmente al lenguaje y que se sirve de él para pervivir. El lenguaje lo encubre, ese algo es el motor de nuestra actuación, también de la persuasiva, tanto por parte del persuasor como por la del persuadido.

Este uso de la retórica, tanto el que se puede llevar a cabo en el idioma como el de la acción, más allá de técnicas o artificios para engalanar un discurso, deberían tenerlo en cuenta los psicólogos, es lo que utilizan o deberían utilizar, haciendo uso de la frase de un amigo, los *psicólogos, periodistas, políticos, y otros oficios con pe*<sup>1</sup>. La retórica es un elemento de poder ante el simple y de juego, de juego de poder, claro está, entre la aristocracia, entendida ésta en un sentido nietzscheano.

Esta concepción se desprende de una determinada fe. La fe, tal como a mí se me representa, es un apoyadero, unas muletas de las que nos servimos en nuestro trato con el mundo. Probablemente es connatural al ser humano creer en algo, en lo que sea, pero la fe tiene un carácter de freno, sobre todo en lo referente al pensamiento ya que muchas veces se convierte en acicate para la acción. Al dejarnos llevar por nuestra fe creemos que el lenguaje nos habla de la verdad, tenemos fe en el lenguaje, en cierto modo esto nos imposibilita para pensar de forma autónoma; decía Mencken: *El hombre lleno de fe es sencillamente aquel que ha perdido (o no ha tenido jamás) la facultad de razonar en forma clara y realista. No es un simple asno: está realmente enfermo*<sup>2</sup>. El hombre que cree en el lenguaje se fía, no utiliza totalmente su razón, toma como dados ya los conceptos y se somete a una razón, es decir a una opinión y a un poder ajenos, que ya lo han definido.

La fe abarca toda nuestra relación con el mundo, no solamente es una cuestión del hombre con Dios, los mismos principios que rigen la fe en la religión son los que funcionan en la relación del hombre con el mundo cotidiano. Siempre ha sido así, el fundamento del hombre es el lenguaje y la palanca de la fe está en

la palabra. El lenguaje está en el origen de toda idea, el lenguaje como formador de conceptos, y el hombre cree en las cosas, o en su idea de las cosas, porque ve en ellas lo que ha introducido poco antes al hacerlas conceptos, al hacerlas lenguaje; tiene fe en ellas porque las hace suyas, quizás por miedo a su propia impotencia, éste será también el principio de la ciencia que Nietzsche pronuncia así: *quien no sabe introducir su voluntad en las cosas, introduce en ellas al menos un sentido: es decir, cree que hay allí dentro ya una voluntad (principio de la "fe")*<sup>3</sup>.

No me parece mal trabajar con el lenguaje, ya sea en el campo de la ciencia, del arte, de la metafísica, o en el que sea, pero me parece peligroso perder la perspectiva, olvidarnos de que eso es algo que nosotros hemos inventado, los datos no son puros. *¿Cómo puede extrañar que luego el hombre volviese a encontrar siempre en las cosas tan sólo aquello que él había escondido dentro de ellas?*<sup>4</sup> Nos asombramos al encontrar lo que estábamos buscando, olvidando que sólo se encuentra lo que se quiere y lo que se puede encontrar con los medios que tenemos. Sabemos que el reducir algo desconocido a algo conocido tranquiliza y da poder al hombre normal en detrimento del hombre religioso, pero esto no justifica nuestra ceguera, el lenguaje esconde en la metáfora sus verdades y las traslada a las cosas.

Lakoff y Johnson afirman que las metáforas impregnan el lenguaje cotidiano, formando una red compleja para la que tienen pertinencia tanto las creaciones más nuevas como las fosilizadas; además la existencia de esta red afecta a la representación interna del mundo que posee el hablante. Para los autores el lenguaje, el campo metafórico, no es todopoderoso, hay una dialéctica entre éste y la experiencia del hablante, aunque otros autores se inclinarían en cierto modo por la preeminencia del lenguaje.

Para la mayoría de la gente la metáfora es un recurso de la imaginación poética, pero la metáfora impregna todo el lenguaje y el pensamiento, todo nuestro sistema conceptual ordinario que estructura lo que percibimos, la comunicación se basa en este sistema conceptual, el concepto es metafórico. Sobre la autoría de los conceptos, de las metáforas, Nietzsche comentaba que la lengua la habían inventado las clases superiores, no indica un sentido, sino que impone una interpretación, es metafórica ante todo, esta metáfora es aleatoria pero a posteriori se sacraliza.

Los valores más fundamentales de una cultura serán coherentes con la estructura metafórica de los conceptos fundamentales de la misma, nuestros sistemas de valores no son independientes, forman un sistema coherente con los conceptos metafóricos de los que vivimos. En todo caso, la elección de los valores a los que se concede prioridad entre todos los posibles que tengan coherencia con los determinados conceptos metafóricos es cosa de la cultura o subcultura en que se viva. Nos comenta Derridà que la frase es simbólica y mítica, puesto que es metafísica, y que *el lenguaje, la metafísica, es una "metafísica blanca", que reúne y refleja la cultura de Occidente, el blanco toma su propia mitología, la indoeuropea, su logos, es decir, el mythos de su idioma, por la forma universal de lo que todavía llaman la razón*<sup>5</sup>.

La metáfora impregna nuestro sistema conceptual normal; la mayor parte de nuestras evidencias provienen del lenguaje, de los significados de palabras y frases; el lenguaje nos proporciona datos que pueden conducir a principios generales de comprensión, tales principios son de naturaleza metafórica. Los conceptos que aparecen en las definiciones metafóricas son aquellos que corresponden a tipos naturales de experiencia, y están estructurados de forma clara y con una estructura interna adecuada para definir otros conceptos.

En cuanto a la coherencia interna del lenguaje, a su base, más allá de la explicación basada en el poder de la aristocracia para imponerlo propugnada por Nietzsche, y cayendo por el lado de la metafísica, Beauzée y Schlegel, al estudiar su naturaleza, comentaron que hay una lógica interna en éste. Concretamente Beauzée escribe que las finezas que la metafísica gramatical descubre en el lenguaje *vienen de la razón eterna que nos dirige sin darnos cuenta...no pueden desembarazarse de las impresiones de esta lógica natural que dirige secreta pero irresistiblemente a los espíritus rectos en todas sus operaciones*<sup>6</sup>. Asimismo, Groddeck también habla de un principio que nos dirige sin darnos cuenta, una fuerza que nos dirige secreta pero irresistiblemente en todas nuestras acciones y pensamientos, el ello. Groddeck quizás iba más allá que Beauzée al afirmar *que es el ello quien nos vive mientras creemos que somos nosotros quienes vivimos*.

Schlegel escribe que *todo aquello por lo que lo interior se manifiesta al exterior se denomina lenguaje...el lenguaje es la creación más maravillosa de la capacidad poética humana...jamás puede estar tan completamente desprovisto de poesía que no se pueda hallar en él por doquier gran cantidad de elementos poéticos, incluso en la utilización racional, más fría y arbitraria, de los signos del lenguaje...es una poesía en constante estado de desarrollo, cambiante, jamás acabada, de toda la humanidad*<sup>7</sup>, así reivindica la naturaleza artística y metafórica del lenguaje, por su independencia del estímulo inmediato y su capacidad de estar libre de fines prácticos.

Chomsky, interesado en el problema de cómo sabemos tanto a partir de tan pocos datos, comenta que *el uso puramente práctico del lenguaje no es característico de un verdadero lenguaje humano, sino sólo de sistemas parásitos inventados*<sup>8</sup>. A este respecto se pueden recordar las palabras que Gulliver escribe en su diario sobre el viaje al país de los caballos, a propósito de cómo le costó explicar a los seres de aquel país el significado de la palabra *opinión*, ya que allí el lenguaje tenía sólo una función comunicativa y la razón nos enseña a afirmar o negar solamente aquello de lo estamos seguros, por lo cual la controversia, peleas, disputas, y la defensa obstinada de proposiciones falsas o dudosas son males desconocidos en aquel territorio; estos actos son moneda corriente en nuestro mundo ya que aquí es admisible el engaño.

Groddeck habla del lenguaje como de una creación del *ello*, es una expresión del *ello*, pero éste se puede expresar de otras formas, como por ejemplo con la enfermedad, tal como dice Schlegel al señalar que todo aquello por lo que lo interior se vuelca al exterior es lenguaje. Groddeck, que empezó su trabajo teórico tomando el síntoma de una enfermedad como portavoz de nuestro estado de

ánimo, acaba su trabajo cerrando el círculo al utilizar el lenguaje como instrumento de revelación en el que está consignada la historia de la especie humana; considera las palabras, como también el arte, como síntomas ideales cuya etimología articula el contenido latente; la palabra tiene una estructura superficial y una estructura latente, encuentra en el lenguaje, en su estructura profunda, latente, en el significado primero de la metáfora, la expresión del universo en el que estamos inmersos. Piensa que las familias de palabras se ordenan por una lógica trascendente, que para concebirse, dada su combinatoria, hay que suponer su preexistencia: las palabras, como las células reproductoras del cuerpo, contienen su patrimonio genético. Dice que *no somos nosotros quienes hablamos la lengua, sino la lengua quien nos habla*, ya que la estructura de ésta, sus principios, es su rectora, es el *ello* que ha ido conformando nuestra historia que es la historia del lenguaje.

Un aspecto más en Groddeck en lo referente al lenguaje viene dado por su afirmación de que *la palabra ata el pensamiento*, es la palabra, en la que cotidianamente sólo observamos su contenido superficial, quien frena el pensamiento, lo reprime, pero no el lenguaje, que es el mismo pensamiento, el lenguaje es la estructura profunda de la que habla el grupo de Port-Royal, que puede verse imposibilitada en su expresión por las limitaciones de la estructura superficial, las propias palabras que a veces no existen, la imposibilidad de una traducción completa de nuestros pensamientos, lo cual impone un freno a nuestra reflexión; hay una retroalimentación entre lo profundo, el *ello* o la fuerza rectora, y el lenguaje y la palabra, concreción de aquél.

Groddeck hablaba de varios lenguajes, como la enfermedad, que se dedicó a investigar intensamente. Estamos rodeados de lenguaje. La lengua es quizá el más obvio, como todos es metafórico, porque de todo no se puede hablar más que metafóricamente, por eso la lengua es inexacta, aunque para determinados objetivos nos pueda valer con sus convenciones. Pero además, es importante que la lengua sea metafórica en otro sentido; estudió el significado de la lengua etimológicamente y la lengua nos revela la historia general de la especie humana, así las palabras serían síntomas, no materiales como en el caso de la enfermedad, sino ideales, conceptuales, cuyo contenido latente se nos revela como expresión de nuestra historia, del *ello* que nos dirige. Pasa de estudiar el síntoma a estudiar la palabra, y la lengua se le revela como una simbolización, aunque inadecuada. Mediante el símbolo el hombre intenta la representación de lo eterno, pero es propio del símbolo el ser transitorio, sólo satisface al hombre en el momento de su creación, ya que él mismo, y en realidad la esencia del mundo, está excluido del símbolo, fruto de una doble metamorfosis, la primera de lo real a lo neuronal y la segunda de lo neuronal a lo simbólico.

El arte es otro de los grandes medios de expresión humanos, otro lenguaje. Un lenguaje cuyas claves son más confusas que las claves de la lengua, pero a pesar de todo menos ambivalente que ésta, menos susceptible de engaño en el sentido nietzscheano. En cualquier caso, las relaciones del arte con la lengua, y con la enfermedad son amplias. Groddeck era muy eficaz como médico precisamente porque manejaba la lengua como un artista. En un nivel similar al del arte se

encuentra la ciencia, la ciencia está hecha de palabras, de metáforas en suma. En la construcción de los conceptos no trabaja la ciencia, sino la lengua, sólo posteriormente la ciencia se hace cargo de ellos y nos asombra; nos asombros y nos causan respeto la matemática, la lógica, la física, es decir, lo que nosotros mismos hemos creado. La diferencia entre el arte y la ciencia viene dada por la rigidez de los conceptos, ésta es mayor en la ciencia, se compone de verdades que son ilusiones pero que hemos olvidado que lo son; en el caso del arte el concepto a veces se rompe, nos damos cuenta de lo que hay debajo, por eso nos trastorna.

Pero el lenguaje, tal como lo muestra la referencia al inconsciente o a la enfermedad, no se manifiesta sólo en lenguajes más o menos obvios, sino que se expresa en toda nuestra vida cotidiana, todo es lenguaje. Por ejemplo, tomemos las invenciones. Demaret comenta que los objetos, instrumentos y máquinas que hemos creado se parecen extrañamente a los que la naturaleza ha inventado a lo largo de milenios, y es porque han sido imitados, y sobre todo porque constituyen la concretización actual de modelos de conducta inscritos en nuestro cerebro y que han permanecido en estado de potencialidad. Mach comentaba que *las experiencias sensoriales dinámicas indelebles de este periodo de la vida [la infancia] son apropiadas para suscitar la impresión de que todo instrumento, ya se trate de utillaje industrial, de armas o de máquinas, podría tener un origen impulsivo*<sup>9</sup>. Como señala Ferenczi, Mach no va más allá en sus apreciaciones, y no se detiene a investigar la naturaleza de este impulso. En su tratado, Mach proporciona la explicación sobre el aspecto racional de la motivación en una invención dada, y explica de este modo el origen de la perforación al fuego, las máquinas elevadoras de agua, las bombas o las máquinas de fuego. Ferenczi investiga el aspecto profundo de los descubrimientos, encontrando en la reproducción simbólica de funciones orgánicas en el mundo exterior una de las formas más exitosas de sublimación, señalando que incluso algunas características de las herramientas, sobre todo sus nombres, conservan aún los rasgos de su origen parcialmente libidinoso. Lógicamente, este es un camino de doble sentido, y estas herramientas o artefactos, y sus nombres, tienen una influencia "a posteriori" en las funciones orgánicas y expresivas del hombre.

Lakoff y Johnson no creen que exista la verdad objetiva, la verdad siempre es relativa a un sistema conceptual definido en gran medida por medio de metáforas, la gente que consigue imponer sus metáforas sobre la cultura consigue definir lo que es verdad, lo que consideramos que es verdad. Las metáforas son recursos para entender y tienen poco que ver con la realidad objetiva, si es que tal cosa existe. Sobre este punto podemos recordar las palabras de Nietzsche sobre la verdad: *¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han*

*perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal*<sup>10</sup>.

Todo lenguaje ha sido inventado por el hombre, nos maravillamos ante ellos, ante nuestros símbolos, metáforas de lo real. Mediante todo ello creamos nuestras teorías, nuestras visiones de la realidad. Así se crea la verdad, sobre la tambaleante base de la mentira de las metáforas fruto de una doble transmutación, de lo real a lo neurológico y de ahí a lo metafórico; con todo ello urdimos una u otra verdad, hecha de ilusiones, de metáforas.

## NOTAS:

1 Arántegui, 1990, p. 1.

2 Mencken, H.L., 1992, p. 14.

3 Nietzsche, F., 1984, p. 32.

4 Nietzsche, F., 1984, p. 64.

5 Derrida, 1989, p. 83.

6 Cit. en Chomsky, 1989, pp. 129-31.

7 Cit. en Chomsky, 1989, pp. 44-5.

8 Chomsky, 1989, p. 55.

9 Cit. en Ferenczi, 1981.

10 Nietzsche, F. *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos, Madrid, 1990.

## BIBLIOGRAFÍA:

ARANTEGUI, J. L. K.K. Tesis doctoral, San Sebastián (Facultad de Psicología), 1990.

BEAUZEE, N. *Grammaire générale, ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage* (1767).

BERNHARD, Th. *Trastorno*. Alfaguara, Madrid, 1978.

- CASTAÑEDA, C. *El conocimiento silencioso*. Swan, Madrid, 1988.
- CHOMSKY, N. *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Visor, Madrid, 1989.
- DEMARET, A. *Etología y psiquiatría*. Herder, Barcelona, 1981.
- DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid, 1989.
- DESCARTES, R. *Observaciones sobre el programa de Regius*. Aguilar, Buenos Aires, 1980.
- FERENCZI, S. *Psicogénesis de la mecánica*. Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- FOUCAULT, M. *Nietzsche, Freud, Marx*. Anagrama, Barcelona, 1970.
- GRODDECK, G. *Conférences psychanalytiques à l'usage des malades*. Champ Libre, Paris, 1978-81.
- El Libro del Ello*. Taurus, Madrid, 1981.
- L'être humain comme symbole*. Lebovici, Paris, 1991.
- Hin zu Gottnatur*. Hirzel, Leipzig, 1909.
- JANIK, A. & TOULMIN, S. *La Viena de Wittgenstein*. Taurus, Madrid, 1974.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Madrid, 1986.
- LALIVE d'EPINAY, M. *Groddeck ou l'art de déconcerter*. Presses Universitaires, Paris, 1985.
- MACH, E. *Kultur und Mechanik*. W. Spemann, Stuttgart, 1915.
- MENCKEN, H.L. *Prontuario de la estupidez humana*. Alcor, Barcelona, 1992.
- NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos, Madrid, 1990.
- La gaya ciencia*. Buma, Madrid, 1990.
- Crepúsculo de los ídolos*. Alianza, Madrid, 1984.
- SCHLEGEL, A.W. *Die Kunstlehre* (1801).
- SWIFT, J. *Tercer y cuarto viajes de Gulliver*. Fontanara, Barcelona, 1981.
- VALVERDE, J.M. *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*. Planeta, Barcelona, 1993.



# ENFOQUE DIALÓGICO DEL GRUPO DE DISCUSIÓN: diálogo e investigación social.

Javier Callejo  
Antonio Félix Vallejos  
UNED

*«Fitz-Roy [...] me contó que acababa de visitar a un gran propietario de esclavos que había reunido a muchos de ellos y les había preguntado si eran felices o si deseaban ser libres, a lo cual todos contestaron «No». Entonces le pregunté, quizá con cierta ironía, si pensaba que la respuesta de los esclavos en presencia de su amo tenía algún valor» (Charles DARWIN)*

0.

Podemos postular, axiomáticamente, la 'constitución conversacional de la sociedad': 'lo social' se estructura a través de dispositivos o prácticas conversacionales. Desde la orden que recibe un ordenanza en su puesto de trabajo hasta la compra de pollo en el mercado del barrio pueden (y deben) entenderse desde una perspectiva conversacional. Así, tampoco las técnicas de investigación social -ni siquiera aquellas que pueden obviar lo discursivo, como las aplicadas, por ejemplo, en análisis de redes- pueden escapar a este enfoque conversacional.

## 1. Marcos conversacionales y técnicas de investigación social.

Las técnicas de investigación social son instrumentos que se han consolidado con el fin de orientar la acción en un sistema de interacción social 'mediatizado': orientar la acción de un agente institucionalizado (empresa, administración pública) que tiene que inter-actuar con un agente social difuso (masa de consumidores, conjunto de ciudadanos, público).

En el proceso de investigación social podemos distinguir en distintos momentos varias situaciones de interacción comunicativa (marcos conversacionales). La que sitúa socialmente el proceso es la que se da entre el 'staff' de la empresa cliente y el investigador (que comienza -en una dirección- con la enunciación de la demanda y acaba -en dirección inversa- con la presentación del informe final). Entre el investigador y los 'sujetos' que son objeto de investigación, tenemos, por ejemplo, en la encuesta de tratamiento estadístico la situación que confrontan entrevistador (que pregunta y ofrece respuestas) e individuo entrevistado (que se adscribe a una respuesta ya dada), mientras que en el grupo de discusión nos encontramos una situación mucho más compleja, ya que los componentes del grupo hablan entre sí y, al mismo tiempo, el grupo habla al moderador/preceptor. En la fase de análisis, el investigador se encuentra solo frente a un texto (en una situación de interacción mediada).

Si nos centramos en las técnicas que trabajan sobre discursos, y más en concreto sobre discursos producidos 'ad hoc', los marcos conversacionales en los

que éstos se generan nos permiten elaborar una tipología que da coherencia a la diversidad existencial de las técnicas que conocemos. Así tenemos que, por ejemplo, la encuesta, el grupo de discusión y el socioanálisis se corresponden con prácticas conversacionales que podemos llamar cerradas, semiabiertas y abiertas, respectivamente -o, incluso mejor, subconversacionales, conversacionales 'stricto sensu' y sobreconversacionales.

Cada técnica es un específico modo de producción de discursos que genera para su análisis un tipo de discursos. Cada técnica supone un tratamiento específico de los discursos que produce -como material de análisis- y sobre los que trabaja, tratamiento que debe acoplarse al específico modo de producción de éstos.

En las prácticas conversacionales cerradas el flujo comunicativo es unidireccional. Su estructura básica es la de estímulo (orden)-respuesta. El papel de los sujetos investigados es de mera respuesta (adscriptiva / no adscriptiva) en el proceso de enunciación. Se recogen preferentemente identificaciones normativas. Funcionan sobre todo en situaciones sociales estables y de gran homogeneidad.

Las prácticas conversacionales semiabiertas asumen el intercambio en el proceso comunicacional. Su estructura fundamental es de carácter dialógico, en donde cabe el intercambio de papeles (reciprocidad) entre emisores y receptores. Pero cuentan con un organizador externo del habla: el diálogo es impuesto. Las técnicas asociadas a estas prácticas 'hacen decir' para recoger el decir y no sólo lo dicho. Con ellas podemos captar procesos sociales en emergencia. Tanto éstas como las anteriores hacen decir para que otro haga: por ello podemos calificarlas de técnicas *hetero*.

Las prácticas conversacionales abiertas se estructuran sobre la discusión. En ellas se cuestionan las posiciones de los interlocutores, las condiciones mismas del marco conversacional. Generan actuaciones en lo meta-conversacional. Las técnicas de investigación social asociadas a éstas prácticas operan dentro del marco de convivencia de los sujetos investigados. Y hacen decir para hacer (podemos calificarlas de técnicas *auto*). Superan el límite que encuadra las técnicas de investigación social en la Sociología aplicada (como instrumento de dominación o heterocontrol). Son técnicas de intervención (in-mediata): con ellas se (auto)provoca la emergencia de procesos sociales (aunque contextualizada en un ámbito institucional limitado).

## **2. Diálogo.**

Toda práctica conversacional concreta oscila entre dos límites: entre lo subconversacional (conversación deficiente, bloqueada en el límite) y lo metaconversacional (cuestionamiento de la conversación misma por exceso).

La conversación está subsumida en una toma previa de posiciones pre-establecidas que no entran en juego. Estas posiciones pueden ser 'tematizadas' hasta cierto límite, puesto que una transformación de éstas supone el fin de la conversación y la apertura de un nuevo marco conversacional.

En una situación ideal de comunicación, la forma canónica de práctica conversacional (de modo de producción discursiva) es el diálogo. En las situaciones reales de comunicación el diálogo aparece siempre, de algún modo, distorsionado.

Unas determinadas situaciones (por ejemplo, una charla de amigos) son más adecuadas que otras para la emergencia del diálogo. Pero en todas las situaciones, si no están excesivamente ritualizadas, podemos encontrar momentos en los que éste aparece.

La situación de diálogo se define por su carácter comunicativo (comunal) y no conflictivo-estratégico y por la capacidad de los participantes de influirse mutuamente (al entrar en competencia), debido a la reciprocidad de las posiciones que mantienen (y que se configuran dentro de la conversación), posiciones susceptibles de intercambio: 'ego' y 'alter', como papeles de 'representación' dramática, pueden intercambiarse entre sí.

El diálogo es la forma canónica de constitución de un grupo. Un grupo sólo puede resultar de una práctica conversacional en la que los participantes (hablantes, miembros) se reconozcan como interlocutores y se encuentren en un marco de vivencia común sobre el que pueda subentenderse el habla.

Los límites del diálogo son los límites del grupo.

La estructura dialógica del grupo produce dos efectos de identidad: uno hacia el exterior (capaz de generar una acción común) y otro hacia dentro (productor de distinciones resultado de las relaciones que se establecen en el interior del grupo).

### **3. Grupo de discusión.**

A la configuración primaria de los grupos sociales, definidos no como conjuntos de atributos sustantivos (que siempre serán resultado), sino desde su misma perspectiva relacional constitutiva, es a lo que intentamos llegar por medio de la técnica (sociológica) del grupo de discusión.

El trabajo investigador se desarrolla en tres momentos: (a) diseño (nº de grupos y composición de éstos), (b) dinámica actuacional (momento de producción del 'discurso grupal') y (c) análisis e interpretación del discurso o de los discursos producidos.

(a) El diseño se hace desde una perspectiva atributiva, mediante sucesivos cruces de planos de clasificación atributiva (así, por ejemplo, en un grupo podemos reclutar: mujeres / casadas / no activas / de hábitat rural / de 50 a 65 años / cuyos maridos tengan ocupaciones no cualificadas / ...) con la intención de reconstruir el proceso relacional primario en el que se 'instituyen' los grupos. El grupo de discusión debe oscilar entre la homogeneidad y la heterogeneidad: si todos los participantes fuesen idénticos bastaría con que uno hablase (monólogo) y si fuesen muy distintos no habría base sobre la que construir un discurso común (la discusión o el silencio dinamitan el diálogo).

(b) En la reunión, el preceptor/moderador provoca la conversación pero nunca explicita el tema que acota la investigación: lo menciona sólo metafóricamente o metonímicamente. Se hace hincapié sobre todo en la forma de hablar y no en el contenido (que debe irse haciendo explícito en el desarrollo de la reunión por los mismos participantes): "se trata de un debate, de un diálogo entre ustedes". El grupo ha de trabajar por su constitución (se apunta la necesidad de búsqueda de consenso): la situación inicial de 'inconsistencia social' (los participantes no se conocen, no saben quiénes son los otros) incita a hablar a los participantes, a cubrirse de una identidad. Su trabajo es similar al tejido de una red. El diálogo está acotado: esta acotación es fundamental para su posibilidad. El hablante debe tomar posiciones frente a los otros participantes, pero no frente a la misma investigación, frente al investigador. El moderador reconduce la conversación de la totalidad de vivencias comunes de los participantes hacia los objetivos de la investigación (que están siempre 'fuera de discusión'). A la vez, debe animar la discusión cuando se bloquea en discursos cristalizados (consensuados) y conducirla hacia éstos cuando deriva hacia conflictivos campos abiertos (de discusión total).

El grupo de discusión mantiene un título paradójico, puesto que ni llega a ser grupo (es un grupo simulado y manipulable) ni está abierto a una total discusión (momento en el que dejaría de actuar como grupo).

(c) Todo discurso se sitúa en un marco conversacional. El grupo de discusión es una técnica de investigación social que trabaja sobre un material discursivo, producido en unas determinadas condiciones: la técnica, como instrumento de control metodológico sobre la actividad del sociólogo, genera un marco protocolario que fija las condiciones de producción de un determinado tipo de discurso -y de igual manera las pautas de reconocimiento de éste.

El enfoque dialógico que apenas se esboza aquí del 'grupo de discusión' y, en concreto, del discurso producido por él tiene efectos importantes, que habremos de desarrollar en otro ámbito más específicamente sociológico, sobre las tareas de análisis de dicho discurso, centradas más en el proceso de su producción y en su constitución polémica que en el producto y su orientación unificadora hacia el consenso.

## FICCION Y REALIDAD EN LOS DIÁLOGOS PERIODÍSTICOS

Juan Cantavella

Intento llamar la atención sobre el hecho de que el estudio del diálogo no debería cerrarse en torno a los períodos más gloriosos de su cultivo, sino prolongarse en el tiempo y atender otras manifestaciones que desembocan en el periodismo. Quizá lleguemos a la conclusión de que no se trata de dos realidades absolutamente diferentes y que la base que las sustenta, aunque tenue, está siendo compartida.

Nos falta información sobre los diálogos del XVIII y XIX, que se publican como folletos o como textos periodísticos, pero lo interesante es que se siguen escribiendo, reciben una acogida popular y son causa o consecuencia de constante polémica. La tendencia que parece percibirse en ellos (en líneas generales, porque lo que se observa ahora es una acentuación de estos rasgos o una derivación en tal sentido) se dirige a un acortamiento formal, popularización, aparente menor ambición, entronque con la actualidad inmediata y la búsqueda de espacio en los periódicos o la dependencia en cuanto a los temas de conversación de lo que en ellos se comentaba o dirimía.

Durante mucho tiempo aparecen en forma de folleto, pero esta fórmula camina hacia su agotamiento en el primer tercio del siglo XIX. Al mismo tiempo se enraizaban en los periódicos y con éste soporte tendrán una vida más larga. Es difícil, sin embargo, diferenciar en algunos momentos lo que es un folleto breve de un periódico ocupado por un diálogo. Lo único que le distinguiría sería la periodicidad y conocida es la irregularidad con que aparecían algunos impresos. En la prensa se configuran como textos opinativos, no informativos: una derivación o precedente del artículo de opinión que adopta una forma dialogada, que siempre resulta menos doctrinal y más personalizada y debía gozar de gran prestigio.

Hay momentos en que los folletos dialogales tienen una mayor presencia y es cuando existe una efervescencia entre la población o las clases ilustradas, especialmente por motivos políticos. Lo vemos en el siglo XIX, con ocasión de la guerra de la Independencia, la Constitución de Cádiz, el Trienio Liberal o la Regencia de Espartero y cuando sobreviene una etapa de libertad de imprenta.

En el diálogo en general, pero muy especialmente en los de esta época, coexisten la ficción interior con la realidad exterior. Es ficción el hecho mismo de la conversación, los personajes y las posiciones que toman cada uno de ellos, pero es realidad el problema general que se plantea y la configuración global del escrito como una de las respuestas posibles (el autor entiende que única y definitiva) ante los hechos que se abordan de esta manera, con afán de que se produzca un cambio en la marcha de la vida o en las mentalidades. Este doble plano de representación le hace ser ambivalente y con una importancia también doble. En cuanto ficción puede alcanzar un peso literario; en cuanto realidad es contemporáneo y polémico. En cualquiera de los dos, tiene una notable enjundia periodística, puesto que se

configura como género de opinión en la prensa y un medio de polémica que se lanza sobre los adversarios ideológicos.

Desde mediados del siglo XIX, el diálogo en la prensa avanza hacia su final y son escasas las muestras que nos han quedado de esta forma de presentación. A mi juicio por dos causas: porque los textos periodísticos son cada vez más breves, mientras que el diálogo necesita una cierta extensión para que se explayen los interlocutores; y porque en los géneros periodísticos de opinión se prefiere la exposición clara y directa de argumentos, sin circunloquios, ni pararse a escuchar las razones contrarias, aunque sea para rebatirlas. O sea, por motivos de espacio y de eficacia.

Habría que concluir de ello que se prefiere la realidad de los hechos y argumentos a la ficción que simula un encuentro, una discusión y un convencimiento, que provoca en el adversario el abandono de sus puntos de vista. Quizá el periodismo, en su devenir histórico, se aleja cada vez más de la ficción en busca de la realidad o al menos de lo que entiende que es la realidad. Por eso, a excepción de algunos textos que de cuando en cuando se publican en revistas o suplementos, el diálogo ficcional ha dejado de tener un puesto en los medios de difusión de nuestro siglo.

En los periódicos coincide la paulatina desaparición de los diálogos literarios o polémicos con la introducción de otro tipo de intercambio conversacional, que desde entonces no ha dejado de expandirse, hasta alcanzar en nuestros días una presencia y una importancia sobresalientes. Ya no les llamamos diálogos, sino entrevistas. Se trata de encuentros con personajes reales a quienes se incita por medio de preguntas a que manifiesten el conocimiento que poseen sobre hechos acaecidos o sobre saberes que dominan y, en otras oportunidades, a que hablen sobre sí mismos.

La entrevista periodística procede directamente de una iniciativa de la prensa anglosajona que va imponiéndose en aquel entorno, pero que pronto llega hasta nosotros. Los orígenes están entroncados, sobre todo, con los interrogatorios judiciales, que en un principio son transcritos literalmente, porque existe una enorme curiosidad popular por conocer las respuestas y atisbar el esclarecimiento de los hechos delictivos, pero poco a poco los periodistas llevan a cabo sus propias indagaciones y, a partir de ahí, estas demandas personalizadas de información u opinión se extienden a otros ámbitos.

La entrevista ya se halla implantada con fuerza en el ámbito de los medios de comunicación. Una de las corrientes actuales, más alineada con la literatura que con la información, defiende la invención del personaje, una actitud creativa que busca presentarlo con profundidad desde una visión subjetiva. Quizá no sea sino una réplica al objetivismo a ultranza.

Con todo, tendríamos que concluir que diálogo y entrevista son dos entidades distintas que, al estar entroncado el primero en la ficción y en la realidad la segunda, guardan escaso parecido. Veremos, sin embargo, cómo no es exactamente así. En primer lugar, diálogo y entrevista se sustentan en una base común de carácter conversacional. Dije en otro lugar a propósito de la entrevista que "fija sus

bases en la conversación", precisando que el anclaje era en ésta, "no en la plática banal que a veces sólo sirve para mantener las formas de contacto social, sino aquel que profundiza en los temas, ofrece información o desarrolla y comparte pensamientos entre los interlocutores". Igual se podría afirmar sobre el diálogo. La sustancia es, pues, la misma, aunque el diálogo literario y periodístico presenta una mayor carga de tipo estético e ideológico, frente al mayor ajuste a los hechos de la entrevista. La opinión aparece en ambas, pero en los primeros es expresada por unos individuos que se nos presentan como realmente existentes sin serlo, mientras que en la segunda sólo los concebimos como entes reales.

Por otra parte, en la medida en que podemos conocer la correspondencia entre ficción y realidad respecto a los diálogos de siglos pasados, percibimos un aumento de la tendencia a ocuparse de los problemas más candentes de actualidad, con una derivación muy acusada hacia cuestiones prácticas o políticas. No creo que ello esté ausente de los primeros -por más que la distancia nos impida conocer todas las implicaciones en este sentido-, pero lo que notamos es una mayor involucración con la realidad contingente. El hecho de que exista una preponderancia de diálogos políticos y sociales y que se produzcan alrededor o para los periódicos acentúa, a mi juicio, esta dirección.

También el diálogo ha propiciado una afición a la pregunta y respuesta, no siempre presentes en aquel, pero esenciales en la entrevista. Y, en ese aspecto, la continuidad es más que notable. No en todos, pero sí en algunos, se observa la presencia de uno o más individuos que interrogan a otro u otros que responden. Y la forma de hacerlo se asemeja con frecuencia a la que adoptaría un periodista en el caso de un encuentro profesional.

Por último, si hablamos de las derivaciones de la entrevista observamos una tendencia a la ampliación de los contenidos (corrimiento hacia la opinión) y del número de personas que intervienen en este acto informativo. De la conversación con un individuo se pasó a la de carácter múltiple (varios entrevistados simultáneos), a la encuesta, al debate, a la mesa redonda y la tertulia, sobre todo por la recurrencia de la radio y la televisión a un tipo de presentación que ofrece mayor variedad y dinamismo.

La tertulia, por ejemplo, es una actividad que no han inventado los periodistas, claro está, pero sí su aprovechamiento en aras de la información y del entretenimiento masivo. ¡Cuántas veces los diálogos literarios no son sino encuentros de varias personas que en el jardín umbrío, en la sobremesa placentera o en el paseo entre la naturaleza acogedora desgranaban sus preocupaciones, conocimientos o razonadas observaciones! Cuando existe una tradición literaria que ha calado hondo en el pueblo sensible, los periodistas no pueden decir que no han bebido en las mismas fuentes y que no comparten los gustos que los hicieron posibles en otras épocas.



## ILUSTRACIÓN Y REVOLUCIÓN. FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DE UNA RETÓRICA.

José Cepedello Boiso  
Universidad de Sevilla

Uno de los principales giros conceptuales que van a llevarse a cabo en el espacio del pensamiento dieciochesco será la progresiva transformación de la metafísica clásica en una filosofía del conocimiento o epistemología cuya finalidad no es sino analizar el conjunto de nuestras facultades y la totalidad de las operaciones de nuestro espíritu (Gusdorf, 1978:353). Por ello, la epistemología se establece como la ciencia de los métodos, como el instrumento fundamental e ineludible de cualquier tipo de indagación, teórica o práctica, acerca de cada una de las múltiples realidades que conforman el universo del hombre. Para establecer esta estructura básica de la psique humana se va a seguir un modelo genuinamente newtoniano (Gusdorf, 1973:51). Así, para Locke (1963), la realidad mental se conforma como un mosaico de elementos simples, constituidos por informaciones sensoriales. El entendimiento, pues, no hace sino elaborar unas ideas sobre otras para transformar el mundo percibido en un universo inteligible. Por su parte, en Francia, Condillac (1947a) situará a la sensación como base de la actividad constructiva del entendimiento. A través de ella, el espíritu comienza no sólo a conocer, sino también a conocerse. El sujeto se va haciendo a sí mismo a través de su conocimiento (Cappelletti, 37-44). Este carácter esencialmente activo del conocimiento permite considerar a la epistemología no sólo como una ciencia del saber, sino, también, como una ciencia del poder.

Las sensaciones, en tanto que representaciones de los cuerpos, se denominan *ideas*. Éstas son designadas por las palabras, unidades elementales del pensamiento. Pensamiento y lenguaje se condicionan mutuamente (Ricken, 1969:94; Acton, 1959:429; Moravia, 1974:306). En último término, hay un marcado reduccionismo metodológico, de carácter intelectualista (Gusdorf, 1973:79) según el cual, ciencia-epistemología-lenguaje-poder no son sino una sola realidad regida por las leyes de la sistematicidad y el análisis. En tanto que una manifestación más de la ciencia del entendimiento -y regida, por tanto, por las leyes de la sistematicidad y el análisis- y en tanto que instrumento de comunicación, la lengua se configura como el elemento ideal de mediación en el seno de la sociedad. La lengua será la forma cómo esa ciencia suprema, esa ciencia de las ciencias, logre imponerse en el espacio de la discusión pública. Es esta la manera mediante la cual la lengua se erige como forma de poder (Formigari, 1990:180). La lengua política no accede a su legitimidad sino a través de la palabra autorizada de los representantes del pueblo (Guilhamou, 1989:9). Desde esta perspectiva, el discurso oratorio no será sino la forma cómo estos representantes dan a conocer al resto la verdadera estructura del derecho natural y, por tanto, sus arengas deben estar presididas por las leyes de la sistematicidad y el análisis. Bastará con acceder a la verdadera estructura

cognoscitiva humana y desarrollarla para hacer discursos válidos y socialmente relevantes.

Ahora bien, ¿es esto posible en la realidad efectiva? ¿puede el orador revolucionario refugiarse en los principios teóricos "a priori" y olvidar la relación constante con el acontecimiento específico? Frente a la retórica del sistema, surge la retórica de la carne (Brasart, 1988:9). Así, Sièyes (Guilhamou, 1992:98) va a establecer la primacía de la acción sobre el conocimiento. En el origen de la actividad cognoscitiva humana hay un principio de actividad, una fuerza de la que derivan todas nuestras posteriores sensaciones: "toda sensación es acción". La ciencia política no debe, pues, limitarse a la investigación de hechos y de verdades naturales, sino que debe actuar sobre ellos, según el principio supremo de la utilidad. Los discursos deben actuar sobre los individuos en pro del bien común. Y el mejor campo para realizar una acción respecto a los sujetos no es sino el del sentimiento y la emotividad: "...la langue du sentiment que parlent les hommes éloquents existe partout et la langue philosophique existe nulle part." (Sièyes, s.f., *Fragment*, vid. Guilhamou, 1992:103), según sus propias palabras. Para que la fuerza de los principios pueda imponerse, propagarse es fundamental que el pensamiento vuelva a ese principio de acción originario (Starobinski, 1988:36). La palabra se ve así conducida, ineludiblemente, por el curso de los acontecimientos. En su paso a la acción, el pensamiento originario, sistemático y científico, es engullido por una violencia que él mismo no había previsto.

El discurso revolucionario se hace, en gran medida, síntesis, de estos dos términos opuestos: el lenguaje frío y teórico del análisis y el lenguaje de las pasiones. Sin el primero, traicionará los principios de que partía, sin el segundo, será incapaz de arrastrar a la masa popular, verdadero fin de su actuación. Razón y revolución encuentran, de esta forma, en la elocuencia política un campo más para su enfrentamiento (Sermain, 1986:147). tal y como lo manifiesta el propio Condillac (1947b:601) a partir de su distinción entre los dos estilos: el de la reflexión, el del análisis y el de la imagen o de la sensación. El primero obtendría todos sus procedimientos siguiendo el método exacto y universal de la génesis de las ideas, para así lograr obtener, en todos los casos, la exactitud de los signos; por su parte, el segundo, rico en tropos y figuras, se dirige directamente al sentimiento, con independencia de cual fuera su origen sensitivo. De ahí que, en el nivel estrictamente epistemológico, la apuesta " ecléctica " plantease la necesidad de unificar los dos momentos iniciales: conocimiento-acción, en una unidad dialéctica en la que, prejuicios teóricos de partida, no difuminen la verdadera realidad de cada situación práctica efectiva. Hay que superar tanto el excesivo predominio del conocimiento, que supondría la realización de discursos excesivamente teóricos y fríos; como la preponderancia arrolladora de la acción, que podría provocar que la situación misma se escapara de las manos del propio orador. Sólo atendiendo al "recto método" y a la singularidad de cada situación comunicativa específica, podrán realizarse discursos formalmente válidos y socialmente útiles.

Hemos visto, pues, de qué manera las diversas propuestas acerca de las estructuras, formas y finalidades del discurso revolucionario poseen una elaborada fundamentación teórica, como no podría ser menos en el Siglo de la Razón y las Luces. Para el hombre ilustrado, todo el saber y toda la acción, por muy diversificados que se presenten, encubren una unidad originaria, cuya entidad no deriva ya de ningún elemento sobrenatural, sino, en último término, del recto proceder de las actividades cognoscitivas. Pero esto no implica que la diversidad aparente deba ser ignorada; y de ahí toda la compleja problemática que acucia a los hombres de las Luces, a la hora de aplicar sus rectos principios a la actuación cotidiana, en este caso desde el púlpito o el estrado.

## BIBLIOGRAFÍA:

-Acton, H.B. "The philosophophy of language in revolutionary France" en *Proceedings of the British Academy*, 45, 1959, (199-219).

-Azouvi, François. "Genèse du corps propre chez Malebranche, Condillac, Lelarge de Lignac et Maine de Biran" en *Archives de Philosophie* 45, 1982 (85-107).

-Brasart, Patrick. *Paroles de la Révolution. Les Assemblées Parlementaires (1789-1794)*, Minerva, Paris, 1988.

-Capelletti, Angel J. "La génesis del conocimiento, de la afectividad y de la acción en la filosofía de Condillac" en *Revista venezolana de filosofía*

-Condillac, E.B. *Oeuvres philosophiques I*, P.U.F., Paris, 1947.

-a) *Essai sur l'origine des connoissances humaines*.

-b) *Cours d'études*.

-Formigari, Lia. *L'Esperienza e il segno*, Editori Riuniti, Roma, 1990.

-Formigari, Lia. *Linguistica e antropologia nel secondo settecento*, La Libria, Mesina, 1972.

-Guilhamou, Jacques. *La langue politique et la révolution française*, Meridiens-Klincksieck, Paris, 1989.

-Guilhamou, Jacques. "Sieyès et la 'science politique' (1773-1789): Le seuil de la langue" en Schlieben-Lange, B. et al. (eds.). *Europäische Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der "idéologie". Band 3*, Nodus Publikationen Münster, 1992. (95-108).

-Gusdorf, Georges. *Les Sciences Humaines et la conscience occidentale*, Payot, Paris.

-Tomo VI: *L'avènement des sciences humaines au siècle des lumières*, 1973.

-Tomo VIII: *La conscience révolutionnaire. Les Idéologues*, 1978.

-Locke, John. *Essay concerning Human Understanding*, en *Works*, Vol. I, Scientia Verlag Aalen, London, 1963.

-Moravia, Sergio. *Il Pensiero degli ideologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.

-Ricken, Ulrich. *Grammaire et philosophie au siècle des lumières. Controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français*, Publications de l'Université de Lille, 1969.

-Starobinski, Jean. *1789, los emblemas de la razón*, Taurus, Madrid, 1988.

-Sermain, Jean-Paul. "Raison et Révolution: le problème de l'éloquence politique" en Busse, W. & Trabant, J. (eds). *Les idéologues. Sémiotique, théories et politiques linguistiques pendant la Révolution française*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1986.

## LO NORMATIVO Y LO DESCRIPTIVO EN LA RETÓRICA ARISTOTÉLICA<sup>1</sup>

Francisco Cortés Gabaudan  
Universidad de Salamanca

Parece claro que las primeras retóricas eran fundamentalmente descriptivas: se limitaban en buena medida a hacer un repertorio de elementos existentes en los discursos, especialmente judiciales, o a describir sus partes, recursos compositivos, etc<sup>2</sup>. Platón, como es bien sabido, criticó profundamente esta situación con la intención clara de modificar la teoría retórica y la práctica de los discursos, por tanto, su perspectiva era claramente normativa. De forma muy resumida las críticas platónicas en el *Fedro* se centran en que los rétores prefieren argumentar por lo verosímil (*eikós*) en lugar de hacerlo según la verdad, en que la Retórica como *psychagogía* debería proporcionar un profundo conocimiento previo del alma para poder convencer al interlocutor y en que el discurso debe ser coherente, integrado<sup>3</sup>.

Aristóteles se esforzó en elaborar una Retórica que diese cumplimiento al programa platónico, intentando al tiempo conservar muchos de los elementos de la situación existente. La postura aristotélica es pues un compromiso entre las normas platónicas y la práctica de los discursos que refleja la retórica de su tiempo.

### **Entre lo *eikós* y la verdad: el entimema.**

En respuesta a la primera de las críticas platónicas, para Aristóteles la labor fundamental de la Retórica es la de proporcionar medios para argumentar, de ahí nace su teoría del entimema. Un discurso que consistiera en una argumentación construida sobre entimemas podría someterse a una comprobación del valor lógico de sus argumentos, y por tanto de su veracidad. Pero ni siquiera aquí es normativo, al menos en cuanto al procedimiento, ya que, por una parte, en su teoría de la argumentación reelabora material retórico preexistente sobre lo probable o verosímil (*eikós*), ya considerado desde la Retórica siciliana, y, por otra, se limita a teorizar sobre formas de argumentación que aparecen en gran profusión y extensión en los propios discursos<sup>4</sup>. Si lo es en cuanto que pretende que el discurso sólo consista en argumentación lógica y rechaza otros procedimientos persuasivos.

El entimema no es otra cosa que un silogismo retórico. Frente al lógico, no procede a partir de una verdad universal, sino de probabilidades o verosimilitudes (*eikóta*). Es decir, parte de una premisa mayor que es sólo probable, por lo que la conclusión también lo es; por ello es útil para convencer a un auditorio pero no para establecer la verdad según los requisitos de la lógica. Operan con probabilidades debido a la propia naturaleza de los temas de que se ocupan los discursos que gira fundamentalmente en torno al comportamiento humano. Por ello, para proporcionar premisas mayores hace el estudio de caracteres (*éthe*, II 12-17) y sentimientos (*páthe* II 1-11) de su *Retórica*<sup>5</sup>.

*La novedad y aportación aristotélicas radican, más que en el procedimiento argumentativo por lo eikós, en su conexión con la lógica gracias al entimema, y en*

la importancia relativa en el conjunto de su obra, puesto que, al entender como hemos señalado los caps. II 1-17, los libros I y II se dedican sobre todo a proporcionarnos material para construir entimemas. Es normativo en cuanto que quiere que la teoría retórica cambie el centro de sus preocupaciones y añada la perspectiva lógica, pero es descriptivo en cuanto que las argumentaciones, ya en época anterior a Aristóteles, eran básicamente una serie de entimemas.

### **La *psychagogía* platónica en la *Retórica* aristotélica y en la práctica oratoria.**

El rétor debía, según Platón, como una de sus ocupaciones fundamentales y previas, conocer el alma (*psyché*) de su interlocutor. Hellwig<sup>6</sup> considera que Aristóteles, buscando, una vez más, un compromiso entre Platón y la práctica retórica y oratoria del momento, sin desarrollar desde luego una Psicología como tal, sí hace hincapié en la importancia de la personalidad del hablante (*êthos tou légontos*) y de las reacciones anímicas del auditorio (*páthos tôn akroatôn*); ambas las introduce como dos de los tres medios de persuasión (*písteis*)<sup>7</sup>.

Existe una contradicción aparente entre el hecho de que Aristóteles condene el uso de los sentimientos al principio de su obra, en un texto claramente normativo en relación a las otras Retóricas, y, luego, como estamos viendo, los considere entre los medios de prueba (*písteis*) un poco más adelante. En general la solución que se ha dado a este conflicto residiría en una evolución del pensamiento aristotélico que iría de una posición más normativa a otra más descriptiva<sup>8</sup>. Según otros<sup>9</sup> Aristóteles admitiría provocar sentimientos en el auditorio siempre y cuando se hiciera por procedimientos entimemáticos. Hemos demostrado con ejemplos concretos<sup>10</sup> de discursos, que esto es perfectamente posible; por lo tanto, Aristóteles no dejaría de ser descriptivo en este terreno. Los sentimientos que pretende desterrar son otros, se trata de las apelaciones directas a los jueces realizadas por medios no entimemáticos: súplicas de proemio de benevolencia, de epílogo de compasión (*éleos*) o cólera (*orgé*) y, además, el empleo de otros procedimientos de naturaleza no verbal, como hacer subir al estrado a familiares llorosos que con su actitud provocan la compasión<sup>11</sup>. En este caso no cabe duda del carácter normativo de Aristóteles al pretender desterrar un uso oratorio habitual contemplado también por las retóricas. No es peligroso el uso de sentimientos siempre que estos dependan de un proceso deductivo, ésta parece ser la respuesta a la objeción de la introducción de su obra.

Es más difícil entender qué es lo que pretende decir Aristóteles cuando habla del carácter del hablante (*êthos tou légontos*) como uno de los tres medios de prueba (*písteis*). Se ha demostrado<sup>12</sup> que se refiere a su credibilidad (*axiopistía*), es decir consiste en que el auditorio se convenza de que el hablante está diciendo la verdad y debe lograrlo argumentativamente y no porque el auditorio tenga previamente una opinión de él, buena o mala<sup>13</sup>. En esto Aristóteles es tan normativo que casi nadie siguió su planteamiento, por ello se entendió que el orador debía resultar simpático al auditorio.

### Las partes del discurso.

Según Platón, el discurso debe ser coherente. En su libro III de la *Retórica*, concretamente a partir del cap. 13, *táxis*, Aristóteles comienza diciendo que el discurso sólo tiene dos partes necesarias, *próthesis* (decir muy brevemente cuál es el tema y nuestra postura sobre el mismo) y *pistis* o argumentación. Luego hace un tratamiento específico de cuatro partes: *prooímion*, *diégesis*, *pistis*, *epílogos*. Para conciliar esta aparente contradicción se ha hablado de que se conjuga una visión estricta sobre la retórica, propia de la Academia, que pretende limitar todo a la argumentación<sup>14</sup>, con una más cercana a la realidad.

Todo queda explicado si uno considera que Aristóteles está pretendiendo exclusivamente describir la realidad de los discursos, que es variable según los géneros. La narración no es una parte necesaria del discurso, pues de hecho no se usa en deliberativos y puede fragmentarse en judiciales o epidícticos. El proemio no aparece de hecho en muchos deliberativos o sólo en una forma muy breve o como *diabolé* y es innecesario en determinados judiciales, por lo que tampoco se puede considerar parte necesaria. En cuanto al epílogo ocurre algo semejante, en los deliberativos más que el epílogo de contenido emocional propio de judiciales, lo que tenemos, en el mejor de los casos, es un sencillo y breve resumen de los argumentos. Ahora bien, no deja de ser verdad que sea necesario desde un punto de vista retórico hablar de las cuatro partes que considera Aristóteles, en cuanto que aparecen como tales habitualmente en judiciales. Aristóteles está sólo describiendo la práctica oratoria. Otra cosa es que critique las retóricas que aplican una teoría de las partes propia del género judicial a otros géneros en los que es inapropiada<sup>15</sup>.

### Conclusión.

Gracias a este recorrido por la *Retórica* de Aristóteles creemos haber demostrado que debemos hacer una lectura de esta obra que tenga en cuenta la finalidad para la que está compuesta: descubrir los mecanismos persuasivos de los discursos reales para poderlos aplicar conociendo sus secretos. A partir de este hecho, que suele olvidarse, ya que se considera la *Retórica* como un edificio teórico de carácter normativo, se aclaran, como hemos pretendido hacer rápidamente en esta comunicación, muchas cuestiones que afectan a temas muy debatidos en la comprensión de esta obra compleja.

### NOTAS:

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación DGICYT, PB 93-0622.

2 O. Navarre, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris 1900. Sobre la preeminencia del género judicial, véase A. Hellwig, *Untersuchungen zur Theorie der Rhetorik bei Platon und Aristoteles*, Gotinga 1973, 155-170 y nuestro trabajo "El trasvase entre géneros oratorios en las primeras retóricas" en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1994, II, 131-138.

3 Pl. *Phaedr.* 272d-e, 271c-d y 264c.

4 Véanse nuestros trabajos "Formas y funciones del entimema en la oratoria ática", *CFC (Est. grie. e ind.)* 4 (1994) 205-225 y "La interpretación del texto: Lisias 24. (Lectura aristotélica de la argumentación)", *Actas de las IX Jornadas de Filología Griega*, Cáceres 1994.

5 Hellwig, *op. cit.* (nota 2), pp. 234 ss. J. Wisse, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam 1989, p. 38 ss. discute el problema con amplitud y cita las distintas posiciones. W.W. Fortenbaugh, *Aristotle on Emotion*, Londres 1975 ha establecido con toda claridad cómo pueden integrarse los sentimientos en un proceso entimemático a pesar de ser un elemento irracional.

6 *op. cit.* (nota 3), pp. 233-248.

7 Arist. *Rh.* 1356a1-13.

8 W.W. Fortenbaugh, "Aristotle on Persuasion through Character", *Rhetorica* 10 (1992) 207-244.

9 W.M.A. Grimaldi, *Studies in the Philosophy of Aristotle's Rhetoric*, Wiesbaden 1972, p. 68 y *Aristotle, Rhetoric I. A Commentary*, N. York 1980.

10 *Op. cit.* (nota 4).

11 Véase nuestro trabajo *Fórmulas retóricas de la oratoria judicial ática*, Salamanca 1986, pp. 107 ss. y pp. 131 y ss.

12 W.W. Fortenbaugh, "Benevolentiam conciliare and animos permovere: Some Remarks on Cicero's *De Oratore* 2.178-216", *Rhetorica* 6 (1988) 259-273.

13 Arist. *Rh.*, 1378a 6-8 y 1356a 1-13. Es un procedimiento persuasivo más útil en deliberativos que en judiciales 1377b 28-31.

14 Fortenbaugh *op. cit.* (nota 8).

15 Véase nuestro trabajo citado en nota 2.

**LA UTILIZACION DE EPISODIOS Y TEMA  
EN LAS OBRAS DIDACTICAS  
Los libros I y III de las *Geórgicas* de Virgilio**

**Eduardo del Pino González  
Universidad de Cádiz**

Es conocida la importancia de saber alternar, en las obras literarias didácticas, el tema principal con determinados episodios colaterales e, incluso, con excursos. De esta manera, la obra didáctica se aparta de la exposición sistemática propia de un tratado sin más y permite al lector conjugar el aprendizaje y el disfrute.

En la presente comunicación al "II Encuentro Interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación", pretendemos hacer un comentario sobre esta utilización de tema y episodios en una obra didáctica modélica de la antigüedad latina: las *Geórgicas* de Virgilio. Nos hemos centrado en los libros impares de la obra<sup>1</sup>.

**El libro I de las *Geórgicas*.**

El tema principal del libro I, el cultivo del campo (que indicaré en el esquema siguiente con la letra "A"). Se encuentra alternado con cuatro subtemas, que están anunciados en los versos 50-53 y que se van tratando interrumpidamente a lo largo del libro. Estos temas son los cultivos autóctonos de cada región (que indicaré con la letra "a"), los métodos tradicionales (letra "b"), la astrología ("c") y la climatología ("d"):

1-5: Anuncio de los temas de los cuatro libros.

6-42: Proemio al libro I.

**A: 43-49: Exhortación a comenzar la siembra.**

50-53: Anuncio de cuatro nuevas líneas argumentales: producciones autóctonas, métodos tradicionales, astrología y climatología.

a: 54-63: *Producciones autóctonas.*

**A: 63-121: Consejos sobre la siembra y tareas posteriores.**

DIGRESION: 121-159: LA TEODICEA.

**A: 160-175: Instrumentos del labrador.**

b: 176-203: *Métodos tradicionales para cuidar la era y las semillas.*

-----

c: 204-258: *La astrología y su ayuda a la agricultura. El zodiaco.*

**A: 259-267: Consejos al labrador para el trabajo en los días de lluvia.**

**A: 168-275: Consejos al labrador para el trabajo en los días de fiesta.**

c: 276-286: *Astrología: la luna.*

**A: 287-296: Consejos al labrador para el trabajo en las noches.**

**A: 297-310: Consejos al labrador para el trabajo, incluso, durante las vacaciones.**

d: 311-321: *La climatología: un vendaval.*

d: 322-334: *La climatología: un aluvión.*

DIGRESION: 335-355: FIESTA DE CERES.

d: 356-369: *La climatología: señales de viento.*

d: 370-392: *La climatología: señales de lluvia.*

d: 393-423: *La climatología: los días serenos.*

c: 424-437: *Astrología: la luna.*

c: 438-464: *Astrología: el sol.*

464-514: Final. Sucesos en torno a la muerte de César.

Varias cuestiones quisiera comentar sobre este esquema. Aparece claramente la conocida división en torno al verso 204. A pesar de que los cuatro subtemas están tratados en varios pasajes desperdigados, se establecen dos parejas que no se interfieren. Esto es, los cultivos autóctonos y los métodos patrios están tratados antes del verso 204. La astrología y la climatología siempre después de ese verso<sup>2</sup>.

Por otro lado, cada una de las partes del libro tiene una digresión. Pueden ponerse en relación por su contenido profundo (el papel de los dioses en la agricultura). Ambas digresiones, además, citan a Júpiter (*pater ipse*, verso 121; *ipse pater*, verso 353) y a Ceres (*prima Ceres*, verso 147; *magnae Cereri*, verso vv.338-339).

Dos hechos ayudan a entender los versos 50-53 como anuncio de nuevos temas:

*At prius ignotum ferro quam scindimus aequor,  
uentos et uarium caeli praediscere morem  
cura sit ac patrios cultusque habitusque locorum  
et quid quaeque ferat regio et quid quaeque recuset.*

En el verso 50, el *At prius... quam* nos indica una cierta marcha atrás y un cambio de tono<sup>3</sup>. En segundo lugar, los versos anteriores estaban marcados por la presencia del subjuntivo yusivo (*incipiat*, verso 45), en correspondencia con el tono exhortativo hacia el labrador. Este tono no se vuelve a recuperar hasta que se regresa a la línea temática principal del cultivo del campo (*ergo age*, verso 63; *inuertant*, verso 65; *coquat*, verso 66).

Otra cuestión. Evidentemente, muchos de los consejos que va dando Virgilio a los agricultores están basados en la experiencia de los mayores. Pero él no lo dice expresamente más que en una ocasión (vv.176-203) que comienzan así:

*Possum multa tibi ueterum praecepta referre,  
ni refugis tenuisque piget cognoscere curas.*

Habría que entender este *ueterum praecepta* a la luz del *cultus patrios* del verso 52. Es aquí donde se recoge concretamente, para referirlo al cuidado de la era y las semillas.

### El libro III de las *Geórgicas*.-

El libro III está construido según el mismo método. El tema principal es la ganadería. Está tratado también en cuatro apartados distintos: ganado vacuno ("a" en el esquema siguiente), ganado equino ("b"), ovejas ("c") y cabras ("d"). Pero hay dos temas que hacen referencia a estos ganados y por otra parte escapan a su

estricto tratamiento. Son el amor y la muerte. Ambos temas se constituyen en temas generales, escapando al marco exclusivo de la ganadería y conformándose, pienso, en una nueva línea argumental: la del *inreparabile tempus* ("A"), el paso inevitable del tiempo para todos los seres.

1-48: Proemio al libro III.

49: Se anuncian dos temas: ganado vacuno y equino.

a: **49-71: Ganado vacuno: selección de los padres.**

b: **72-102: Ganado equino: selección del padre.**

DIGRESION: 103-122: CARRERAS DE CABALLOS Y CABALLO DE GUERRA.

b: **123-137: Ganado equino: cuidados del semental.**

b: **138-145: Ganado equino: cuidados de las bestias preñadas.**

DIGRESION: 146-156: EL TABANO.

a: **157-178: Ganado vacuno: infancia, los becerros.**

b: **179-208: Ganado equino: infancia, los potros.**

b: **209-241: Ganado equino: juventud, la conquista amorosa.**

A: 242-265: *Inreparabile tempus: el amor como fenómeno general.*

b: **266-283: Ganado equino: juventud, época de celo de la yegua.**

-----

284-288: Se anuncian dos nuevos temas: las ovejas y las cabras.

288-294: Nuevo proemio.

c: **295-305: Las ovejas.**

d: **306-321: Las cabras.**

c y d: **322-338: Ovejas y cabras: el pastoreo.**

DIGRESION: 339-383: LIBIOS Y ESCITAS.

c: **384-393: Las ovejas: La producción de lana.**

c y d: **394-403: Ovejas y cabras: La producción de leche.**

c y d: **404-424: Ovejas y cabras: El cuidado de los establos.**

DIGRESION: 425-439: LA CLEPSIDRA.

c: **440-473: Las ovejas: la enfermedad.**

A: 474-566: *Inreparabile tempus: la muerte como fenómeno general.*

Como vemos, también aquí hay una clara división central del libro en torno al verso 284. No en vano, es en este verso donde se sitúa el conocidísimo *inreparabile tempus*<sup>4</sup>. En los versos 284-288 el propio autor da por cerrada una parte y comienza otra, con un consiguiente nuevo proemio y nueva invocación a la diosa Pales:

*Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus,  
singula dum capti circumuectamur amore.  
Hoc satis armentis: superat pars altera curae,  
lanigeros agitare greges hirtasque capellas.*

Cada parte del libro tiene dos digresiones. La carrera de caballos (vv.103-122) y el tábano (vv.146-156) para la primera. Y libios y escitas (vv.339-384) y la clepsidra (425-439) para la segunda. En ambos casos, un pasaje exótico o llamativo y un animal dañino para los ganados.

También los dos pasajes dedicados a la extensión general del amor y la muerte (vv.242-265 y 474-566), cada uno de ellos en una parte del libro, tienen, lógicamente, su paralelismo. En el primero de ellos aparecen todo tipo de animales, que se ven afectados por el amor. También se cita entre ellos al caballo, al que se le ha dedicado antes especial atención. Por último, aparece el hombre, representado en el mito de Leandro y Heró.

En el caso de la muerte como fenómeno general, Virgilio narra la conocida peste del Nórico. De nuevo todo tipo de seres vivos aparecen. Se dedican unos versos especialmente dramáticos al caballo. Y se termina con los hombres.

### Conclusión.-

En resumen, el autor emplea un método compositivo basado en la *uariatio*. Parece haber ideado varias líneas temáticas que luego ha segmentado y entremezclado, añadiendo además algunas digresiones<sup>5</sup>

### NOTAS:

1.. Hay una amplia bibliografía sobre el tema. Véase, por ejemplo, ALBINI, U., "Struttura e motivi del primo libro delle *Georgiche*", *SIFC*, 25 (1951), pp.49-64; DISANDRO, C.A., "Las *Geórgicas* de Virgilio. Estudio de estructura poética", ("La estructura del poema"), en *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 22 (1957), pp.51-107; ("Los elementos compositivos") *ibidem*, pp.175-230; DREW, D.L., "The structure of Vergil's *Georgics*", *The American Journal of Philology*, 50 (1929), pp.242-254; LA PENNA, A., "Esiado nella cultura e nella poesia di Virgilio", *Hésiode et son influence*, Genève, 1962, pp.213-252; LE GRELLE, G., S.I., "Le premier livre des *Georgiques*, poème pythagoricien", *LEC*, 17 (1949), pp.139-235; RICHARDSON, L., *Poetical Theory in Republican Rome*, New Haven, 1944, pp.132-163; RICHTER, W., *Vergil. Georgica*, München, 1957, pp.78-114 y 408-412; BURCK, E., "Die Komposition von Vergils *Georgica*", *Hermes*, 64, (1929), pp.279-321; BÜCHNER, K., *Virgilio*, (trad.M.Bonaria), Brescia, 1963, cap.V. Más bibliografía en WILKINSON, L.P., *The Georgics of Virgil: a critical survey*, Cambridge, 1969 (cap.IV).

Por otro lado, hemos seguido el método empleado por el profesor Bartolomé Segura en su análisis del libro II de la obra. Este análisis se halla en apéndice a su traducción de *Bucólicas y Geórgicas*. Vid. *Virgilio: Bucólicas-Geórgicas. Introducción, notas y traducción de Bartolomé Segura Ramos*, Alianza Editorial, Madrid, 1983 (Apéndice sobre el libro II en pp.155-159).

2.. Sobre esta división del libro, *uid.* G. Le Grelle, art.cit. Le Grelle divide el libro en "trabajos" (vv.43-203) y "días" (vv.204-462). También La Penna (*uid.* loc.cit., en especial pp.225-247) pone de relieve la influencia de "Los trabajos y los días" de Hesiodo incluso en la estructura del libro I de las *Geórgicas*. U.Albini (*uid.* art.cit.), divide el libro en tres partes. Pero el verso de articulación de las dos primeras sería precisamente el 204: primera parte vv.43-203; segunda parte vv.204-310; tercera parte vv.311-497. Por contra, D.L. Drew (*uid.* art.cit.) no señala esta división en el verso 204. Según él, el libro se divide en dos grandes bloques (vv.43-230 y 231-465). El bloque 43-230 tiene subdivisiones (43-121; 121-149; 150-230), pero ninguna en el v.204.

3.. Esto debe ser uno de los motivos que han llevado a Lejay (*Virgile. Les Georgiques*, Paris, 1914) y Ianell (*P. Vergili Maronis Opera*, Leipzig, Teubner, 1930) a adoptar la lectura de la adversativa *At* en vez de la copulativa *Ac* en el verso 50. COMPLETAR

4.. En este caso Drew (art. cit.) si admite esa división del libro en torno a este verso.

5.. Vid. Segura Ramos, B. *op.cit.*, p.157.

## "HACIA UNA CARACTERIZACIÓN LINGÜÍSTICA DE LA ANTONOMASIA"

M<sup>a</sup> Tadea Díaz Hormigo  
Universidad de Cádiz

1. En los tratados y diccionarios de retórica y de lingüística se incluye, bajo el rótulo de **antonomasia clásica o antigua**, tanto la utilización de un nombre común por el propio de la persona que destaca entre todas a las que se refiere el nombre común como la de un adjetivo de la lengua, sustantivado en el discurso, que indica la cualidad que caracteriza de modo inconfundible a la persona cuyo nombre propio ha sido reemplazado. Ambas variantes se definen como sustitución de un nombre propio por uno común<sup>1</sup>.

Esta misma deficiencia -el empleo del término 'nombre común' en vez de 'adjetivo'- se observa también al analizar ejemplos de **antonomasia vossiana**, pues, para su correcta interpretación, el nombre propio no ha de ser sustituido por un nombre común, como se dice en las definiciones de este tipo de antonomasia<sup>2</sup>, sino por un adjetivo.

El equívoco mencionado proviene de que los autores intentan mantener los términos de los retóricos clásicos en su caracterización de esta figura, sin observar que desde la Edad Media el nombre común no presenta la misma acepción amplia que en la gramática grecolatina. En efecto, los gramáticos griegos y latinos señalan que el adjetivo es una subclase de los nombres comunes. Tal concepción perdura hasta la Edad Media, cuando se distingue entre sustantivo y adjetivo como subclases del nombre, aunque hasta el siglo XVIII no van a ser considerados clases independientes (cf. Robins 1974). En este sentido, sí existe coherencia entre las definiciones y los ejemplos de los retóricos clásicos, pero no en las de los autores posteriores al citado siglo.

2. Para que la interpretación de la antonomasia sea correcta hay que atender, sobre todo, al **contexto cultural** del hablar, que abarca "todo aquello que pertenece a la tradición cultural de una comunidad" (Coseriu 1955-56: 50). Así, para un cristiano el Omnipotente es Dios y el Hijo de Dios es Jesucristo, para un conocedor de la tradición grecolatina un Zoilo es un crítico injusto y envidioso y para un español será fácil descifrar las antonomasias de un Picasso y un Cervantes, pero puede encontrar dificultades para entender la de un Harpagón por un tacaño, un ávaro (cf. Flaux 1991: 40-41), que no le plantea problemas a un francés. Por tanto, el hablante o escritor, al crear la antonomasia, debe tener en cuenta, para que pueda ser interpretada, el contexto cultural conocido por el receptor.

El desciframiento de determinadas antonomasias que pasan de moda o sobreviven en el uso de los doctos exige realizar indagaciones histórico-filológicas. En otros casos, es el **contexto verbal**, esto es, "el discurso mismo en cuanto entorno de cada una de sus partes" (Coseriu 1955-56: 48), el que contiene las claves de su explicación. Así, el sintagma el Poeta no designa, en la novela La casa de los espíritus de I. Allende (1982, Barcelona), a Homero, Virgilio o Juan de Mena, como

en la Antigüedad y en la Edad Media, sino a Pablo Neruda, y su interpretación es posible por conocer datos de la vida y obra de Neruda (contexto cultural) que coinciden con los de los contextos verbales que contienen el uso antonomásico (cf. pp. 209, 250, 284 y 341-342). El procedimiento descrito demuestra que la reconstrucción de la antonomasia requiere un conocimiento de la realidad mayor que para la de las otras figuras.

3. Se ha dicho que la antonomasia es un **tropo**<sup>3</sup>. Tal aserto implica admitir que las dos unidades que intervienen -la sustituyente y la sustituida- tienen un significado y que éste, por el uso antonomásico, es cambiado. Pero el presupuesto de ser 'unidad dotada de significado' puede ser admitido referido al nombre común pero no para el propio.

La distinción nombre propio / nombre común puede ser formulada estableciendo que los primeros son elementos sin significado pero con una denotación o referencia que viene dada por un conocimiento compartido sólo por un grupo social y que los nombres comunes tienen un significado intralingüístico que les permite intervenir en oposiciones lexemáticas, denotan y designan a alguien o algo de la realidad o así concebido y pueden adquirir connotaciones.

Los nombres propios en uso antonomásico se caracterizan por no tener significado pero por reproducir las connotaciones adquiridas al haber denotado y designado a un individuo que destacó por una serie de cualidades y que es conocido en un determinado contexto cultural. Así, el nombre don Juan, al denotar y designar a un individuo que sobresalía por ser conquistador y mujeriego, tomó estas connotaciones, lo que permite que pueda ser aplicado a otro individuo que tenga esas características. Expresiones como María es una María, don Juan es un don Juan y Ése es Hércules frente a Ése es un Hércules reflejan la distinción formulada entre nombre propio referencial (nombre con designación y denotación) y nombre propio antonomásico (nombre esencialmente connotativo).

El nombre propio antonomásico se encuentra en la zona limítrofe entre los nombres comunes y los propios, ya que participa de características de ambos: al igual que el nombre propio referencial, se escribe con mayúscula y carece de un significado por el que intervenga en oposiciones léxicas, y, al igual que el nombre común, puede aparecer como núcleo de un SN con la misma estructura sintáctica que el que tiene como núcleo un nombre de esta clase.

Esta diferencia sintáctica entre el nombre propio antonomásico y el nombre propio referencial se corresponde con una diferencia semántica, pues el nombre propio antonomásico no tiene una función identificativa sino descriptiva, y, para cumplirla, pone en juego una serie de connotaciones, que pueden llegar a constituir el significado léxico de ese nombre, lo cual implicaría que se ha producido su lexicalización, su conversión en nombre común.

4. Casi todos los autores relacionan la antonomasia con la sinécdoque y algunos la consideran una variante de ésta<sup>4</sup>.

Aplicando las caracterizaciones de metáfora, metonimia y sinécdoque de los retóricos clásicos (cf. Lausberg 1984 reimpr., II: 61-80) a los dos tipos de antonomasia, encontramos que en la **antonomasia antigua o clásica** se cumple,

efectivamente, el mecanismo de la sinécdoque, en concreto, la relación de **género por especie** o de **todo por la parte** (llamar a Aristóteles el filósofo es sustituir el nombre propio del referente particular por el genérico que designa a una clase de individuos con caracteres comunes y a la que pertenece el denotado por el nombre reemplazado). Frente a ésta, en la **antonomasia vossiana**, el nombre propio antonomásico designa a una persona que puede llevar o no el nombre propio en cuestión, pero que es considerada parecida a un portador real o ficticio del nombre propio generalmente conocido en la comunidad lingüística. La relación que se establece entre los referentes no es de contigüidad sino de semejanza, por tanto, una relación metafórica. Así, el nombre propio antonomásico puede ser denominado con toda propiedad nombre propio metafórico.

## NOTAS:

1 Definiciones de **antonomasia clásica** figuran en Lausberg 1984, reimpr., II: 82-84; Du Marsais 1730, cit. por Le Guern 1985<sup>4</sup>: 39-40; Fontanier 1821: 95-97; Sobejano 1956: 25-26; Marouzeau 1969, reimpr.: 23; Dubois y otros 1973: 50; Fernández 1975<sup>2</sup>: 94; García Arance 1979: 119-123; Spang 1979: 214-215; Lapesa 1981: 43; Morier 1981<sup>3</sup>: 116; Torre y Vázquez 1986: 118; Lázaro Carreter 1987, reimpr.: 49-50; Díez Borque 1989<sup>16</sup>: 107; Cardona 1991: 20, y Mortara Garavelli 1991: 198.

2 Cf. Lausberg 1984, reimpr., II: 84; Du Marsais 1730, cit. por Le Guern 1985<sup>4</sup>: 39-40; Fontanier 1821: 95-97; Sobejano 1956: 25-26; Dubois y otros 1973: 50; Martínez García 1975: 396-399; Fernández 1975<sup>2</sup>: 94; García Arance 1979: 119-123; Le Guern 1985<sup>4</sup>: 39-40; Spang 1979: 214-215; Morier 1981<sup>3</sup>: 116; Torre y Vázquez 1986: 118, y Díez Borque 1989<sup>16</sup>: 107.

3 Cf. Lausberg 1984, reimpr., II: 61 y 82-84; Du Marsais 1730, cit. por Le Guern 1985<sup>4</sup>: 13-14 y 40; Fontanier 1821: 77, 87 y 95-97; Fernández 1975<sup>2</sup>: 93-94 y 98; Spang 1979: 209-212 y 214-216; Lapesa 1981: 38 y 42-43; Le Guern 1985<sup>4</sup>: 40, aunque sólo la de nombre propio por común; Torre y Vázquez 1986: 113 y 117-118; Díez Borque 1989<sup>16</sup>: 107, y Mortara Garavelli 1991: 163-168 y 198.

4 Así figura en los retóricos clásicos (cf. Lausberg 1984, reimpr., II: 82-84); Du Marsais 1730, cit. por Le Guern 1985<sup>4</sup>: 39-40; Fontanier 1821: 95-97; Dubois y otros 1970: 49 y 102-106; Fernández 1975<sup>2</sup>: 98; García Arance 1979: 120-123, aunque sólo la de nombre propio por común; Lapesa 1981: 42-43; Torre y Vázquez 1986: 117-118, y Díez Borque 1989<sup>16</sup>: 107.

## BIBLIOGRAFÍA:

- CARDONA, G. R. (1991), Diccionario de Lingüística, Barcelona.
- COSERIU, E. (1955-56), "Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar", Romanistisches Jahrbuch, 7, 29-54.
- DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup> (1989<sup>16</sup>), Comentario de textos literarios. (Método y práctica), Madrid.

- DU MARSAIS, C. CH. (1730), Traité des tropes, Paris.
- DUBOIS, J., EDELIN, F., KLINKENBERG, J.-M., MINGUET, P., PIRE, F. Y TRINON, H. (1970), Rhétorique générale, Paris.
- DUBOIS, J., GIACOMO, M., GUESPIN, L., MARCELLESI, C., MARCELLESI, J.-B., MÉVEL, J.-P. (1973), Diccionario de Lingüística, Madrid, 1979.
- FERNÁNDEZ, P. H. (1975<sup>2</sup>), Estilística. Estilo, figuras estilísticas, tropos, Madrid.
- FLAUX, N. (1991), "L'antonomase du nom propre ou la mémoire du référent", Langue Française, 92, 26-45.
- FONTANIER, P. (1821), Manuel classique pour l'étude des tropes ou éléments de la science du sens des mots. Reeditado en 1968, Les Figures du Discours, Paris, 1977.
- GARCÍA ARANCE, M<sup>a</sup> DEL R. (1979), Semántica de la metonimia y de la sinécdoque, Valladolid.
- LAPESA, R. (1981), Introducción a los estudios literarios, Madrid, 1985<sup>15</sup>.
- LAUSBERG, H. (1984, 2<sup>a</sup> reimpr.), Manual de Retórica Literaria. (Fundamentos de una Ciencia de la Literatura), Madrid.
- LÁZARO CARRETER, F. (1987, 4<sup>a</sup> reimpr. de 1968<sup>3</sup>), Diccionario de Términos Filológicos, Madrid.
- LE GUERN, M. (1985<sup>4</sup>), La metáfora y la metonimia, Madrid.
- MAROUZEAU, J. (1969, 3<sup>a</sup> reimpr. de 1951<sup>3</sup>), Lexique de la Terminologie Linguistique. Français - Allemand - Anglais - Italien, Paris.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (1975), Propiedades del lenguaje poético, Oviedo.
- MORIER, H. (1981<sup>3</sup>), Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1991), Manual de Retórica, Madrid.
- ROBINS, R. H. (1974), Breve historia de la lingüística, Madrid.
- SOBEJANO, G. (1956), El epíteto en la lírica española, Madrid, 1970<sup>2</sup>.
- SPANG, K. (1979), Fundamentos de Retórica, Pamplona.
- TORRE, E. Y VÁZQUEZ, M. Á. (1986), Fundamentos de una Poética Española, Sevilla.

# LA TEORÍA RETÓRICA SOBRE LA DESCRIPCIÓN EN DE ARTE DICENDI (1556) Y DE ARTE DICENDI (1558) DE FCO. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS

Casilda Elorriaga del Hierro

1.- **Terminología de la descripción.** El Brocense en 1556 clasifica la descriptio entre las figuras de la elocutio, y la considera sinónimo de hypotyposis, demonstratio y enargeia, por su característica esencial de poner ante los ojos, común a las distintas descripciones de persona, lugar y tiempo: prosopographia, topographia, topothesia y chronographia<sup>1</sup>. Sin embargo, en De arte dicendi de 1558 la descriptio es una forma de probar la argumentación, cercana a la perifrasis, que puede o no adornarse con tropos<sup>2</sup>. Parece, por tanto, que en 1558 el Brocense relaciona la descriptio con la definitio o horistos aristotélica que también recogen Cicerón y Trebizonda, aunque la extensión y posible adorno de su contenido no son aristotélicos<sup>3</sup>; por el contrario connotan aspectos cercanos al concepto de digressio de la causa, señalados por Furió Ceriol por influencia de Pedro Ramos que preceptúa, en contra de la opinión de Aristóteles, la introducción de descripciones amenas y adornadas en la argumentación.

1.2.- También cambia de opinión el Brocense en lo referente a la hypotyposis o enargeia. Así, en 1556 la identifica con la descriptio. Sin embargo, en 1558 critica esta clasificación<sup>4</sup>.

1.3.- Tampoco cita en 1558 la división de las hipotyposis que estudia en 1556 según se refieran a la persona (prosopographia), lugar (topographia y topothesia), tiempo (chronographia) o a una descripción personificada (prosopopoeia)<sup>5</sup>. Esta precisión terminológica, como ya se ha indicado, no se expone en las retóricas clásicas estudiadas; sin embargo era frecuente en los progymnasmata o en los repertorios de figuras que recoge Halm de retóricos latinos menores o de autores hoy desconocidos, como los que escribieron los Schemata dianoeas.

2.- **Funciones de la descripción.** El Brocense varió notablemente su punto de vista sobre la función de la descriptio en el discurso, porque en la primera edición de De arte dicendi (1556) considera que la descriptio sirve para poner ante los ojos aquello que retrata, y así adorna y amplifica el discurso. Sin embargo, desde 1558, la descriptio no se distingue por las funciones de la "evidencia" y adorno del discurso, sino que es tan sólo una prueba secundaria de la argumentación.

3.- **Características de la descripción.** No se pueden deducir unos rasgos generales de las descripciones debido a los escasos datos que el Brocense indica al respecto y a la disparidad de criterios con que ambas ediciones (la de 1556 y la de 1558) están redactadas. De arte dicendi de 1556 es un brevísimo tratado de retórica o apuntes esquemáticos y en De arte dicendi de 1558 el Brocense tampoco explica el discurso retórico en su conjunto, sino que estudia sistemáticamente dos aspectos

retóricos: el de los status o quaestiones y el de los artificios del discurso, sin tratar apenas de la descriptio.

**4.- La descripción de la persona.** Es la que estudia el Brocense con mayor extensión, con la particularidad de que sus preceptos sobre los modelos retóricos y tipos de descripciones de persona varían de De arte dicendi de 1556 a la de 1558. Como ya se ha indicado, en esta última edición el Brocense expone su teoría retórica más divulgada, (1558, págs. 42, lín. 36-pág. 48, lín. 121) Se basa en la circumstantia de la persona que sirve de prueba en la argumentación siguiendo a Cicerón en De Inventione y añadiendo los bona animi, corporis et fortunae del modelo de laus de la retórica Ad. C. Herennium, que también se atribuía a Cicerón<sup>6</sup>. Pero el Brocense no copia textualmente los modelos latinos, sino que elabora el suyo propio a partir de estas fuentes citadas, sobre todo en la edición de De arte dicendi de 1558, donde explica más detalladamente que en 1556 cada atributo que ejemplifica con textos de Cicerón y de otros autores clásicos. En ambas ediciones, por lo demás, el modelo retórico para describir a la persona es similar, con la diferencia de que en 1556 sirve para alabanza o vituperio en el discurso demostrativo, y en 1558 el modelo de 1556 sirve de prueba para la constitutio coniecturalis, quaestio diffinitiva<sup>7</sup> y en ocasiones para el status qualitatis<sup>8</sup>.

**5.- La descripción del lugar natural.** Es en la primera edición de De arte dicendi (1556) un adorno o hipotiposis del discurso judicial, y también un motivo de alabanza del género demostrativo. Sin embargo en las ediciones posteriores el Brocense critica esta clasificación y estudia la descripción de lugar tan sólo por su función de prueba en la causa judicial, (1558, pág. 48, lín. 131-137). Es decir donde la descripción del lugar en opportunitas y atribuciones siguiendo el esquema de Cicerón en De Inventione (I, XXVI) y Partitiones Oratoriae (X, 36).

**6.- La descripción del tiempo.** El Brocense la denomina chronographia en De arte dicendi de 1556 a pesar de que este término no es usual en las retóricas del siglo XVI; y la clasifica como un tipo de descripción o hipotiposis que adorna el discurso judicial y puede ser motivo de alabanza en el género demostrativo. En cambio a partir de 1558 incluye la temporum descriptio entre las pruebas del hecho encausado<sup>9</sup>.

**7.- Otras descripciones.** El Brocense, a partir del concepto ramista del valor forense del discurso judicial, omite desde 1558 la introducción de hipografías en este discurso. Por tanto, no expone el modelo de alabanza de la ciudad que preceptúa en 1556 para el discurso demostrativo, basado en la amplificación de la descripción de la ciudad a partir de los atributos del hombre de Aristóteles (1556, pág. 29). Señala sin embargo en 1558 la posibilidad de describir cosas, entre ellas un edificio, por su materia, y pone como ejemplo la descripción de la Casa del Sol en las Metamorfosis de Ovidio<sup>10</sup>.

**Conclusión:** Para comprender la teoría retórica de la descripción en De arte dicendi, hay que considerar las ediciones de 1556 y 1558 como dos obras diferentes, y no es válida la interpretación de que la segunda edición es una ampliación de la teoría expuesta en 1556.

En un principio, el Brocense publica un manual breve y claro de la teoría retórica con un estudio de cada género de discurso según la inventio, dispositio, y elocutio. Es decir, escribe un manual al uso que, aunque contiene la revisión personal de algunos temas, se distingue sobre todo por la claridad y concisión expositiva. En De arte dicendi (1556) el Brocense está influenciado por la teoría retórica de Emporio y los Schemata dianoeas sobre la descripción, fuentes que desde un segundo plano determinan también De Oratione libri septem (1558) de Antonio Lullio, y De copia rerum et artificio oratorio libellus (1564) de Juan Lorenzo Palmireno.

En 1558 el Brocense no amplía ni revisa el texto de 1556, sino que vuelve a escribir sobre retórica para aclarar dos de los temas ya expuestos, que posiblemente constituían los principales escollos teóricos para sus alumnos: el tema del status o quaestio de la argumentación, y la clasificación de los tropos y figuras del discurso. Asimismo se hace eco de las teorías ramistas que confieren mayor valor argumentativo al discurso judicial, permitiendo digresiones en la quaestio y una estructuración del discurso no necesariamente basada en la dispositio retórica, sino también en la methodus prudentiae. Por esto De arte dicendi liber unus denuo auctus et emmendatus (1558) es un exponente de algunos preceptos de Pedro Ramos que Furió Ceriol había precisado en las Institutionum rhetoricarum libri III (1554). Y también en esta obra el Brocense refleja aspectos de Cicerón, a través del Opus absolutissimum rhetoricorum de Trebizonda, que con algunas adiciones había publicado Alonso de Herrera (Alcalá, 1511). Inspirándose en esta obra, el Brocense estructura el status coniecturalis y el status definitivus en diez "cabezas" de argumentación, sintetizando, tal como lo había hecho Trebizonda, la teoría retórica griega de Hermógenes con la latina de Cicerón, aunque en De arte dicendi (1558) no cita a Jorge de Trebizonda (al que a veces copia textualmente), sino las fuentes originales griegas y latinas. El otro tema que trata el Brocense es el de las figuras y tropos con la finalidad de reelaborar, desde un punto de vista más cercano al ramismo, la clasificación de los adornos del estilo que había expuesto en 1556; por tanto, en 1558 el Brocense varía notablemente los preceptos que sobre la descriptio había expuesto en 1558.

## NOTAS:

1 Fco. Sánchez, De arte dicendi, 1556, pág. 49 Vº.

2 "Periphrasis argumentum est sub diffinitionem cadens; alio nomine descriptio dicitur; potest effici cum alio tropo aut sine illo" (Fco. Sánchez, De arte dicendi, 1558, pág. 110, lín. 137-139).

3 Cicerón, Part. Orat., XII, 41 y Topica, VI, 29, que a su vez se basa en el concepto aristotélico de la distinción entre el género y la especie (Aristóteles, Metafísica, D, 28, 1024b 5. Pero principalmente Francisco Sánchez se basa en Jorge de Trebizonda, del que copia el término diffinitio en vez de definitio (Trebizonda, R. L. V., III, fol. Giiii Vº).

4 Fco. Sánchez, De arte dicendi, 1556, pág. 49 Vº.

5 Fco. Sánchez, De arte dicendi, 1556, págs. 50 Rº-50 Vº. Los términos: topographia y topothesis figuran en el anónimo Schemata dianoeas (apdos. 11 y 12, RLM pág. 73) y también Emporio, se refiere a la topographia para tratar la descripción del lugar (RLM, pág. 569, 26). En las Instituciones Oratorias de Quintiliano (IX, 4, 24) también figura el término topografía para designar la descripción del lugar.

6 Cicerón, De Inv. I, XXV, 34-36. Ad. Her., III, VII, 13-III, VIII, 15.

7 El Brocense divide la confirmación y confutación en diez "cabezas de argumentación", como establecía Hermógenes (Peri staseon, libro III), y posteriormente actualiza Jorge de Trebizonda (R. L. V., Libros II y III). Asigna a las descripciones de persona de los loci que se refieren a la recusatio, petitio, voluntas, potestas, comprehensio e inversio (Fco. Sánchez, De arte dicendi, 1556, págs. 10-11; 1558, pág. 58, lín. 285- pág. 66 lín. 415).

8 En el status qualitatis se usa la circunstancia de la persona en el caso de que se discuta no sobre un texto (status legalis) sino sobre una cosa (status rationalis) y se refiera a un hecho pasado (status individualis), tanto sea este un planteamiento absoluto (absolutus status) o un planteamiento asuntivo (assumptivus status). Con menor frecuencia se introducen descripciones de personas, lugares y tiempos cuando se trata de un tema futuro (status pragmaticus sive negotialis). (Fco. Sánchez, De arte dic. 1558, pág. 70, lín. 477- pág. 78, lín. 634).

9 El término chronographia figura en los anónimos Schemata dianoeas (RLM, pág. 70), como un tipo de enargeia, y también en Palmireno, De cop., I, IX, 46 Rº. Fco. Sánchez, De arte dic. 1558, pág. 50, lín 144-168. Cf. Cicerón, De Inv., I, XXVI, 39.

10 Fco. Sánchez, De arte dic., pág. 54, lín. 237-238. Cf. Ovidio, Metamorfosis, II, 1-18.

## EL DESCRIPTOR EN EL QUIJOTE: UN DIÁLOGO DE VOCES

Juan E. Estil·les Farré  
Universidad de Zaragoza

El pensamiento literario ha interpretado habitualmente la descripción como una manifestación *menor* reducida al ámbito elocutivo, un paradigma *aislado* cuyo alcance no supera el ornato o el auxilio de la narración. Pretendo mostrar aquí hasta qué punto la actividad descriptiva en el *Quijote* supera estos estrechos planteamientos al encauzar una reflexión sobre las relaciones que la descripción mantiene con la *verosimilitud*, el *género*, la *perspectiva*, la *lectura*, o la *percepción*, fundando una verdadera *teoría de la descripción* en la ficción.

Cervantes no nos propone una fórmula retórica acabada. Su teoría sobre el particular se desarrolla *en un diálogo de voces y por medio de* un despliegue descriptivo -inédito hasta entonces- con el que *muestra* la descripción *en* la ficción, planteando así sus fundamentos, motivaciones y carencias.

No pretendemos, pues, un estudio temático, estilístico o funcional de la descripción en el *Quijote*. Tal actividad no partiría de las claves que la obra nos proporciona y no nos conduciría al fondo de la cuestión<sup>1</sup>. Y en cualquier caso ese trabajo es esencialmente *posterior* a lo que aquí planteamos<sup>2</sup>: Cervantes no describe los objetos *sólo* por su interés intrínseco o por las necesidades de la trama sino para cuestionar el sentido mismo de *la descripción*.

Nuestra indagación sobre su describir debe basarse en lo que, a mi juicio, lo configura de modo más llamativo: la dialéctica constantemente mantenida entre *descriptor*, *punto de vista* y *tono*. Las dos primeras instancias -la perspectiva- nos acercan a la concepción cervantina de la *percepción* y la *verosimilitud*; el *tono* manifiesta sus conceptos de *género*, *lectura* y *estilo*. Estableceremos, pues, dos tipologías.

### DESCRIPCIÓN, PERCEPCIÓN, VEROSIMILITUD.

1º. La mayoría de las descripciones del *Quijote* corresponden a la voz del narrador, pero este en escasas ocasiones se apropia del punto de vista o desvela su conocimiento omnisciente (I, 8).

Es muy frecuente que la información, el asombro, o la duda del narrador estén promovidas por la visión de los personajes que observan, incluso de uno solo<sup>3</sup>. En esos casos el narrador gusta de hacer explícita la mirada de tales personajes (I, 19).

De manera mucho menos notoria aparecen descripciones en las que una mirada no ficcional, ajena, nutre al descriptor -narrador o personaje-. El punto de vista es siempre, en estos casos, el de algún sujeto de la trama. Son descripciones de *objeto real*, poco frecuentes, en las que se insiste en la mirada y que ponen a prueba, al obviarlo, la validez del tópico textual. El caso más interesante es la descripción del puerto de Barcelona al amanecer. Tal descripción se inicia de manera tópica, pero el recuerdo de Cervantes acaba por reseñar aquella su primera

visión del mar (II, 61). En la descripción del Guadiana (II, 23) y del Ebro (II, 29) vence, sin embargo, la *lectura* sobre la *mirada*, y Cervantes se pliega ante el tópico.

2º. En otras ocasiones son los personajes quienes hacen uso de la voz descriptora. Tal método parecería justificado para hacer técnicamente más explícitas las confusiones del hidalgo, como en el caso de los ejércitos que ve tras los rebaños de ovejas (I, 18) o de la cueva de Montesinos (II, 23); pero el procedimiento va más allá: muchos otros personajes asumen de igual modo esta misión de describir lo que ven. Es método habitual en la descripción de la mujer amada (I, 27).

Se consigue de este modo salvaguardar la verosimilitud e incluso la verdad, ya que, como señala Lotario, "los poetas enamorados (...) en cuanto poetas no la dicen (...) mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos" (I, 34).

También en estos casos, curiosamente, el punto de vista puede trasladarse a otra instancia observadora distinta del descriptor. Es el juego que finge Dorotea al describir a don Quijote ante él mismo acudiendo a las informaciones de su padre (I, 28).

3º. Pero también podemos encontrar alguna descripción cuya voz no es otra que la del autor que se distancia del narrador. Me refiero a la descripción del cuadro que representa la escena del Vizcaíno y que supuestamente aparecía en el cartapacio hallado por Cervantes en Toledo (I, 9).

4º. Llama la atención, por último, la presencia de autorretratos: los *serios* de Cardenio (I, 24) y el caballero del verde gabán (II, 16); los burlescos de Altisidora (II, 44) y del mismo don Quijote (II, 16).

Con estas constantes variaciones, Cervantes realiza el punto de vista, nos hace caer en la cuenta de que *siempre hay alguien detrás de cada descripción*; que no es la *poesía* -la *literatura*- la que habla, sino la *historia*; que no es él, ni siquiera Cide Hamete, quien mira las cosas, sino los personajes. Por eso ven las cosas antes de describirlas.

#### DESCRIPCIÓN, GÉNERO, LECTURA.

Partiendo de la tipología anterior, el *Quijote* desarrolla otra en la que es el *tono* la clave del pensamiento cervantino acerca del género, la lectura y el estilo.

1º. *Descripciones neutras*, fragmentos normalmente poco extensos en los que no hay indicios de reflexión teórica por parte del *autor*. Suelen pertenecer a la voz del narrador.

2º. *Descripciones tópicas* que respetan las convenciones del decoro en relación el estilo y el objeto. La voz sigue siendo del narrador. Es proverbial y ha merecido otros comentarios -RILEY (1956:135)- el amanecer de II, 35; pero constituyen el volumen principal los retratos de mujer<sup>4</sup> (II, 30).

3º. *Descripciones cómicas* en las que el humor funciona al margen del tópico, que no plantea. Proviene del uso del lenguaje (II, 21). La descripción de Quiteria es, a mi juicio, una de las que alcanzan mayor trascendencia teórica ya que desautoriza la teoría de los tres estilos -practicada en otros momentos- al poner a salvo -a pesar del humor- el objeto descrito, el lenguaje empleado y el descriptor.

Es uno de los casos en que Cervantes halla "la manera de conservar la belleza ornamental y el noble idealismo característicos de la poesía más apreciada, sin por ello sacrificar la capacidad de convicción" (RILEY, 1962:248).

4º. *Descripciones burlescas* por el objeto, como las de Maritornes (I, 16) o la nariz ficticia del escudero (II, 14).

5º. *Descripciones paródicas* en las que se reflexiona sobre la relación entre estilo, objeto y entorno: los fundamentos en los que descansa la textualidad. Por su naturaleza, está en boca del narrador. Se insertan en esta categoría la mayor parte de las descripciones de amanecer (RILEY, 1956).

6º. *Descripciones problemáticas*, pero no paródicas -en boca de don Quijote-, que manifiestan análisis de los modelos del petrarquismo (I, 13), la novela de caballería (I, 2; I, 50), la novela pastoril (II, 67) y la poesía de Garcilaso (II, 8).

Con este despliegue -intencionadamente paulatino en nuestra exposición- Cervantes prueba que la descripción, su propiedad, su valor, sólo pueden juzgarse en el horizonte que promueve cada género. Le basta jugar modificando horizontes para demostrarlo. No se limita a afirmar que ya no es tiempo para descripciones idealistas -como Góngora- porque en el Quijote las hay. Más bien contrasta la visión inserta en cada género con otros mundos de ficción... y con la realidad, es decir, con su novela: el único modo posible de aislar la concepción del mundo de cada género. Se consigue así un planteamiento problemático de la *teoría de los estilos*, como hemos visto: Cervantes rompe una y otra vez tal prejuicio, superando incluso el fácil recurso de la parodia.

Poniendo la descripción en boca de los personajes Cervantes nos envía a la percepción del otro. De mil modos nos está diciendo que no se fía de la descripción. Parece así advertir como nadie hasta entonces que la lectura, la literatura, ha heredado de la retórica la textualización del objeto literario, llevando a la descripción a una situación textual, tópica, de la que ha desaparecido, destruida, la mirada: una mirada que hay que recuperar para poder contemplar las cosas sin el filtro textual y las convenciones temáticas de los géneros.

Cervantes ha advertido que ha de ser el personaje y no el género quien perciba la realidad sin imponer al lector *dos filtros* que le distancian de la realidad.

De este modo, Cervantes plantea los que, a mi juicio, han de ser los elementos de una teoría de la descripción: *el análisis de la percepción visual y de la lectura que promueve cada género*. Sólo Cervantes fue capaz de advertirlo en profundidad y, lo que es más difícil, de plantearlo en el discurso.

## NOTAS:

1 Como p. e.: CHAFEE, D. (1981), "Pictures and portraits in Literature: Cervantes as the Painter of don Quijote", *AC*, XIX, 49-56. COTARELO Y VALLEDOR, A. (1905), *La belleza femenina en las obras de Cervantes*, Santiago (Chile), *El Eco*. ID. (1947), *La Dulcinea de Cervantes*, Madrid, Magisterio. ESPINA, C. (1955), "Las mujeres del Quijote", *O. C.*, II, Madrid, Fax, 825-6. GARAU AMENGUAL, J. (1991), "El tratamiento del paisaje natural en el Quijote", *Actas del II Coloquio de la A. de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos. GOYANES, J. (1932), *Tipología de El Quijote: Ensayo sobre la estructura psicósomática de los personajes de la novela*, Madrid, Aguirre. HEUGAS, P. (1969), "Variation sur un portrait: de Mélibée a Dulcinée", *BH*, LXXI, 1-2, 5-30. MARQUEZ, H. P. (1990), *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid, Porrúa. VERES D'OCÓN, E. (1951), "Los retratos de Dulcinea y Maritornes", *AC*, I, 249-71. ZATLIN BORING, P. (1974), "Women in the *Quixote*, Revisited", *Studies in the Humanities*, 4, 35-40.

2 Los estudios sobre la descripción acuden demasiado apresuradamente a lo que BAJTÍN (1924) denomina la *materia*.

3 Es frecuente en este sentido -p. e. en I, 23-, señalar el efecto que produce en los personajes el aspecto de don Quijote.

4 Los retratos de varón -Barbero, Cura, Sancho, don Quijote- suelen ser más realistas, más *fisionómicos* (MICHALSKI, 1981:46). Para buscar retratos realistas de mujer hay que acudir a los humorísticos -Maritornes, Clara, Altisidora- mucho más concretos: tratan más el rostro y menos la vestimenta.

## BIBLIOGRAFÍA:

- BAJTÍN, M. 1924. "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria" en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 13-75.
- MICHALSKI, A. (1981). "El retrato retórico en la obra cervantina", *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes. "Cervantes su obra y su mundo"*, Madrid, Edi-6, pp. 39-46.
- MONTIEL, I. (1947). "La belleza en las mujeres de Cervantes", *BBMP*, XXIII, pp. 219-26.
- RILEY, E. C. (1956). "El alba bella que las perlas cría: dawn descriptions in the novels of Cervantes", *BHS*, XXXIII, 125-37.
- (1962). *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1971.

## CIENCIA Y RETÓRICA. EL LENGUAJE DE LA ECONOMÍA

Ángela Flores García  
Universidad de Salamanca

"Para mí la economía no es una técnica ni una cuestión matemática. La economía es una ciencia social que se ocupa de comportamientos humanos. Y las novelas tratan también de los comportamientos humanos" (José Luis Sampedro, (1994)

Mi exposición tiene un doble objetivo. Subrayar, por un lado, el rechazo contundente que manifiestan los economistas hacia la retórica, mientras que una lectura detenida de sus escritos sí nos revela una intención retórica; y defender, por otra parte, que una retórica bien entendida ayudaría enormemente a unos profesionales cuya eficacia pasa, más que en otras disciplinas a mi modo de ver, por una comunicación razonada y convincente. Ciertamente, la retórica es explícitamente rechazada en su discurso, por cuanto que es sentida en su acepción más negativa, es decir, equivalente a palabrería y artificiosidad, más aún a desviación o engaño. Un breve examen de un reducido corpus de escritos nos permitirá afirmar por el contrario que sí hay procedimientos de retórica realmente en su lenguaje, la retórica tal y como la entendieron los clásicos, esto es "la búsqueda de los procedimientos que conducen a la persuasión respecto de cada asunto"(Aristóteles Retórica, Lib. I, 1.6.10).

La economía es una disciplina claramente argumentativa. P. Samuelson anuncia que "en economía no existen fórmulas mágicas o trucos ocultos" y que en ella "todo resulta perfectamente razonable, una vez desarrollada debidamente la argumentación". (Samuelson (1955 ) p. 9). Esto es porque tal y como apunta A. Hayeck, otro inminente economista y Nobel de economía en 1974, en este campo "ningún conocimiento puede considerarse como establecido de una vez por todas" , puesto que "nunca puede ser establecido por medio de experimentos, sino que sólo puede ser adquirido siguiendo un proceso de razonamiento bastante difícil" (Revista de Economía, Abril 1993)

Hoy día, los profesionales están de acuerdo en afirmar que en el análisis económico parten de un conjunto de supuesto básicos que, si bien presentan algunas limitaciones, debidas a su complejidad, permiten elaborar modelos, sistemas explicativos, con un alto grado de coherencia interna. Paradójicamente, lo que evitan reconocer es la importancia que en consecuencia adquiere el lenguaje como útil que articulará explicaciones relativamente convincentes. La tarea del economista consiste, recordémoslo, en entender lo que observan, analizarlo e interpretarlo; en sacar conclusiones que permitan utilizar la lógica para responder a preguntas del tipo: "qué sucedería si". Es decir, conclusiones que permitan predecir el futuro (Véase por ejemplo Fisher, S et alii (1991) cap. 2, p. 27).

Esas tareas suponen en efecto que esa realidad observada debe ser explicada. Esos hechos y datos recogidos deber ser integrados en un sistema coherente, razonado, lógico o que al menos aspira a serlo. En cuanto a las conclusiones, éstas deberán ser debidamente presentadas, argumentando sus

resultados y conveniencia con el fin de ser no sólo entendido sino atendido y aceptado. El economista desea que prevalezca su punto de vista, diferente del de otros colegas, sin duda... desea ser publicado, que le den el premio Nobel... y para todo ello debe probar y convencer con los recursos del lenguaje. Debe en definitiva argumentar.

En consecuencia, ¿cómo aceptar el modelo de lenguaje científico que aún impera?. A mi modo de ver, ese modelo de lenguaje, descriptivo, exponencial, objetivo, es en la actualidad una ilusión defendida por los propios economistas. En su deseo de aparecer como portavoces de un conocimiento "Científico", "Válido", "Verdadero", con mayúsculas, nos ofrecen un discurso dogmático, asertivo, oscuro en ocasiones, que no responde a lo predicado por ellos, ni responde a lo que debería ser conocimiento científico social. A mi juicio, este empeño tiene algo que ver con el lugar que el discurso económico tiene en el funcionamiento de la economía: qué duda cabe que no tendrá las mismas consecuencias "mi" argumentación aquí que la argumentación de cualquier profesional de la economía "que se haga oír".

Los economistas no cuentan con un discurso oficial que describa "debidamente", como quería Samuelson, lo que encuentran convincente. Las matemáticas no concluyen por ellos el debate económico. La retórica, entendida como la facultad de reconocer los medios de convicción pertinentes en cada caso tendría en efecto mucho que decir en este contexto.

Al rechazar todo lo relativo a la retórica, los economistas no hacen sino acogerse a esa tendencia que desde el racionalismo de Descartes relega la retórica a opinión, no correspondiéndose con la ya evidencia propia de las ciencias, discutida ya por autores como L. Fleck, Popper, Lakatos y otros. Y sin embargo, la economía figura en Aristóteles como práctica deliberativa que tiene que ver con la retórica. En efecto, la economía como adquisición de recursos, definición que se corresponde bien con las actuales definiciones, figura entre los cinco temas principales sobre los que todo el mundo delibera y a propósito de los cuales debe obtener "sus" enunciados el que pretende deliberar (Ret. Lib. I, 1359-360).

Considero importante subrayar que en España, algunos autores comienzan a alzar la voz dentro del contexto económico y comienzan a llamar la atención sobre la conveniencia de que la economía se entretaja en un proceso de discusión, en un debate transparente, abierto. Esto supondría un marco de conversaciones para convencerse mutuamente, lo cual, dicho sea de paso, nos lleva a los escenarios de la más pura retórica clásica y nos hace pensar que estos pocos economistas piensan en una forma de comunicación que se acercaría de alguna manera a los "Diálogos" de Platón.

Sin embargo, nada tiene que ver el actual discurso de los economistas con el de los "Diálogos" platónicos. En lugar de buscar paso a paso esa claridad, esa comprensión mutua que intentaban Sócrates y Gorgias en su forcejeo dialéctico, parecen los economistas llevarnos a los lectores por un camino aparentemente llano, razonado, lógico, cargado sin embargo de frecuentes oscurantismos y aspectos que quedan sin explicar.

Las observaciones lingüísticas concretas a las que aludiré a continuación y con las que intentaré apoyar mis consideraciones corresponden a un pequeño corpus delimitado para este trabajo concretamente. He querido elegir textos correspondientes al medio que, en principio debería estar más privado de retórica, a decir de los propios economistas, como son las revistas especializadas; aquéllas que normalmente serán leídas por individuos pertenecientes de alguna manera al ámbito de la economía (La relación de las mismas aparece al final, junto a la bibliografía).

Intentaré mostrar someramente lo que a mi modo de ver determina la especificidad del discurso de la economía y los mecanismos lingüísticos que hacen que este tipo de discursos funcionen como argumentativos.

### 1. El cientifismo. La cosificación del texto.

Un primer elemento de juicio será para nosotros no ya discutir la dudosa objetividad del texto científico, sino esos mecanismos encaminados justamente a buscar con ahínco esa pretendida objetividad. Esa lucha contra el lenguaje mismo no se entiende si no la vinculamos a una intención argumentativa.

El economista considera que el lector actual, marcado como él mismo por ese mito cultural de cientifismo igual a objetividad, desconfiará de un texto que no ponga en primer plano los hechos. Asimismo, regido por la idea de que todo indicio personal en el texto puede confundirse con una manipulación de los contenidos científicos construye un discurso en el que el sujeto quede siempre enmascarado o elidido. Abundan en consecuencia las formas impersonales, como el infinitivo, el participio o las formas de gerundio, las formas verbales construidas con el pronombre impersonal "se" o el llamado plural de modestia y las formas en voz pasiva.

Además de estos recursos tipificados por cualquier manual, el autor busca sustituir cualquier sujeto personal por nombres o conceptos cosificados, siempre con la esperanza de que ello comunique un efecto de asepsismo y neutralismo, considerado más científico. Los recursos lingüísticos más frecuentes es este sentido son la nominalización y la adjetivación. Los sujetos personales quedan desbancados por el protagonismo de: precios, porcentajes (14/-13,7%), índices, factores, etc.

Tal lenguaje, privado de lo humano, por decirlo de alguna manera, quiere garantizar el significado fijo de los conceptos y los hace estáticos y absolutos. Como si nos hallásemos ante la "voz de la ciencia" y el autor no hiciera sino mostrar esa evidencia que se muestra.

### 2. Aserción y dogmatismo

Tratándose de una ciencia cuyo objetivo último sería analizar consecuencias de comportamientos anteriores para llegar a predecir el futuro, dar una impresión de infalibilidad parece fundamental. En pocas ocasiones el autor recuerda que lo que está afirmando corresponde a una interpretación que habla de probabilidades. El porcentaje de proposiciones matizadas en sus enunciados por expresiones modales como: "parece", "probablemente" y otras de este estilo es muy reducido. Su enunciación responde por el contrario a un sentimiento que se correspondería

con la declaración siguiente: Los economistas sabemos que siempre hay un futuro casi definido, un potencial claro, delante de una sociedad, y sabemos que es posible coger un trozo de ese futuro y traerlo al presente (...) Sabemos también que...(Economistas. España 1993. Un balance. Extra. 60. Año XII, pp. 76-77).

Cabe destacar en este apartado el uso del indicativo, claro está, como modo asertivo. Este tiempo se impone a todos los demás, sin respeto a veces por la coherencia de los planos temporales como en el caso que sigue: En consecuencia, la actual (...) menor divergencia cíclica y de intereses (...) entre los países (...) facilita la puesta en marcha de políticas económicas comunes (...) cuya consecución permitirá (...) y creará las consecuencias necesarias para que todos los países del sistema puedan participar en la unión monetaria (Econo., Extra 60. XII, p. 38).

Como podemos observar, el autor prefiere el futuro en lugar del condicional, a pesar de que esas consecuencias futuras están realmente condicionadas a la consecución de esas políticas económicas que pueden ponerse en marcha, y que realmente no sabemos siquiera si se llevarán a cabo. Nuevamente es una cuestión de efecto. Se trata de involucrar al lector en un tono que respalde la credibilidad del autor en sus afirmaciones.

Pero hay otros mecanismos que manifiestan esa tendencia, como el uso de modismos que marcan la certeza de un contexto, tales como: sin duda, cierto-ciertamente; obvio-obviamente; evidente-evidentemente... y todas sus variables, que recorren los textos de economía. En este sentido, cabe destacar por mi parte el uso del término claro (a), claramente, en todos sus usos, utilizado hasta la saciedad por los economistas, como queda ilustrado en el extracto siguiente: El gráfico 4 ilustra cómo la peseta y la lira claramente están en una categoría diferente de (...) las cotizaciones se han estabilizado y tomado direcciones bastante claras. El franco francés (...) la corona (...) han tomado un curso claramente apreciator (...) Pero la lira y la peseta (...) en clara disonancia con las otras monedas (Ibid., pp. 43-45)

Considerando que no le habría sido muy difícil al autor buscar algún otro término equivalente, que hubiera conseguido hacer más variados sus comentarios, pienso que la razón reside en la fuerza evocadora del término mismo. Su uso repetido parece buscar esa transparencia tan "cacareada" por el economista, al mismo tiempo que aseguraría la evidencia y verdad, en consecuencia, de lo que se afirma.

Ese tono de claridad y evidencia permitiría justificar el rechazo de enunciados, puntos de vista, alternativos. De ahí el uso constante en estos textos de fórmulas restrictivas como: no es sino el reflejo de... (Econ., p. 39); pasa por reconocer... (Ibid. p. 43); El resultado no podía ser otro (Ibid., p. 84); Sólo así ... (ICE, N° 725, p. 165).

Constantemente el autor condiciona toda consecuencia a "sus" propuestas, permitiéndose expresiones impositivas y de obligatoriedad como las siguientes: Si quieren modificar ese clima de escepticismo, tienen que comprometerse a... (Ibid. p. 149); Sólo a través de una política económica (...) será posible (Ibid., p.).

De esta manera, el lector tiene la impresión de estar ante el médico que tiene en sus manos la salud del enfermo (donde queda incluido él), que sólo sanará siguiendo sus soluciones. Reparemos a este respecto la vigencia que tiene la metáfora de la salud-enfermedad en el discurso económico, pues a modo de ejemplo, todos hemos oído decir que hay que sanear la economía, o que tal empresa goza de buena salud, se habla de la necesidad de inyectar tanto dinero en tal inversión... , se evocan balones de oxígeno para la economía, se habla del paro como la enfermedad de nuestro tiempo, etc.

Estos mecanismos a los que acabo de referirme se conjugan con el intento de precisión constante a través de las cifras, como observamos sin ningún esfuerzo, o de los determinantes; o gracias a la presencia de ciertos verbos significativos, que expresan "un acceso a" / "una entrada en"... , traduciendo, creo, unas claves para alcanzar el éxito, término que a su vez contribuye a tal efecto. Ello se completa además con la presencia de cantidad de proposiciones finales, que subrayarían la subordinación necesaria a las propuestas del autor PARA alcanzar el éxito. Cuando se nos dice: Todos los análisis realizados en la Fundación FIES de las Cajas de Ahorros en los últimos años afianzan dos convicciones (...) que son indispensables para conocer la vida económica española en 1994 (C.I.E., N<sup>o</sup> 80-81 de 1993, p. 4) uno parece no tener razón para dudar de lo bien fundado de sus afirmaciones.

Pocos son en efecto los que matizan ese tono apodíctico y utilizan fórmulas más moderadas. La actitud requerida por este discurso parece ser una confianza sin réplica en el saber especializado de estos iniciados o "vates" , que tienen en sus manos las riendas del funcionamiento de la sociedad.

### 3. La argumentación más lógica.

Estos recursos que acabo de exponer se integran en una estructura macrolingüística que se caracteriza por un efecto de encadenamiento que vienen a transformar el decir del enunciador en evidencia.

El objetivo de nuestros autores es conseguir el consensus de los lectores. Descartes ya contaba con el hecho de que la diversidad de opiniones no venía del hecho de que unos somos más razonables que los otros, sino del hecho que "conducimos nuestros pensamientos por vías diferentes y que no consideramos las mismas cosas" (Discurso del método , primera parte). La cuestión no es deducir, sino conducir al lector hasta colocarle ante los hechos. Tras una actitud discursiva como la que he descrito en los apartados anteriores parecen no aportarse pruebas, sino una consolidación de lo que se ha mostrado como evidente. El autor parece entretejer una suave "pente" por la que el lector se deja llevar.

En mi análisis no me han interesado tanto los articuladores que introducen las conclusiones, sino el entorno construido. En este sentido, destacan el modo cuidadoso en que los autores "hacen llegar" las pruebas o las razones al texto, como en los contextos siguientes: Una vez establecido el carácter histórico, parece necesario aportar alguna evidencia (I.C.E., N<sup>o</sup> 725, p.145); El análisis de lo sucedido

parece avalar que (Ibid., p. 147), cuando no ha habido tal análisis...; Llegados a este punto, parece necesario ... (Ibid., pp. 163-64).

Por supuesto que hay que aludir a esas fórmulas que implican al destinatario en una proposición, del tipo: "Como es sabido", "Sabemos muy bien que...", "Apenas necesito destacar...", que le envuelven en un mecanismo de apariencia lógica y le arrastran hacia una creencia que podía ser revisada.

Dentro de esta línea he de señalar como inequívocas llamadas al lector la reformulación,

y ciertos procedimientos que intentan distinguir la enunciación del que escribe. Fórmulas como "Conviene repetir que", "Para terminar, una advertencia", "Es importante subrayar que", "Debe observarse que", "Piénsese que", "Debe valorarse en este sentido", "Téngase presente, en cuenta..." muy recurrentes en nuestro corpus, explican y argumentan; conducen e inducen, a mi entender. De igual manera la búsqueda de estructuras binomiales que oponen contenidos tiene que ver con la perspectiva argumentativa además de con la claridad de la exposición.

Gracias a esos encadenamientos, el saber parece firmemente ensamblado. Mediante esa simplificación artificial donde todo parece encajar: el saber parece más seguro y el sabio más seguro de convencer.

### Conclusión

Mi comunicación ha querido restablecer un vínculo que hace tiempo existió entre ciencia y retórica. Mi opinión, sin matices, es que la economía sí tiene que ver realmente con la retórica puesto que se trata de una disciplina basada en la comunicación argumentada.

He intentado mostrar cómo los economistas sí atienden a los efectos del discurso. Buscan no sólo que sea discurso presentativo, claro, explicativo y digno de crédito, sino los mecanismos que inclinen a su favor al que escucha o lee. Llámelo como lo quieran llamar, éstas son las bases de la antigua retórica. Escribe Aristóteles:...puesto que la retórica tiene por objeto formar un juicio, resulta así necesario atender a los efectos del discurso, no sólo que sea presentativo y digno de crédito sino (...) cómo inclinará a su favor al que juzga (Ret., Lib. II, 1377 b). Unos más conscientemente, unos con más timidez, unos mejor que otros, los economistas sí acuden a la retórica, por lo que un acercamiento sin prejuicios sería fructífero.

Por mi posición, conozco el problema en su raíz. Observo cómo estos alumnos que se forman en economía están apartados totalmente del aspecto lingüístico. En ningún curso, en ninguna asignatura se les enseña a conversar, a defender su punto, a argumentar, cuando por otro lado se reconoce que la economía es un sistema de razonamiento. Es un hecho comúnmente aceptado que al alumno de economía hay que enseñarle a "ver", puesto que son profesionales que tienen que "mojarse" en el análisis y diagnóstico. ¿Dónde queda el enseñarle a expresar lo que ve?

**BIBLIOGRAFÍA:**

1. ARISTÓTELES. Retórica. edición de 1989 .Madrid: Gredos.
2. BUNGE, M. (1989). La investigación científica. Su estrategia y filosofía. Barcelona: editorial Ariel. (2ª edic., la 1ª es de 1983).
3. Actas del 1er Congreso de Teoría y Metodología de las Ciencias (1982) 12-16 de abril de 1982. Oviedo: Pentalfa ediciones.
4. FERNÁNDEZ BUEY, F. (1991). La ilusión del método. Barcelona: editorial crítica.
5. FISCHER, S. et alii. (1991). Economía. Madrid: McGraw-Hill, 2ª edic.
6. FLECK, L. (1986) La génesis y el desarrollo de un hecho científico. Madrid: Alianza Universidad. La edición original fue publicada en Basilea en 1935.
7. HAYEK, F.A. "Ser economista" .Conferencia pronunciada por este autor en febrero de 1944 ante los estudiantes de la London School of Economics y transcrita por la Revista de Economía en su nº de Mayo 1993.
8. McCLOSKEY, Donald, N. (1990) La retórica de la economía. Madrid: Alianza Universidad.
9. ORTÍ LAHOZ, A. (1989). Reflexiones en torno a la evolución del ámbito y enfoque del análisis económico. Universidad de Valencia.
10. PLATÓN. Diálogos. Gorgias. edición de 1983. Madrid: Biblioterca Clásica Gredos.
11. SAMPEDRO, J.L. (1994). Monografía especial Alfaguara. Mayo-Junio 1994.
12. SAMUELSON, P. (1955). Curso de economía moderna. Madrid: Aguilar.

El corpus delimitado para las consideraciones lingüísticas referidas pertenecen a las revista y números siguientes:

Boletín Económico del Banco de España (Enero 1994; Septiembre 1994)

Cuadernos Económicos del I.C.E. (Nº 54 1993/2)

Cuadernos de Información Económica. (Nº 80-81, Nov. Dic. 1993 ; Nº 90. Sept. 1994)

Economistas (España 1993. Un balance. 60. Extra. Año XII)

Información Comercial Española (ICE) ( Enero 1994. Nº 725; Mayo 1994. Nº 729)

Investigaciones Económicas (Enero 1994; Mayo 1994)

El criterio en los números elegidos se ha basado simplemente en elegir los que cerraron el año 1993 y/o abrieron el año 1994, y los últimos números a los que he podido acceder del año en curso, normalmente correspondiente al mes de septiembre.



## EL DIÁLOGO SOCRÁTICO: LA MÚSICA CALLADA

Pablo García Castillo  
Universidad de Salamanca

Como el profesor Laín Entralgo nos enseñó, hace ya años, en las hermosas páginas de su libro sobre la logoterapia griega <sup>(1)</sup>, la música acompaña siempre a la palabra para curar las enfermedades humanas, las enfermedades del alma. La curación por la palabra aparece en un verso de la Odisea (XIX 457) en el que nace para la historia el **ensalmo**, la fórmula verbal salmodiada o cantada por los compañeros de Ulises, a quien los hijos de Autólico, con los que cazaba, vendan la pierna herida por un jabalí y cuya hemorragia detienen cantando, encantando las potencias naturales que intentan mantener abierta la herida. Es la epaoidé o epodé, el incantamentum, la fórmula mágica, cuya melodía, como por encantamiento, sutura las heridas.

Este mismo carácter curativo y catártico tienen los himnos órficos, que no son sino poemas acompañados con la música de la lira. Y, en los ritos de Apolo, el dios sanador y socrático, los danzantes eran purificados por el dios, mediante el enthusiasmós, la orgía ritual, acompañada de canciones mágicas.

Es el mismo efecto psicoterapéutico que producían las canciones rituales en los templos de Asclepio. En todos estos ritos, las fórmulas verbales rítmicas producen una curación del alma, porque, como señala Aristóteles (Fr. 15 ROSE), el estado psíquico de los participantes en los misterios no era el de quien va a aprender (mathein), sino el de quien posee una pasión (pathos).

El secreto hechizo de la música y de la palabra sobre el hombre destaca especialmente en los pitagóricos, que concebían el alma humana como un instrumento de música, cuya afinación con el resto de instrumentos del universo produce la armonía de las esferas, el sonido concorde de la inmensa orquesta sinfónica del cosmos.

Pitágoras no sólo enseñaba a aprender por los ojos del alma, que contempla el ritmo geométrico de los astros, sino también a escuchar la música en el silencio del alma. La música es el medio catártico y terapéutico por excelencia, porque ordena y equilibra la pasión y produce en el alma la armonía de la areté. La filosofía es medicina, pero sólo porque es música, saber aprendido por el oído, como una religión sin libros sagrados, un saber de la palabra hablada, que se escucha en silencio y se guarda en la memoria, para ser recordada.

Saber de la palabra y de la música que escuchamos una y otra vez en los aforismos de Heráclito, en los que el logos es la palabra originaria, cuya comprensión nos hace racionales y nos permite leer y entonar el poema de la naturaleza, cuya sílabas fluyen como el río de nuestra vida. Sólo quien es capaz de escuchar y comprender esta palabra, que nos habla en lo oculto de la naturaleza, es un ser despierto y racional, porque el saber aprendido por el oído es el camino y el remedio que nos cura de la irracionalidad.

Es el mismo saber curativo y musical que Empédocles canta en sus apasionados versos pitagóricos. En el fragmento inicial de las Purificaciones nos resume todos los significados del ensalmo filosófico. Allí nos dice: **"Me siguen a miles buscando la senda que lleva al beneficio, unos menesterosos de oráculos, y otros, atravesados por atroces dolores, buscando escuchar la palabra que cura toda enfermedad"** <sup>(2)</sup>. Oráculos, vaticinios, curación por la palabra no son sino otras tantas expresiones de la palabra humana conmovida, que brota en los versos de Empédocles. El es poeta y profeta que habla para convencer y persuadir, escogiendo la forma en que la persuasión se muestra desnuda al alma: la poesía. Una poesía, como la de los antiguos rapsodas, en la que se siente el drama interior, una respuesta a la inquietud por el destino humano, que quiere compartir al ritmo de los latidos del corazón, sede del pensamiento que fluye al compás de la sangre. Es un médico del alma, como lo serán los cínicos y los estoicos y todos los socráticos, porque comparte el dicho de Epicuro: **"Vana es la palabra del filósofo que no cura alguna enfermedad"** <sup>(3)</sup>.

Según una leyenda, que cuenta Aristóteles, Gorgias fue discípulo de Empédocles. Siguiendo sus pasos, llamará epodé a la palabra persuasiva. Una persuasión que es ensalmo, magia y hechicería a un tiempo, porque el ritmo y la música de la palabra persuasiva es un **poderoso soberano**, una dynamis que produce en el alma el mismo efecto que los fármacos bien compuestos, siendo capaz de hechizar, de someter la voluntad y de privar de libertad. **"Los ensalmos (epodai), inspirados mediante la palabra, producen placer y apartan la pena. En efecto, frecuentando con intimidad la opinión del alma, el poder del ensalmo la seduce, la persuade, la tranforma mediante una suerte de encantamiento"** <sup>(4)</sup>. Pero la persuasión, así entendida, es también engaño, es como una **"dulce medicina"**, pues altera, conmueve, apasiona y engendra un pathos convencional. Es medicamento o veneno, según la dosis, un poder que puede esclavizar al alma, en lugar de liberarla. Una música estridente, demasiado sonora y exterior, a juicio de Sócrates, quien considera que hay que elegir entre el retórico sofista o el filósofo médico, que administra un remedio amargo, pero que produce la armonía de la salud.

Hay que elegir entre la persuasión o la dialéctica. Sócrates propone el **"diálogo silencioso del alma consigo misma"** para conseguir el equilibrio natural del ánimo y de la mente. Como recetara Demócrito, que escribió un libro sobre la curación por la música, es preciso aprender a vivir de acuerdo al buen ánimo, euthimía, siguiendo las necesidades naturales y apartándose de las convenciones superfluas, que producen la preocupación y la enfermedad. Es la misma téchne alypiás de Epicuro: el arte de no sufrir dolor en el cuerpo, ni turbación en el alma.

Y en esto consiste la medicina socrática, en una música callada, en una curación pitagórica, que él mismo llama en la Apología, **"cuidado del alma"** (therapeia tes psyches). Es también el ensalmo de las parteras, utilizado como terapéutica que adormece los dolores del parto, como señala en su conocido texto sobre la mayéutica en el Teeteto (149 c).

Son innumerables los textos en que Sócrates habla de la utilización del **ensalmo** con fines terapéuticos, pero quisiera referirme sólo a lo más destacados.

Menón llama **ensalmo** a la dialéctica de Sócrates (Menón (80 a) y Sócrates califica de "**encantadores**" los discursos de Trasímaco (Fedro 267 d) e incluso reconoce que la poesía produce a veces un cierto encantamiento (Rep. X 608 a). En el Cármides (155 e) Sócrates acepta curar a Cármides del dolor de cabeza, mediante cierta planta y un ensalmo, porque hay que curar el alma para que sane el cuerpo. En el Fedón el mito ejerce la función de un encantamiento que libera del miedo a la muerte y en las Leyes el **ensalmo** acentúa la eficacia persuasiva de las palabras sobre la política o sobre las creencias que van creciendo en los niños por los relatos encantadores que oyron de labios de sus madres o de sus nodrizas. Mitos y bellos discursos producen en el alma sophrosyne, una cierta moderación como virtud natural.

Pero hay dos textos singulares, en los que Sócrates dice que su filosofía es música. El primero se halla al comienzo del Fedón (60 e-61a), donde cuenta el sueño que muchas veces le incitaba con estas palabras: "**Sócrates, haz música y aplicate a ello. Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música**".

El cuidado del alma no es sino música callada, diálogo silencioso que engendra la melodía que el alma interpreta en comunidad con las demás almas. La música en la que se encuentran los sonidos secretos de la íntima experiencia de cada uno, que un hábil director es capaz de armonizar en el espacio interior de la conciencia y en el escenario orquestal de la **polis**. Una música para el recuerdo, una melodía a la que cada interlocutor del diálogo pone la letra, al ritmo marcado por los latidos de la propia experiencia y en armonía con el coro del diálogo social.

El otro texto donde Sócrates entiende el diálogo como música es el mito de las cigarras, contado como un **ensalmo** en el Fedro (258 e-259d). En este relato musical, Sócrates afirma que es preciso dedicar la vida entera a dialogar, pues, si pasamos la vida dando cabezadas, "**las cigarras que cantan sobre nuestras cabezas, dialogan y nos miran...se reirían de nosotros, tomándonos por esclavos que, como ovejas, habían llegado a este rincón, junto a la fuente, a echarse la siesta**".

He aquí los tres verbos que resumen la actividad socrática: cantar, dialogar y contemplar. El filósofo, el músico, el amante de la Musas, es como una cigarra que canta, dialoga y contempla, porque su vida alcanza sólo hasta el final de su canto. Porque, si dialogamos, prosigue la bella melodía del mito, tal vez los dioses nos otorguen el don que dieron a las cigarras, que "**eran hombres que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer éstas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron encantados de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron**".

La muerte es el olvido de la canción de la vida, cuya melodía llevamos escrita en el pentagrama del alma y que, en un interminable diálogo coral hemos de entonar en la bien afinada orquesta de la polis, cuyas enfermedades sólo se curarán cuando los hombres, concluye Sócrates, "pasen la vida en la filosofía y honren su música" (5).

Música callada, soledad sonora, socrático diálogo que hoy más que nunca es necesario para hacer armoniosa y justa la convivencia entre los hombres.

### NOTAS:

1. P. LAIN ENTRALGO, La curación por la palabra en la antigüedad clásica, Barcelona, Anthropos, 1987 (1ª ed. 1958).
2. EMPEDOCLES, DK 31 B 112. Un excelente estudio de la poesía y la filosofía de quien es considerado el iniciador de la retórica entre los griegos puede verse en J. BOLLACK, Empédocle, Paris, 1965-69, 4 vols.
3. EPICURO, fragm. 221 USENER.
4. GORGIAS, Elogio de Helena, 10. Sin duda este es el texto más elocuente sobre el poder de la palabra, sobre la retórica como arte de seducción de las opiniones, como convenciones que constituyen una segunda naturaleza en el oyente.
5. Sobre la estrecha relación de filosofía y música, véase la amplia obra de J.D. GARCIA BACCA, Filosofía de la música, Barcelona, Anthropos, 1990.

## ¿CÓMO APARECEN LOS CUADROS EN LA NOVELA?

Rafael García Alonso  
Universidad Autónoma de Madrid

Según el filósofo G.E.Lessing entre la pintura y la literatura existe una diferencia esencial que señala sus respectivos límites. Cuando contemplamos una pintura vemos cuerpos -objetos, personas...- yuxtapuestos y detenidos en el espacio. Pueden representar una acción pero en el lienzo no sufren ningún cambio. Los signos privilegiados de la pintura son, pues, estáticas imágenes espaciales. Por el contrario, la novela usa palabras que se suceden dinámicamente en el tiempo y que narran acciones. Así pues, la frontera entre ambos géneros consistiría en que ni la pintura puede representar directamente el tiempo, ni la novela el espacio. Valga como ejemplo que cuando J.P.Castel, el protagonista de *El túnel* de E.Sábato, menciona las arquitecturas que pinta se refiere a ellas como "pesadillas petrificadas" mientras que puede decirse que ese relato narra una pesadilla en acción. Nos preguntamos, en efecto, qué se muestra en una pintura, y qué pasa en una novela. Incluir cuadros en un relato supone, por tanto, una cierta **tensión, la de incluir algo insistentemente espacial en un tiempo narrativo**. La pregunta que proponemos es: ¿se ven los novelistas obligados a realizar algún tipo de tratamiento del objeto "cuadro"?, ¿cómo lo incluyen? Nos serviremos de un número reducido de novelas.

### PRESENTACIONES DE CUADROS EN LAS NOVELAS.

Lessing tenía razón. No es posible que un cuadro en tanto superficie estática protagonice una novela. Para ello, el novelista debe convertirla en superficie dinámica, "**descuadrarla**". ¿Cómo?. Existen diversos recursos superponibles. Uno de ellos consiste en presentar los cuadros como mojones que facilitan la presentación de las vidas de pintores reales o ficticios. La obra pictórica -espacial- como hilo conductor de una vida temporal. La pintura queda así reducida a expresión personal del artista como defiende Rauda Jamis en su retrato novelado de Frida Kahlo. "Digo que F.Kahlo, mujer, abrió su cuerpo y expreso lo que sentía en él. Y Lo que ella sentía era tan violento que si no hubiese tratado de delimitarlo, identificarlo y ordenarlo de inmediato, digo que se hubiese vuelto loca". Los cuadros de la pintora mexicana son presentados, sin apenas detenerse en ellos, a través de su crónica vital y como ilustración de las numerosas dificultades que tuvo que afrontar.

Puede ocurrir también que los cuadros sean introducidos como elementos, e incluso como punto de partida, de una trama. Es contemplando uno de sus cuadros como J.P.Castel presta atención a la mujer a la que luego dará muerte. Mientras es finalizado el retrato de Dorian Gray éste entra en contacto con otros dos personajes principales y desea ardientemente que su físico se mantenga siempre inmaculado a costa de su imagen pictórica. Incluso cuando, como en estos casos,

se trata de cuadros singularizados su papel es el de servir de intermediarios para otro fin sea un hilo argumental, presentación de una cierta visión del mundo o ámbito sociocultural, satirización de un determinado ambiente, etc.

Un tercer caso consiste en la presentación de los cuadros para realizar cierto juego lingüístico. Valga como ejemplo **El gabinete de un aficionado**, donde se parodia la jerga del mundillo artístico -artistas, críticos, galerías.... Lo que le interesa ante todo a Georges Perec es el placer "de la simulación". Incluso en el caso de Sábato el componente simbólico existencial del lenguaje desempeña un papel muy claro. Se trata de personajes aislados en oscuros túneles que durante un tiempo se ilusionan creyendo encontrar una vía de comunicación a través de la ventana de un cuadro.

Es importante resaltar que en los tres casos citados los cuadros no interesan tanto por su realidad pictórica como por factores ajenos a la pintura: Presentación de una vida, de una problemática o de un lenguaje.

### LAS NECESIDADES DEL NARRADOR.

La principal necesidad de un novelista es narrar verosímilmente una historia, Pues bien, puede enunciarse que:

1) Cuanto mayor importancia quiera darse al cuadro en la acción mayor será la necesidad de que aparezcan en él seres humanos con los que el lector pueda enfrentarse de una u otra manera. No en vano el cuadro con mayor protagonismo narrativo de los que citamos es el retrato de D.Gray. En vía decreciente Reverte nos muestra a dos personas que juegan al ajedrez. Sábato a una mujer vista por una ventana situada en segundo plano. Perec a un anciano entrevistado en un sillón. Jamis, como apuntábamos, se limita a sobrevolar los cuadros de F.Kahlo.

2) Cuanto mayor importancia quiera darse al cuadro en la acción más obligado se ve el novelista a analizar el cuadro. Pero con ello se corre el riesgo, tal como también advirtió Lessing, de aburrir al lector con tediosas pormenorizaciones. Y, en efecto, y a pesar de la gracia de sus parodias, las largas listas de títulos de cuadros así como sus descripciones en la novela citada de Perec son más bien plumizas. Para sortear estos riesgos el novelista debe intentar que el cuadro cobre vida. Para ello le cabe:

a) Realizar descripciones muy breves o en las que "pasan" cosas. Describiendo un cuadro de F.Kahlo escribe R.Jamis "De su sexo, a lo largo de una pierna, fluye su sangre y se infiltra en la tierra".

b) Dar preferencia a los significados temáticos del cuadro -es decir, que se refieren a algún tipo de acción- frente a los formales como relaciones de volúmenes, líneas, colores, etc. Si se alude a estos últimos el recurso, del que se sirve por ejemplo Reverte, puede ser la explicación de un "entendido" en pintura (por la misma razón se comprende que abundan en la literatura más los cuadros figurativos que los abstractos).

c) Dejar abiertos interrogantes referidos bien al creador, a la obra o a los espectadores. Reales o supuestos. Jamis plantea cómo Kahlo se enfrentaba con su cuerpo enfermo a una vida muy tensa. Perec, si las obras de las que hablan eran falsas o no. Reverte quien mató a uno de los ajedrecistas. Sábato, porqué la futura víctima miraba tan atentamente el cuadro. Wilde, qué consecuencias tiene el intento de escapar de la finitud de la existencia.

3) Existe una tendencia a que la estabilidad del cuadro desaparezca como tal de la trama. El cuadro, estático, no puede conservar su estatismo en la historia. Se abren dos posibilidades:

a) El cuadro pierde importancia o desaparece de la acción. La protagonista de *El túnel* pasa de recordar constantemente la ventana del cuadro a pensar en su futuro asesino. Perec pasa de contar la historia de un cuadro concreto a contar la historia de una colección.

b) El cuadro mismo se transforma literalmente en el curso de la acción o cambia su relevancia. Valga como ejemplo de éste último que Reverte escriba "la joven no pensaba ya en restaurar el cuadro, sino en reconstruir su secreto". Y de lo primero las repugnantes modificaciones que se van produciendo en el cuadro de D.Gray. El cuadro toma, en efecto, "vida propia", escribe Wilde.

Curiosamente, las tres técnicas citadas -hacer aparecer seres humanos en los cuadros, no estabilidad en éstos, apertura de interrogantes- parecen facilitar que las novelas que incluyen pinturas de forma relevante en su acción tomen cariz de novela negra. En tres de las que citamos se dan crímenes. En la novela de Perec se trata de un cuadro que incluye una reproducción reducida del propio cuadro y así ad infinitum. Con la peculiaridad de que en cada reducción hay algún cambio de tal forma que el primer interrogante al que se enfrentan los espectadores consiste en investigar literalmente con lupa las sucesivas reducciones de un cuadro hasta tener algo así como una serie de fotogramas. "Un campeón de boxeo que, aún se mantendría erguido en la primera copia, recibía un terrible uppercut en la segunda, y yacía sobre la lona en la tercera".) En este sentido, es notable resaltar que los **desdoblamientos especulares** aparecen igualmente en las novelas de Reverte, Wilde y Sábato.

Todos estos factores contribuyen a que lo pictórico -lo espacial- se pliegue a lo narrativo -lo temporal-, es decir, a que se de una "puesta en perspectiva, no sólo espacial, sino temporal", escribe el propio Perec, confirmando las hipótesis lessingianas. **Historia de un cuadro** es el subtítulo de la novela de Perec.

Y sin embargo los novelistas experimentan un cierto desconsuelo pues, como D.Gray, también ellos se muestran celosos de la "belleza perdurable" que la pintura consigue en su estatismo. O, como dice J.P.Castel, también ellos desean "un tiempo quieto, sin transcurso" en el que se eternice la dicha. Resulta así que la narrativa añora la espacialidad de la pintura. Y Sábato realiza una jugada realmente maestra. Pues tras el demencial dinamismo en acusado crescendo que sacude a su protagonista consigue evocar el efecto de que el lector no esté tanto leyendo una novela como viendo un cuadro, en el que J.P.Castel está a su vez mirando a su

futura víctima que mira un cuadro pintado por su verdugo y en el que una mujer -tal vez ella misma- mira hacia el mar.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

Jamis, Rauda. *Frida Kahlo, Circe*, Barcelona, 1989.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, Tecnos, Madrid, 1990.

Perec, Georges, *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, Anagrama, Barcelona, 1989.

Pérez Reverte, Arturo, *La tabla de Flandes*, Alfaguara, Madrid, 1990.

Sábato, Ernesto, *El túnel*, Catedra, Madrid, 1977.

Wilde, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, en *Obras inmortales de Oscar Wilde*, Edaf, Madrid, 1969.

## EL DIÁLOGO EN LA NARRATIVA INFANTIL

Jaime García Padrino

La utilización didáctica o instructiva del diálogo, en la que se finge una plática o controversia entre dos o más personajes -utilizados así como portavoces por su autor para exponer ideas contrapuestas sobre un determinado tema-, ha tenido su mejor definición, como es bien sabido, en lo que puede ser denominado como modelo platónico. A la hora de desarrollar, con el apoyo del diálogo como recurso formal, su concepto de lo que debía ser la más perfecta organización social, Platón dedicó en *La República* o *El Estado* muy importante atención a la educación de los niños y de los jóvenes.

En uno de tales diálogos, Platón ponía en boca de su maestro Sócrates las siguientes reflexiones dirigidas a otro discípulo, Adimanto:

- (...) ¿No sabes que lo primero que se hace con los niños es contarles fábulas, y que aun cuando se encuentre en ellas a veces algo de verdadero, no son ordinariamente más que un tejido de mentiras? Con ellas se entretiene a los niños hasta que se les envía al gimnasio.

- Es cierto

(...)

- Tampoco ignoras que todo depende del comienzo, sobre todo tratándose de los niños, porque en esta edad su alma, aún tierna, recibe fácilmente todas las impresiones que se quieran.

- Nada más cierto.

-¿Llevaremos, por tanto, con paciencia que esté en manos de cualquiera contar indiferentemente toda clase de fábulas a los niños, y que su alma reciba impresiones contrarias en su mayor parte a las ideas que queremos que tengan en una edad más avanzada?

- Eso no debe consentirse.

- Comencemos, pues, ante todo por vigilar a los forjadores de fábulas. Escojamos las convenientes y desechemos las demás. En seguida comprometeremos a las nodrizas y a las madres que entretengan a sus niños con los que escojan, y formen así sus almas con más cuidado aún que el que ponen para formar sus cuerpos.<sup>1</sup>

Con este diálogo, Platón exponía ya uno de los rasgos esenciales que han determinado la evolución de las creaciones literarias al alcance de la infancia y la juventud. Ese rasgo no es otro que la actitud del adulto acerca de la conveniencia o no de unas determinadas creaciones dedicadas al niño.

Tal postura nos lleva además a recordar que la denominada *literatura infantil* es una realidad literaria sobre la que son tan repetidas como frecuentes las controversias y las reflexiones teóricas, dedicadas a definir y delimitar el propio concepto y las características de aquellas creaciones para las que se considera adecuada la calificación de infantiles.

Desde tal propósito delimitador o definidor, la presencia y la caracterización del diálogo se presenta con rasgos bien diferenciadores y característicos en la

literatura infantil. Considerado así, el estudio del diálogo en las creaciones de carácter infantil -en especial, las propias del género narrativo<sup>2</sup>- ofrece dos perspectivas bien interesantes para el análisis crítico.

De un lado, la actitud o visión de la infancia en los adultos, revelada por un determinado autor a través del diálogo con sus destinatarios infantiles.

Y de otro, el grado de adecuación expresiva del diálogo a los propósitos creadores que han animado a cualquier obra literaria.

De una adecuada armonía entre ellas y del grado de acierto que el autor consiga en esa adecuación entre diálogo y realidad reflejada, creemos que dependen, en buena medida, las posibilidades de recepción, de aceptación y de identificación por parte de los destinatarios infantiles con la realidad ofrecida en esa creación literaria. Son, por tanto, dos premisas que nos animan a plantear su comprobación con algunos ejemplos representativos de obras que han marcado la evolución de nuestra literatura infantil.

En ese sentido, hay que volver al diálogo antes citado y a la actitud expresada en él por Platón acerca de la necesidad de una vigilancia o control del adulto responsable sobre las creaciones dedicadas al niño. Tal propósito en el adulto, de inequívoco carácter instructivo, ha dominado, no sólo la evolución de la literatura infantil desde sus primeros orígenes, sino hasta las primeras lecturas literarias dedicadas al niño en el marco de la escuela. Y en la estructura formal de tales creaciones predominó, durante mucho tiempo, la utilización del diálogo literario como recurso más afín a ese propósito educativo.

Obra fundamental en ese empleo del diálogo para el desarrollo de unas inequívocas enseñanzas es, sin duda, el inefable *Juanito*, de Luigi Alessandro Parravicini. Aparecida la obra en Italia, a mediados del pasado siglo, en 1849, y traducido al castellano en 1876, sería una versión posterior, con el texto adaptado por Saturnino Calleja y publicado por su editorial con el título de *El tesoro de las escuelas*, hacia 1880, la que se convertiría en lectura obligada de varias generaciones de escolares, como instrumento al servicio de una deleitosa instrucción. Entre sus abundantísimos diálogos instructivos, en una peculiar adaptación del clásico modelo platónico, he elegido el siguiente. Sus personajes son el protagonista central, que da título al libro, y su tío Francisco; en el correspondiente y desigual intercambio de ideas y de observaciones queda bien reflejada la relación entre el adulto y el niño, que dominaba entonces las creaciones literarias y pseudoliterarias ofrecidas a la infancia:

- Aunque la *escritura* no es una *industria*, en el sentido que damos generalmente a esta palabra, te ofrecí hablar de ella al tratar del *papel*, y te prometí darte algunas ideas sobre su origen y desarrollo.

"Es lógico pensar que la escritura *fonética* que es la que hoy usamos, no se inventase repentinamente y de una vez, sino poco a poco, mediante progresos sucesivos de la escritura *representativa* o *pictórica*, que debió de ser su primera forma; pero, con todo, las inscripciones egipcias más antiguas, que se remontan a muchos miles de años, están ya en escritura *fonética*, aunque también al mismo

tiempo en la *representativa* y en la *simbólica*, que en el orden lógico se halla entre la una y la otra.

-¡No le entiendo a usted una palabra, tío Francisco!- dijo Juanito.

- No me sorprende, Juanito; pero, si tienes paciencia y pones atención a lo que te diga, acabarás por entenderme.

"Se llama escritura *fonética* a la que expresa, por medio de signos o figuras, no las cosas, sino el sonido de las palabras o nombres con que se designa esas cosas, de modo que una escritura en que haya un signo que represente el sonido de la *a*, otro el de la *b*, otro el de la *c*, etc., será una escritura fonética.

- Pues, entonces, tío Francisco, la escritura que yo sé es *fonética*.

- ¿Y acaso te he dicho que no lo sea?

- Pues mire usted, tío, hace ya tiempo que estoy escribiendo con escritura *fonética* sin saberlo.

- Como haces muchísimas otras cosas, Juanito.<sup>3</sup>

Con más conseguidas intenciones literarias, la gaditana **Fernán Caballero** merece ser considerada como una de las primeras autoras que reflejó en sus obras dedicadas a los niños los inexcusables condicionantes de asumir una imagen de la infancia como destinataria de sus creaciones. Tanto al ocuparse de un peculiar tratamiento del clásico *instruir deleitando*, en *La mitología contada a los niños e historia de los grandes hombres de la Grecia* (1877), como en sus *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (1874), donde el motivo de sus recreaciones literarias era la narrativa de origen tradicional. No me resisto a ofrecerles sendos ejemplos de cada una de esas dos obras citadas de Fernán Caballero, en los que existe un claro modelo de las actitudes de aquellos creadores decimonónicos, no sólo a la hora de dialogar con sus lectores infantiles, sino también cuando trataban de reflejar la viveza de las conversaciones populares.

De tal modo, al recuperar los relatos de la tradición oral con intenciones más literarias que de exacta y fiel transcripción filológica o folclórica, Fernán Caballero no conseguía despojarse ni de la postura omnisciente del narrador ni de las convenciones de los verbos *dicendi*, convenciones propias de la novela realista de la época, cuando trataba de reflejar el ingenio y la espontaneidad de los diálogos que animan el desarrollo de los cuentos tradicionales. El siguiente fragmento corresponde a la versión que ofrecía Fernán Caballero con el título de "El pájaro de la verdad":

Abrióse la puerta, y apareció en el quicio, con un candil en la mano que alumbraba su rostro, una vieja tan decrepita y tan horrenda, que el pobre niño dio horrorizado tres pasos atrás.

Rodeábala un ejército de lagartos, sala manquesas, cucarachas, arañas y otras sabandijas.

-¿Cómo te atreves, inmundicia ambulante -exclamó-, a venir a alborotar a mis puertas y a despertarme? ¿Qué quieres? Habla presto.

-Señora -dijo el niño-, sabiendo que sólo vos conocéis el camino que lleva al castillo de *Irás y no volverás*, vengo a que me lo indiquéis, si os place.

La vieja hizo una mueca, que significaba una sonrisa burlona, y respondió:

-Bien; pero ahora es tarde: mañana irás; entra, y dormirás con estas sabandijas.

-No me puedo detener -repuso el niño-; me precisa ir ahora mismo, para regresar antes que sea de día al punto de donde vengo.

-¡Mal perro le muerda y mal gato le arañe al indócil rapaz! -gruñó, rabiosa, la vieja-. Si te lo digo -añadió- ha de ser con la condición de que me traigas este jarro lleno del *agua de muchos colores*, que brota de la fuente que está en el patio del castillo; y si no me la traes, te convierto en lagartija para toda una eternidad.

-¡Convenidos! -respondió el niño.<sup>4</sup>

Si en sus recreaciones literarias de los cuentos populares, Fernán Caballero seguía aferrada a las convenciones de los diálogos en las narraciones realistas y a una visión estereotipada de la infancia, no debe extrañarnos el tono adoptado al dirigirse a los lectores infantiles para justificar la curiosa explicación de los grandes mitos de la Grecia clásica, antes citada con el título de *La mitología contada a los niños e historia de los grandes hombres de la Grecia*, y que se abría con estas palabras de la autora:

Muchas cosas hay que no podéis aprender, niños míos, lo uno porque no están a vuestros alcances y las aprenderíais sin comprenderlas, lo cual es tarea de loros; lo otro, porque no se puede exigir de vuestra móvil atención la perseverancia necesaria para fijarse todo el tiempo que sería preciso para explicáros las. Pero como tampoco os debéis criar ignorantes, desaplicados ni ociosos, convendría que las personas que se interesan por vosotros pusiesen la enseñanza a vuestro alcance.<sup>5</sup>

Las citas anteriores de obras decimonónicas podrían carecer de una suficiente justificación, si no fuese porque tratamos de señalar que, también en la literatura infantil más actual, los autores deben enfrentarse a algunos de los inconvenientes antes señalados, a la hora de asumir una determinada imagen del niño como destinatario. Así, y con la pretensión de ofrecer a ese público específico lecturas -y digo *lecturas* y no *literatura*, con toda intención- claras, limpias, sencillas, honradas, etc... se cae en una no deseable infantilización de la expresión literaria. Su resultado suelen ser creaciones donde aún no se han desterrado ni la postura omnisciente del narrador al dar cuenta de las conversaciones de sus personajes acompañada de un claro paternalismo al dirigirse a sus lectores, ni la rigidez en el empleo de los verbos marcadores del coloquio ni los convencionalismos forzados en el reflejo del auténtico modo de hablar de los niños y de los adultos cuando entablan entre ellos una conversación.

Con ese propósito crítico, voy a seguir ocupándome de otros ejemplos tomados de autores representativos de los momentos históricos claves en la evolución de nuestra literatura infantil. Con ellos procuraré mostrar los cambios apreciables en esa actitud del adulto hacia el mundo de la infancia y de la juventud, plasmados en la utilización del diálogo en una determinada estructura narrativa.

Para cumplir con tal intención, si antes cité a Fernán Caballero, no puedo dejar de hacer lo mismo con el padre **Luis Coloma**, continuador en buena medida de aquella línea de recreaciones literarias de nuestros cuentos populares. Desde sus

primeras obras infantiles, *Colección de lecturas recreativas* (1885), más dominadas por la intención instructiva, hasta las más contemporáneas -*Pelusa* (1912)-, donde conseguía una hábil mezcla de los elementos tradicionales con una visión irónica y crítica de la realidad de la época, Coloma cuidaba de proporcionar a sus diálogos la viveza y fluidez de las conversaciones mantenidas por sus personajes populares. Así lo demuestra el siguiente texto, que corresponde a "Periquillo sin miedo", publicado en *Cuentos para niños* (1887):

-¿Has comido, desgraciado?- le dijo el cura, fingiendo el mayor sobresalto.

-No, señor, que no me dio Vd. tiempo -replicó Periquillo, cuyas narices chorreaban almíbar, gracias al pescozón recibido, que se las hizo meter dentro del tarro.

-¡Algún santo rogaba por ti en el cielo, criatura! -añadió el párroco.

Periquillo sacó la lengua para recoger la gota del almíbar que amenazaba caer de sus narices, y al ver al cura tan azorado, se echó a reír descaradamente.

-¿Te ríes? -dijo el cura, que en vano quería asustarle. ¿No sabes que eso es veneno para los ratones?...

-Pero no para los monaguillos.

-Es que se te caerán las narices -replicó el cura. Ese veneno es un atroz corrosivo.

-¿Corrovivo? -dijo Periquillo guiñando un ojo. Pues si es cosa que mata, será más bien *corromuerto*...

-¡Calla con dos mil de a caballo, chilindrinerito!... que ya se me va acabando la paciencia, y el día menos pensado te planto en la calle y te ajusto la cuenta.<sup>6</sup>

Los esquemas decimonónicos mantuvieron su vigencia en los aspectos formales e ideológicos de la literatura infantil española hasta bien entrado el presente siglo. No obstante, y con mayor presencia a partir de 1905, las creaciones literarias de tono más contemporáneo mostraban un notable cambio en la conciencia adulta acerca del carácter y el papel de la infancia en nuestra sociedad. Esa renovación creadora marcó también la presencia de los diálogos en la narrativa infantil más innovadora de los años anteriores a 1936.

Tanto Antoniorrobes, como Bartolozzi, o Manuel Abril, Magda Donato, exploraron sus diferentes posibilidades expresivas de una estructura dialogada en el desarrollo de una narración. Una de ellas consistía en el diálogo establecido por el autor con su lector para hacerle partícipe bien de sus intenciones creadoras, bien de las propias peripecias de sus personajes. Para el oportuno ejemplo, he elegido el siguiente diálogo de una de las aventuras de Pinocho, la genial recreación de **Salvador Bartolozzi** a partir del modelo del muñeco de madera con el que Carlo Collodi, en 1881, había tratado de ofrecer una clara enseñanza instructiva a los niños de la Italia de la unificación. En el fragmento que ofrecemos, no sólo el autor apela directamente a los lectores, les aclara o puntualiza cualquier extremo de lo narrado, con cierta ironía, sino que les pide disculpas por no emplear la palabra adecuada, y, por último, introduce exclamaciones coloquiales bien familiares a tales destinatarios:

Andando, andando, Chapete llegó a la sección de librería. Pero, en vez de pasar de largo, como tenía por costumbre de hacer -porque, como a todos los muñecos malos, no le gustaba leer libros-, se le ocurrió echar un vistazo.

En los armarios, en las vitrinas, sobre las mesas, hasta en el suelo, en grandes pilas, había un sinfín de libros, todos iguales, que ostentaban en la tapa el retrato de un muñeco muy gracioso y con una nariz muy larga. En unos ponía: *Viaje de Pinocho a la Luna*; en otros: *Pinocho, detective*; en otros: *Pinocho, inventor*, etc., etc. En fin, todas las aventuras del famoso Pinocho, que vosotros ya conocéis.

Pero Chapete era tan ignorante y tan bruto, que era la única persona -perdón, el único muñeco- en el mundo que no conocía a Pinocho.

Al ver aquellos libros se quedó asombrado.

-¿Quién demonios será el tío ese, para que tanto se ocupen de él?- se dijo.

- ¡Preguntar quién era Pinocho! ¡Chapete había de ser! Maquinalmente cogió uno de los libros, lo abrió y empezó a leer.

Las horas sucedieron a las horas, y Chapete seguía inclinado sobre el libro, leyendo, devorando las aventuras maravillosas del ilustre héroe.<sup>7</sup>

Otra de las posibilidades antes apuntadas era el empleo del diálogo como recurso para realzar el carácter de absurdo y de disparate, de auténtico juego literario, que supo animar una buena parte de aquellos innovadores relatos infantiles. Y como muestra, un fragmento de una originalísima narración de **Manuel Abril**, *Totó, Tití, Loló, Lilí, Frufrú, Pompofo y la señora Romboedro*, en cuyo desarrollo no son menos evidentes las influencias de otros nuevos lenguajes expresivos, como eran los utilizados por la recién nacida radio y por el aún bien joven cinematógrafo:

- Guau, guau, guau, guau.

-Tó-Tó-Tó-Tó.

-Tí-Tí-Tí-Tí.

- Guau, guau.

Así empieza este cuento.

¿Quién es Tití? Un botones.

¿Quién es Totó? Una doncella que sirve en la misma casa del botones.

Y es Tití novio de Totó.

Y es Totó novia de Tití.

Y le dice a Totó, Tití: Totó, Totó...

Y le dice a Tití, Totó: Tití, Tití.

Y bailan los dos, poniéndose un hociquito muy remono.

Y Frufrú, la perrita, al verles, da volatines y dice:

-¡Guau, guau, guau!

Acaban ustedes de oír la primera parte del cuento.<sup>8</sup>

También la literatura infantil de aquellos años desarrolló con acierto el propósito de caracterizar a los personajes literarios con sus diálogos, con su forma de hablar y con la correspondiente expresión de su modo de ver el mundo o de interpretar la realidad adulta. Fue, sin duda, **Elena Fortún**, con su creación de Celia

quien abría ese reflejo más cuidado de la realidad de los diálogos infantiles. Otra novedad aportaba esa recreación de la realidad de una niña madrileña de los años treinta: el relato en primera persona, que le permitía a la autora abandonar la postura propia del narrador omnisciente, controlador del devenir de las peripecias de sus protagonistas y controlador de sus reacciones más internas.

En los diversos episodios de Celia, la protagonista central habla con los lectores y les explica su modo de ver las cosas, de igual a igual. Además, el diálogo breve y conciso, sin recurrir a la explicación de los verbos convencionales para marcar las sucesivas intervenciones de los hablantes, y sí cargado de preguntas, admiraciones y modos coloquiales, conseguía aumentar la sensación de acertado reflejo del habla infantil. Véase, para el siguiente diálogo, tomado del capítulo "La perfecta Florita", donde la autora juega con el contrapunto entre la figura de una niña que parece inspirada por el modelo creado por Pilar Pascual de Sanjuán, en *Flora o la educación de una niña* (1866), y la espontaneidad de su personaje Celia, con el que Elena Fortún introducía aires nuevos en la recreación de la realidad infantil:

La inglesa se puso a hablar con la miss, y con Florita.

-¿Traes pan para los pájaros?

-Yo no. ¿Y tú?

-Yo se lo daba en París. ¿Has estado tú en París?

-No.

-¡Ah! ¿No? Entonces, ¿de dónde te han traído a tí?

-No sé.

-A mí me han traído de París, como a mi hermanito y como a mi muñeca grande. ¡Todo lo traen de París!

-Menos a Juana, que vino de Yepes.

-¿Quién es Juana?

-La doncella.

-¡Bah! ¡Es distinto!

-Y a miss Nelly, que vino de Londres.

-Porque es inglesa. Pero a las niñas "bien" las traen de París.

-Yo no soy niña "bien".

-¿Pues quién eres?

-Celia.<sup>9</sup>

Los años de la guerra civil y de la postguerra ofrecen numerosísimos ejemplos de los proselitistas objetivos ideológicos que animaron las creaciones infantiles en aquellos años difíciles. Desde esa impuesta servidumbre de la literatura a unas rígidas directrices sobre lo que debía o no debían ser las creaciones al alcance de aquella infancia, hay que entender el carácter artificioso de los diálogos puestos en boca de no menos inefables personajes. En ellos volvemos a encontrar una visión tópica del modo de ser del niño, no sólo como figura literaria, sino también como receptor o destinatario de unos relatos que, arropados con mejores intenciones creadoras que acertados recursos expresivos, eran el adecuado

espejo de las condiciones en las que hubo de desenvolverse aquel período histórico cerrado en los primeros años cincuenta. Hasta entonces fueron habituales diálogos de tono semejante al que ofrecemos a continuación:

Mari-Sol se ha hecho una preguntona impenitente. Estar a su lado es exponerse constantemente a un delicioso tiroteo.

-Mamá, cuando tú has pedido al Señor una hijita, ¿era así, como yo?

-Lo mismito que tí, hija mía; eres como yo te soñaba.

-Mamita, ¿es verdad que el Niñito Jesús me ve siempre, siempre?

-Siempre, nena; por esto tienes que ser buena, para no hacerle llorar.

-Mamá, ¿y cómo me ve si está en el Cielo, y el cielo está allá en lo alto, en lo más alto de Dios?

-Porque el Niñito Jesús no necesita estar cerca para ver, pues está en todas partes, sobre todo en el corazón de las niñas, menos cuando son malas, que las deja y se va...

-Mamita, ¿he sido yo buena esta mañana?

-Sí, mi hijita.

-Mamita, ¿seré buena esta tarde?

-Tú dirás, nena.

-Oye, mamita guapa, ¿tú sabes si habrá algo en las farmacias para que la abuelita no se ponga vieja? ¡Yo se lo quiero comprar!

-Sí, hijita de mi alma; también se lo quiero comprar yo; se lo compraremos las dos...<sup>10</sup>

Dentro de aquel sombrío panorama de la literatura infantil de postguerra, el empleo del diálogo como reflejo del carácter de un personaje y del ambiente donde se desarrollan sus peripecias, contó con otra destacadísima aportación: *Antoñita la fantástica*, de Borita Casas. Y cabe utilizar ese adjetivo, por el respaldo de la indiscutible popularidad alcanzada por ese personaje entre las niñas y jovencitas de la época, gracias a su modo de hablar y de reflejar los modos y costumbres de la época. Es un acierto que no cabe regatear a su autora, si bien esa creación de una figura infantil hoy parezca más alejada de una sensibilidad más actual y de nuestras propias formas de vivir.

El origen del personaje justifica, además, la importancia que tenía el diálogo en el desarrollo de sus peripecias. Antoñita la fantástica nace como protagonista de unos guiones radiofónicos, *Las charlas de Antoñita y don Antonio*, creadas por sugerencia de Pototo y Boliche, actores cómicos de Radio Madrid. De esa forma, Borita Casas daba voz a un personaje infantil que contraponía su inocente visión del mundo de aquella época a la de ese Don Antonio, tópico adulto de los años cuarenta, al que a su vez ponía voz el famoso locutor Antonio Calderón. No menos importante en ese contraste dialogado de pareceres era el personaje de Nicerata, criada de la familia de Antoñita, interpretado por Josefina Carrera, y que completaba los comentarios de la particular cotidianidad de aquella postguerra con una visión más simple y más apegada a los problemas diarios<sup>11</sup>.

Otro paso importante en la evolución del personaje y en la utilización del diálogo en sus historias correspondió a su edición en libro. Por iniciativa de Consuelo Gil Roesset, creadora de la editorial Gilsa y de las revistas infantiles *Chicos* y *Mis Chicas*, Borita Casas acomete la tarea de trasladar el espíritu -que no los textos íntegros- de aquellas charlas radiofónicas a las páginas impresas, primero como sección en *Mis Chicas*, después en volúmenes editados por Gilsa. Y ello entrañó un cambio sustancial en la estructura dialogada que marcó el carácter de su personaje infantil. De aquellas charlas a dos o tres voces, la autora adopta la narración en primera persona, donde Antoñita cuenta a sus lectoras -es obligado el empleo del femenino por la entonces rígida división de los sexos a la hora de destinar las creaciones infantiles- distintos episodios cotidianos, en los que tales destinatarias podían -y de hecho así era- identificarse y comprender mejor a ese personaje literario. El tono es casi confidencial, un monólogo, donde la autora parece responder a veces a las reacciones de las propias lectoras, pero con el que, sin duda, define con notable fidelidad el carácter de su personaje:

¡¡Ya estoy aquí!!

De pronto, queridas amigas que leéis *Mis Chicas*, ha pasado una cosa fantástica. Sí, sí: **fantástica**. A mi no me importa nada que me digan que soy eso, al contrario; yo creo que en el fondo me gusta, y muchas veces me pongo a reír por dentro, que es una cosa que me da mucho gusto, porque no se entera nadie más que yo. Así que por fuera estoy tan seria y hasta pongo cara de tonta, que me sale muy bien, cuando oigo decir a las amigas de mamá que se creen tan ocurrentes:

-¡Ay, que Antoñita tan fantástica! ¡Esta criatura tiene demasiada imaginación! -decía el otro día la señora de Manzanillo, como si ella entendiera más que nadie en el mundo de imaginaciones, que es tan difícil.

-¡Como que está expuesta a una meningitis! -dijo de pronto la señora de Pinos Altos, que es otra amiga de mamá que se cree que todo lo sabe y que por eso mi chacha Nicerata la ha puesto de mote, sin que se entere mamá, Doña Sabelotodo. ¡Ay qué risa, Dios mío, si ella se enterara! Bueno, pues como os iba contando, queridas amigas, ellas se creen que me hacen rabiar con decirme que no vivo en la realidad y que si soy tonta y que no saben las pobres que las tontas son ellas, porque lo más aburrido del mundo para mi gusto es precisamente la realidad esa que dicen todos.

Mucho se ha escrito sobre la popularidad de *Antoñita la fantástica*. Nada hay que objetar acerca de la difusión alcanzada y la influencia social que marcó Borita Casas con tal personaje. Sus relatos son una buena fuente para conocer una característica mentalidad burguesa, definida además por las circunstancias de nuestra postguerra. Hoy creo que existe una imagen estereotipada de aquella creación que merecería la pena, al menos, ser leída con rigor y no con imágenes preconcebidas sobre sus posibles valores literarios y sociales. No obstante, debemos seguir con este repaso a la evolución del diálogo en las creaciones infantiles, para demostrar cómo su utilización y carácter es síntoma evidente de cambios notables en las

actitudes de los creadores y en la propia consideración social de la literatura infantil.

Con tal propósito, se impone un alto más en un concreto momento cronológico. El comprendido entre 1952 y 1955. O lo que es lo mismo, el período señalado por la aparición de *Marcelino Pan y Vino*, de José M<sup>a</sup> Sánchez Silva, y *Antón Retaco*, de María Luisa Gefaell. Ambas creaciones muestran un tratamiento radicalmente distinto de los elementos literarios a los dominantes en los años anteriores. Si una de las novedades apartadas por Sánchez Silva era la de presentar una corporización del milagro de la Eucarística, aún más rupturista era la visión aportada por Gefaell con el personaje de Antón Retaco, donde el tema de la libertad conseguida a través de la propia felicidad personal convivía con una descripción de una realidad hasta entonces insólita en la literatura infantil española.

A la hora de resolver el tema central de su relato, la amistad salvadora de Marcelino con el Cristo crucificado, Sánchez Silva se enfrentaba a la necesidad de definir tal relación a través del diálogo entre ambos personajes, a la vez que el lenguaje puesto en boca de ese chiquillo debía servir para caracterizar una particular psicología infantil:

Entonces, el Señor movió un poco la cabeza y le miró con gran dulzura. Y, a poco, se bajó de la cruz y se acercó a la mesa, sin dejar de mirar a Marcelino.

- ¿No te da miedo? -preguntó el Señor.

Pero Marcelino estaba pensando en otra cosa y, a su vez, dijo al Señor:

-¡Tendrás frío la otra noche, la de la tormenta!

El Señor sonrió y preguntó de nuevo:

-¿Es que no te doy miedo ninguno?

-¡No! -repuso el chico, mirándole tranquilamente.

-¿Sabes, pues, quien Soy? -interrogó el Señor.

-¡Sí! -repuso Marcelino-. ¡Eres Dios!

El Señor sentóse entonces a la mesa y comenzó a comer la carne y el pan, después de partirlo de aquella manera que sólo Él sabe hacer. Marcelino, familiarmente, le puso entonces su mano sobre el hombro desnudo.

-¿Tienes hambre? -preguntó.

-¡Mucha! -repuso el Señor.

Cuando Jesús terminó la carne y el pan, miró a Marcelino y le dijo:

-Eres un buen niño y Yo te doy las gracias.

Marcelino repuso vivamente:

-Igual hago con "Mochito" y con otros.

Pero estaba pensando en otra cosa como antes y preguntó de nuevo:

-Oye, tienes mucha sangre por la cara y en las manos y en los pies. ¿No te duelen tus heridas?

El Señor volvió a sonreír. Y preguntó suavemente, poniéndole Él, a su vez, la mano sobre la cabeza.

-¿Tú sabes quiénes me hicieron estas heridas?

Marcelino parpadeó y repuso:

-Sí. Te las hicieron los hombres malos.<sup>12</sup>

Eran supuestos muy similares a los que hubo de responder M<sup>a</sup> Luisa Gefaell para plasmar asimismo el tema central de su *Antón Retaco* y, sobre todo, el carácter de esa no menos interesante figura de nuestra literatura infantil: un niño que cuando mira alrededor ve un mundo que no comprende y que es muy distinto a su realidad más cercana. Para expresar tales conceptos, Gefaell recurría a otro diálogo entre una figura infantil y otra adulta: un atractivo personaje adulto, el Tío Badajo, un sacristán que abandona su seguro empleo para recorrer los caminos en compañía de unos títeres, la familia de Antón Retaco. La autora ponía, así, en sus bocas un brusco contraste entre modos de interpretar la realidad cotidiana que nos rodea, respetando el adecuado tono de inocencia requerido por la figura de Antón, y el carácter un tanto visionario de ese adulto que rompe con las ataduras sociales:

Una vez pregunté a mi madre:

- ¿Las casas de los pueblos no tienen ruedas? ¿No se marchan nunca?

Mi madre se echó a reír. Pero el tío Badajo poniendo su cara seria y rara, me contestó:

-Algún día se marcharán, algún día... Nosotros les vamos abriendo el camino.

-No empiece con sus cosas -le interrumpió mi madre-, ¿a qué viene calentarle la cabeza al niño?

Pero el río Badajo, sin hacerle caso, siguió diciendo:

-Óyeme bien, Antón Retaco, apréndelo para siempre: Hay la raza de la gente libre y la raza de la gente presa. Nosotros somos libres y los de los pueblos están presos.

- Me dio miedo y pena; me quedé mirando el pueblecito que había a lo lejos, entre campos sembrados, y pregunté:

-¿Por qué están presos?

-Por cobardes -contestó mi padrino-. Por cobardes, no olvidéis nunca. Están presos de sus gallinas y su cerdo y sus cebollas. ¡Hombres de poca fe!

Yo no entendía nada, pero me daba lástima y dije:

-¿No podríamos ayudarles?

-A eso vamos, a eso vamos... -aseguró con mucho misterio el tío Badajo-. Hemos sido enviados para ayudarles.<sup>13</sup>

Esa voz del protagonista, dirigida al lector como interlocutor con quien compartir sensaciones y comunicar impresiones, volvía a tener matices bien característicos con Ana M<sup>a</sup> Matute y su cultivo de narraciones donde el tema central es la transición de la infancia a la adolescencia, o la pérdida de la niñez. Tal es el espíritu de *Paulina* y de *El Polizón del "Ulises"*, en especial, el primero de los dos citados, donde la autora parece encarnarse en su personaje y sabe además transmitir sensaciones muy íntimas en la figura de esa niña, gracias a su maestría en la creación de bellas imágenes literarias:

Muy bajita, tenía el pelo completamente blanco, con un moñito muy gracioso, y hablaba mucho. Las manos de la abuela eran casi del tamaño de las

mías. La abuela era muy cariñosa, y besaba bastante: por la mañana, por la noche y hasta, de cuando en cuando, durante el día. El abuelo sólo besaba cuando se iba o veía de viaje. La abuela me pasaba la mano por la cabeza y se reía con el poco pelo que crecía.

Sabía muchas historias, muchísimas. Eso era lo mejor. Me sentaba a oírla, y en la semana que llevaba con ellos, ya me había contado lo menos mil.

(Bueno, tantas no, pero muchas.)

Las historias de la abuela eran muy diferentes a las de los libros. Sabían a pan y avellanas. (Digo eso, porque me las contaba a la hora de merendar, mientras yo comía pan y avellanas, de las que guardaban, tostaditas, en un tarro de cristal.)<sup>14</sup>.

La literatura infantil en la España de los últimos años ha conseguido una indudable consolidación creadora. A partir del final de la década de los setenta, diversos creadores han aportado una indudable revitalización de estas creaciones, empujados, más de lo conveniente, por demandas editoriales derivadas de una política de mercado orientada por la cantidad y no por unos deseables propósitos renovadores o investigadores. En este sentido, puedo decir, y es casi una primicia periodística, que el pasado viernes día 2, esa apreciación anterior sobre la repercusión negativa de una excesiva oferta editorial sobre la auténtica calidad de los textos literarios al alcance del niño, era así reflejada en las conclusiones del Simposio de Literatura Infantil, celebrado en Salamanca (30 de noviembre a 2 de diciembre), con el lema "Del saber leer al placer de leer".

Ese contraste bien actual entre una abundante literatura fácil, sencilla, limpia, más orientada a facilitar una lectura sin especiales complicaciones críticas, que a promover un más estricto placer estético, e incluso con un cierto compromiso ético, queda patente en dos obras de muy reciente aparición y presentación social, el pasado mes de Noviembre. Si elijo ambas, es por haber supuesto la incorporación de sus autoras a la literatura infantil. De ahí también que seleccione su empleo de los diálogos en vez de recurrir a otros autores de más definida trayectoria en el panorama actual de nuestra literatura infantil.

La primera de las obras así citadas es *Aún quedan piratas en la "Costa de la Muerte"*, de Consuelo Jiménez de Cisneros, ganadora del Premio Ala Delta del presente año. La segunda, *Manolito Gafotas*, de Elvira Lindo, presentada en un acto social, organizado por la editorial Alfaguara, y que contó como "presentadores" a dos novelistas de "reconocido prestigio", como Bernardo Atxaga y Antonio Muñoz Molina.

Si la primera responde a los esquemas habituales en una novela juvenil de aventuras veraniegas, con escasas aportaciones innovadoras en sus recursos literarios, en especial, en las posibilidades desarrolladas por sus diálogos, pero de fácil y amena lectura, la segunda, muestra unos claros deseos de romper con modelos o estereotipos en las creaciones infantiles. Así, Elvira Lindo plantea el diálogo de su personaje con los hipotéticos lectores, a través de un lenguaje que retrata con fidelidad el carácter de la creación literaria de esa figura literaria:

Me llamo Manolito García Moreno, pero si tú entras a mi barrio y le preguntas al primer tío que pase:

-Oiga, por favor, ¿Manolito García Moreno?

El tío, una de dos, o se encoge de hombros o te suelta:

-Oiga, y a mí qué me cuenta.

Porque por Manolito García Moreno no me conoce ni el Orejones López, que es mi mejor amigo, aunque algunas veces sea un cochino y un traidor y otras, un cochino traidor, así, todo junto y con todas sus letras, pero es mi mejor amigo y mola un pegote.

En Carabanchel, que es mi barrio, por si no te lo había dicho, todo el mundo me conoce por Manolito Gafotas. Todo el mundo que me conoce, claro. Los que no me conocen no saben ni que llevo gafas desde que tenía cinco años. Ahora, que ellos se lo pierden<sup>15</sup>.

Es una clara innovación en el modo de reflejar la realidad de un personaje, a través de sus diálogos, acorde con la realidad de un barrio madrileño de la periferia. Y su forma de hablar, sus reacciones, sus peripecias y el resto de los personajes, son totalmente creíbles. Lo curioso es que esos esquemas creativos responden en su mismo origen radiofónico<sup>16</sup>, a la intención creadora que antes señalaba para Borita Casas y su *Antoñita la fantástica*.

Hoy sería difícil pensar que Antoñita hablase y reaccionase como la hacía entonces, o como la presentaba su autora. Es posible que fuese ahora compañera de andanzas de ese impertinente Manolito Gafotas, quien estaría desesperado, a buen seguro, por poder quitarse de encima a tal "plasta" de niña. Pero esa evolución no hace sino demostrar que la literatura infantil tiene su propia vida, sus rasgos particulares o específicos, y, sobre todo, que requiere ser estudiada en el marco de la literatura general y no como una Arcadia irreal, pero "ghetto", puro y duro, al fin y al cabo, en la sociedad actual.

Si comenzaba mi intervención con un diálogo tan clásico como el citado de Platón, para marcar con él uno de los rasgos específicos en la actitud del adulto hacia la literatura dedicada al niño, quiero cerrar mis palabras con otro diálogo que nos brinda la oportunidad de ver, de un modo distinto, la realidad de un mundo reservado a la infancia:

-Has de saber, Wendy, que cuando el primer niño que nació se rió por primera vez, su risa se rompió en mil pedazos que empezaron a saltar y a brincar por todas partes. Y éste fue el origen de las hadas.

A Wendy le parecía absurda esta conversación, mas siendo su día de recibo, fingió que le gustaba.

-Y así -continuó Peter con bondad- debería haber un hada para cada niño y para cada niña.

-¿Dices que debería haberla? ¿Por qué? ¿Acaso actualmente no la hay?

-No. Como los niños de ahora quieren ser tan sabios, dejan en seguida de creer en las hadas, y cada vez que un niño dice "yo no creo en las hadas", cae muerta una de ellas"<sup>17</sup>.

Por eso les pido, como hace Peter Pan, que nadie de aquellos que se dedican a estudiar la literatura, digan nunca que no creen en la literatura infantil, no vaya a ser que caiga muerto, no una de sus hadas, sino alguno de los humildes

investigadores y profesores que nos dedicamos a difundir y promover esa realidad a la que damos el nombre de Literatura Infantil.

## NOTAS:

1. Platón, *La República o el Estado*, 16ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1983, p. 87.
2. Las limitaciones propias de una conferencia, en el marco de este encuentro interdisciplinar, aconsejan centrar la exposición en las narraciones o relatos en prosa de carácter infantil, sin que ello suponga ignorar ricas posibilidades en la utilización del diálogo en otras estructuras poéticas y dramáticas.
3. Parravicini, Luigi A., *El tesoro de las escuelas. Obra que contiene una esmerada selección de la italiana Juanito, por ...*. Madrid: Saturnino Calleja, (s.a.: ¿1880?), p. 154.
4. Caballero, Fernán (1874): *Cuentos de encantamiento y otros cuentos populares*. Edic., intr. y notas de Carmen Bravo-Villasante. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1986, pp. 71-72.
5. Caballero, Fernán (1877): *La mitología contada a los niños e historia de los grandes hombres de la Grecia*, por Fernán Caballero. Obra ilustrada con 100 grabados. 4ª edición, adicionada con la biografía del autor. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bástinos, 1888, p. 23-24.
6. Coloma, P. Luis (1887), *Cuentos para niños*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 6ª ed., (s.a.: ¿1895?), pp. 59-60.
7. Bartolozzi, Salvador (1925): *Chapete reta a Pinocho*. 2ª ed., Madrid: Gae, 1960.
8. Abril, Manuel, *Totó, Titi, Loló, Lili, Frufrú, Pompo y la señora Ramboedro*. Madrid: C.I.A.P., 1931, pp.3-4.
9. Fortún, Celia, *Celia lo que dice*. Madrid, Alianza, 1993, p. 128-132. El valor y la vigencia de tales diálogos pueden comprobarse asimismo con la versión cinematográfica, en forma de serie televisiva, de esas aventuras de Celia, donde los guiones firmados por José Luis Borau y por Carmen Martín Gaité, han respetado en un alto porcentaje los correspondientes a la obra original.
10. Álvarez de Cánovas, Josefina, *Mari-Sol (Pequeñita)*. Libro de lectura para niñas. Madrid: Magisterio Español, 1942, pp. 31-32.
11. Cristóbal, Ramiro, "Introducción" a *Antoñita la fantástica*, de Borita Casas. Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer, 1989, p. 10-13.
12. Sánchez Silva, José Mª (1952): *Marcelino Pan y Vino*. Edic. introd. y notas de Emilio Pascual. Madrid: Edic. Generales Anaya, 1985, pp. 39-40.
13. Gefaell, Mª Luisa (1955): *Antón Retaco*, Barcelona, Noguer, 1983, p. 27.
14. Matute, Ana Mª, *Paulina*, Barcelona, Lumen, 1969, pp. 23-24
15. Lindo, Elvira, *Manolito Gafotas*. Madrid. Alfaguara, 1994, p. 7.
16. Manolito Gafotas es un personaje creado y animado con la voz de Elvira Lindo para unas emisiones nocturnas de Radio Nacional de España, en 1987, para Radio 1 y Radio 3.
17. Barrie, James M. (1911): *Peter Pan y Wendy. La historia del niño que no quiso crecer*. Barcelona: Juventud, 1994, pp. 74-75.

# LA ENÁLAGE DEL GÉNERO EN EL DISCURSO POÉTICO

Mario García-Page  
UNED (Madrid)

1. La *enálage* εναλλαγή en general es descrita en algunas gramáticas y retóricas como una figura basada en el trueque (lat. *mutatio*) de morfemas, como un tipo de solecismo (Nebrija 1492, Herrera 1972, Lausberg 1960, Clerico 1979). Como un posible sinónimo de la *hipálage* aparece en algunos tratados clásicos, y así ha pasado a la mayor parte de los diccionarios de retórica al uso (Lázaro 1953, Morier 1961, Spang 1979, Beristáin 1985, Marchese 1986, Mortara 1988, Marcos 1989) y casi todos estos sólo señalan la hipálage del adjetivo. Ya Correas (1626) se refería sólo a los cambios en las categorías del verbo y Fontanier (1830) habla sólo de enálage de tiempo, número y persona; pero, desde Herrera, pocos indican la posibilidad de enálage del género (cfr. Mayoral 1994).

La enálage del género consistirá, pues, en la sustitución anómala del morfema de género por su contrario; y afectará en español a las categorías nominales (sustantivo sobre todo y adjetivo), tal como ilustran los siguientes ejemplos:

- 1) El fiero general de la atrevida  
gente, que trae un cuervo en su estandarte,  
es Arbolantes, *muso* por la vida (Cervantes, 109)
- 2) A vos digo, señor Tajo,  
el de las ninfas y *ninfos* (Góngora, 121)
- 3) Helas, helas por do vienen  
la Carruja y la Carrasca,  
a más no poder mujeres,  
*hembros* de la vida airada (Quevedo, 1268)

Esta variación morfemática puede determinar algún tipo de anomalía en la concordancia entre núcleo y determinante o adyacente dentro del SN o entre sustantivo y adjetivo en una estructura oracional, como se observa en los textos (cf.20):

- 4) Del hombre a la mujer del planeta a *la planeta*  
La flor florecida y *el flor* floreciendo (Huidobro, 114)
- 5) El rey canta a la reina  
El cielo canta a *la ciela*  
*El luz* canta a la luz (Huidobro, 128)

2. La clase de nombres favorita expuesta a tal suerte de mutación es la representada por los denominados por gramáticos como Bello "unigéneros", i.e., sustantivos sin moción morfológica (cfr. ejs. 1-3) y sin contrario léxico-semántico (6); a los que cabría sumar los nombres que la gramática llama de género común, ambiguo o epiceno (7) y los opuestos por heteronimia (8), ya que todos ellos

presentan para el género una única estructura de significante sin posibilidad de alternancia flexiva; v. gr.:

- 6) Era el satirillo, en fin,  
un diablo de filigrana,  
un minique del infierno  
y algún dij de alguna *diabla* (Polo de Medina, 237)
- 7) Viéndote en ese agujero,  
te tuve por sabandija,  
mosquito por la posada  
y *tortugo* por la pinta (Polo de Medina, 162)
- 8) entre vaca y entre *tora*,  
el grande Júpiter brama (Quevedo, 775)

2.1. No obstante, puede ocurrir que un sustantivo con variación flexiva presente un género contrahecho que contraviene la forma regular prevista en el código lingüístico. En estos casos, la enálage viene favorecida por la tendencia generalizada en español a expresar la oposición genérica mediante la alternancia *-o/-a*:

- 9) Todo se ha trocado ya;  
todo al revés se ha vuelto:  
las mujeres son soldados,  
y los hombres son *doncellos* (Quevedo, 817)

2.2. A veces, esta tendencia provoca colisiones homonímicas entre el sustantivo de género anómalo y otro preexistente en el léxico de la lengua:

- 10) Yo, señor Sansón, no estoy para ponerme en cuentas ni *cuentos*  
(*Quijote*, I, 20)

3. La forja de estas inusitadas creaciones léxicas viene, al parecer, determinada en numerosas ocasiones por razones sintácticas, pragmáticas y contextuales (García-Page 1991, 1994).

3.1. La estructura binaria (en todos sus aspectos: ritmo, etc.) es quizá el factor más importante en la creación de tales sustantivos. La formación neológica parece estar determinada por su valor de oposición al sustantivo regular sobre el que se construye, el cual suele estar inmediatamente *-y*, por lo común, previamente presente; cuando la estructura gemela adopta la modalidad negativa (*sin N<sub>1</sub> ni N<sub>2</sub>*, *no/ni N<sub>1</sub> ni N<sub>2</sub>*), el segundo término parece aportar un valor de refuerzo de la negación (González Ollé 1981; cfr. Bravo 1992):

- 11) en Madrid se juntaron  
cuantos pobres y *pobras*  
a la Fuente del Piojo (Quevedo, 1295)
- 12) No quisiera ser nacido,  
Quanto y mas andar absorto:

- 13) Y mira por quien? por ti,  
Que no eres Diosa, ni *Dioso* (A. de Solís, 160)  
y que quiero que me quieras,  
sin dineros ni *dineras* (Quevedo, 739)

En estos casos, la formación del género anómalo parece venir condicionada, pues, por razones sintácticas (esquema estructural, etc.) y contextuales (coexistencia del término de género real, el cual actúa como connotador fónico-semántico):

- 14) La montaña y *el montaña*  
Con su *luno* y con su luna (Huidobro, 114)

Estas causas y otras de naturaleza pragmática también propician enálages de género en la lengua común (García-Page 1991, 1994).

3.2. La rima en el discurso en verso puede convertirse en otra fuente para la creación de sustantivos morfológicamente anómalos. La correspondencia rítmica puede ser la causa del nuevo vocablo (en 15) se trata de la consonante de los tercetos de un soneto):

- 15) Taba es tu hacienda; pan y carne sacas  
del hueso que te sirve del *cabello*;  
marido en nombre, y en acción difunto,  
mas con palma o cabestro de las vacas:  
que al otro mundo te hacen ir *doncello*  
los que no dejan tu mujer un punto (Quevedo, 600)

3.3. La presencia de otra unidad léxica construida regular o irregularmente a partir de la misma pauta morfológica puede constituir otro tipo de motivación contextual fónica:

- 16) Al despertar del sueño así importuno,  
no vi monte ni *monta*, dios ni diosa (Cervantes, 116)  
17) ...caliente, oyente, *tierra*, sol y *luno* (Vallejo, 219)

3.4. Una de las diversas redes de asociaciones significativas que entablan entre sí las unidades léxicas que conforman un texto puede ocasionalmente funcionar de connotador semántico:

- 18) Para con los hombres, *hombra*;  
Para con las hembras, macho (A. de Solís, 227)  
19) Accion, que tanto à Júpiter obliga,  
que, si èl en el Cielo es el primero;  
Mercurio es el segundo, por Tercero.  
Deste, pues, y de aquella;  
el vno, *Estrello*; si la otra, Estrella,  
nació Hermafroditico (A. de Solís, 300)

3.5. La sujeción a las convenciones lingüístico-literarias que puede gobernar un determinado código, género o subgénero, o que arbitrariamente se impone el propio poeta en su inicial proyecto compositivo puede ser la explicación de la presencia de sustantivos de género extraño en las "estancias vizcaínas" de Hurtado de Mendoza (Urquijo 1925):

- 20) A Dios juras, *hermoso Catalina*;  
*el tu beldad, el tu extraño hermosura*  
 en *corazón* de Ioancho muy *aina*  
 hecho han *un crudo* y *bravo matadura*.  
 (...)  
 Cada siempre te tiene en mi *memorio*;  
 mucho más que no tú le piensas quiero;  
*merced vuestro* mis penas es y *mi glorio*,  
 por esos tuyos ojos yo me muero;  
*el mi firmeza* hecho has ya *notorio*  
 y *el fe* que yo le tienes *verdadero*;  
 Ioancho, yo más te quiero que no todos;  
 si quieres, *vido mío*, hagamos *bodos* (...)

o en los textos que intentan reproducir el habla de los criados, extranjeros, moriscos, gitanos, rústicos, como ocurre en:

- 21) Juana.- Mañana sá *Corpus Christa*,  
 (...)  
*Zambambú*, qué *galana* me pongo,  
*zambambú*.  
 Vamo a *la sagraria*, *prima*,  
 veremo la *procesiona*,  
 (...)  
 A ese *mármolo* te arrima.  
 Clara.- Más tinta sudamo, Juana,  
 que dos pruma de *escribana*.  
 (...)  
 ¡Ay, Jesús, como sa mu *trista*!  
 Juana.- Mira *la cabilda*...  
 (...)  
 Clara.- ¿Si viene *la Obispa sancta*?  
 Chillemola.  
 Juana.- ¡Ay, qué *crabela*! (...) (Góngora, 342-4)

3.6. A pesar de estas circunstancias favorables al neologismo, la enálage del género puede obedecer, especialmente en la lengua literaria, tan sólo al capricho creativo del artista (por efecto lúdico, ironía, parodia de modelos y cánones, etc.): p.e., *poemo* es el título de algunas poesías de G. Fuertes, a quien se debe el verso "*La cipresa está triste, ¿qué tendrá la cipresa?* (329); y a Vallejo este otro: "*¡Dulzura por dulzura corazón!*" (265),...

**TEXTOS:**

- Cervantes, M. de (1975). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 2 v.
- Fuertes, G. (1980). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Góngora, L. de (1972). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Huidobro, V. (1983). *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra.
- Hurtado de Mendoza, D.(1947-8). *Obras poéticas*. Madrid:RAE, 3 v.
- Polo de Medina, J. (1987). *Poesía*. Madrid: Cátedra.
- Quevedo, F. de (1991). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, vol. 2.
- Solís, A. de (1968). *Varias poesías sagradas y profanas*. Madrid:CSIC.
- Vallejo, C. (1975). *Obra poética completa*. La Habana: Casa de las Américas.

**BIBLIOGRAFÍA:**

- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México:Porrua.
- Bravo, F. (1992). "La négation antiphonique en espagnol. La formule de renforcement 'ni ínsulas ni ínsulos' étude synchronique et diachronique". *BHi* 94:1, 619-72.
- Clerico, G. (1979). "Rhétorique et syntaxe: une 'figure chimérique': l'écnallage". *Histoire, Épistemologie, Langage* 1:2, 3-25.
- Correas, G. (ca.1626). *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: Selecciones gráficas, 1954.
- Fontanier, P. (1830). *Les figures du discours*. París: Flammarion, 1977.
- Herrera, F. de = Gallego Morell, A. (1972). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 305-594. Madrid: Gredos.
- García-Page, M. (1991). "Un aspecto de morfología flexiva del español actual: la presencia de morfemas alternantes en sustantivos unigéneros". *EA* 56, 23-38.
- (1994). "El sustantivo de género contrahecho: un caso marginal de morfología flexiva" (en prensa).
- González Ollé, F. (1981). "La negación expresiva mediante la oposición sintagmática de género gramatical: El tipo *sindineros ni dineros* y sus variantes". En *Logos Semantikos. In Honorem Eugenio Coseriu*, 4, 215-37. Madrid: Gredos.
- Lausberg, H. (1960). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, vol. 2 (1984).
- Lázaro, F. (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1984.
- Marcos, F. (1989). *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*. Cáceres: Univ. de Extremadura.
- Marchese, A.-Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

- Mayoral, J. A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- Morier, H. (1961). *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. París: PUF.
- Mortara, B. (1988). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Nebrija, E.A. de (1492). *Gramática de la lengua castellana*. (ed.A. Quilis). Madrid: Ceura, 1989.
- Spang, K. (1979). *Fundamentos de retórica*. Pamplona: Eunsa, 1984.
- Urquijo, J. de (1925). "Concordancias vizcaínas". En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, 2, 93-8. Madrid: Hernando.

# EL DIALOGO EN LAS TERAPIAS COGNITIVO-CONDUCTUALES

Antonio Gómez Sanabria

## 1- HISTORIA, MODELO Y TEORIA PSICOPATOLOGICA DE LAS TCC.

Antes de hablar sobre el diálogo como instrumento de las terapias cognitivo-conductuales, considero necesario hacer un esbozo del origen, las bases teóricas y el modelo de psicopatología que asumen estas corrientes, con el fin de que se comprendan mejor las características que se van a manifestar en el diálogo.

Las terapias cognitivo-conductuales (TCC) adquieren un sentido específico al facilitar un modelo de psicopatología y una teoría sobre el cambio de la conducta humana unitarios, aunque en su origen, este modelo, procede de la integración de diversos enfoques.

Desde el punto de vista histórico, las TCC se enraízan teóricamente con la filosofía estoica de Epicteto, quien ya destacó que "los hombres no se trastornan por los acontecimientos, sino por las opiniones que de ellos tienen" y se enlazan de alguna manera con la afirmación de Kant de que la enfermedad mental ocurre cuando una persona no puede ajustar su "sentido privado" al "sentido común".

En la actualidad, han contribuido dos líneas de trabajo a la aparición de este enfoque:

- 1) La de los teóricos cognitivos semánticos, entre los que cabe destacar a George Kelly, Albert Ellis y Aaron Beck, quienes a su vez tuvieron inicialmente una formación psicoanalítica.
- 2) La de la terapia de conducta basada en la teoría del aprendizaje, de la que cabe destacar a Rotter, Bandura, Walter Mischel, Mahoney y Meichenbaum.

Como pueden ver, las TCC realizan un esfuerzo integrador y se convierten en punto de confluencia de corrientes que parten de modelos opuestos de la conducta humana (entendiendo conducta en sentido amplio, no sólo como conducta externa):

- a) Desde un modelo intimista, centrado en lo intrapsíquico, como el psicoanalítico, algunos autores van alejándose del objetivo de centrar su atención en la historia personal y en el afloramiento de lo inconsciente como elementos indispensables para la recuperación del paciente y desplazan su interés hacia la interpretación que la persona hace de los acontecimientos actuales, entendiendo el término "acontecimientos" en un sentido amplio como acontecimientos externos,

relaciones sociales, sensaciones, conductas personales o recuerdos (considerados estos como algo actual aunque su contenido sea un acontecimiento pasado).

b) Por otro lado, un modelo eminentemente ambientalista y originariamente mecanicista que, en principio, respondía al paradigma de que la conducta humana está en función directa del estímulo (Condicionamiento clásico: E - R). Posteriormente fue modificado ese paradigma inicial, al introducir entre el estímulo y la respuesta unas variables moduladoras de la respuesta que corresponden al organismo que ha de darla. Así aquel modelo E - R pasa a E - O - R. Más tarde, esta corriente introdujo el paradigma del Condicionamiento Operante, según el cual lo primero sería la actuación del organismo y el resultado de esa actuación supondría un refuerzo (positivo o negativo) de la conducta inicial (paradigma O - R). Los psicólogos que desde el conductismo se acercan a las TCC hacen progresivamente más hincapié en la influencia de las variables intervinientes del O.

El modelo psicopatológico de las TCC responde tanto a la idea de que la raíz de los problemas psicológicos está en una interpretación errónea de la realidad, como en factores externos, especialmente en las relaciones sociales. Como dice Donald Meichembaum: "Las cogniciones del cliente son sólo Uno de los diversos factores que contribuyen a la etiología y mantenimiento de la conducta anormal"; otro componente del proceso patológico serán "los acontecimientos externos". Y añade que "los terapeutas cognitivo - conductuales intentan integrar los puntos de interés de ambas escuelas con el fin de combinar la comprensión clínica de los terapeutas semánticos con la tecnología de los terapeutas de conducta".

## 2- EL DIALOGO

Llegados a este punto podemos comprender que no existe una sola modalidad de diálogo en estas terapias.

En primer lugar, habría que hacer una distinción entre el diálogo interpersonal que mantienen el terapeuta y el cliente en las sesiones de terapia y el diálogo intrapersonal que mantiene el cliente consigo mismo en su vida cotidiana y que, desde el punto de vista terapéutico, tiene como objetivo modificar su perspectiva sobre lo que le rodea para reinterpretarlo de manera más adaptativa para él poniendo en práctica las instrucciones dadas por el terapeuta durante las sesiones y las conclusiones a las que ha llegado él mismo con la colaboración también del terapeuta. Nosotros vamos a centrarnos en el diálogo interpersonal del terapeuta y el paciente.

Las sesiones de TCC son activas por parte del terapeuta y del cliente. En ellas se pretende que el terapeuta colabore con el cliente para que éste, a partir de lo aprendido en las sesiones, promueva cambios en su vida ordinaria. El agente más importante será, pues, el paciente, pero el terapeuta tendrá la responsabilidad de buscar las técnicas y recursos más adecuados para que se promuevan esos cambios y además deberá instruirle eficazmente en ellos para que haga las generalizaciones oportunas.

Por tanto, cabe destacar dos modalidades claramente diferentes del diálogo durante las sesiones de terapia y que están en función de sus objetivos y de la técnica elegida:

## 2.1. TÉCNICAS CONDUCTISTAS

Si se elige una técnica conductista el diálogo tomará características más "instructivas", se utilizará el lenguaje principalmente en su función conativa, para "hacer actuar". El terapeuta describirá los pasos que se han de llevar a cabo de manera similar a como se explicaría en una clase, acompañada de una puesta en práctica si es posible, incluso de instrucciones a familiares u otras personas que, en algunos casos, puedan hacer de coterapeutas (en especial si los pacientes son niños) y de comprobación de que ha entendido completamente el proceso y, lo que es más, el sentido objetivo de esa técnica.

Por ejemplo, en un caso de agorafobia, se puede instruir en técnicas de relajación y desensibilización sistemática. El diálogo tendría como primer objetivo lograr la confianza del paciente en el terapeuta y en la terapia, por lo que se precisa aclarar las características tanto de la terapia como de la relación terapéutica y mostrar empatía por el paciente. Esto último va más allá de las palabras y se transmite también por manifestaciones gestuales y posturales que signifiquen una actitud de apertura, de acercamiento al otro y de comprensión no sólo intelectual, sino también emocional.

El entrenamiento en la técnica de Desensibilización Sistemática, según Wolpe (1.982) conlleva las siguientes fases:

a) Entrenamiento en la Escala de Unidades Subjetivas de Ansiedad, que se desarrolla como un medio de comunicación entre el paciente y el terapeuta y se refiere a la magnitud de respuesta de ansiedad del paciente ante los estímulos provocadores del miedo. En esta tarea la interacción a través del diálogo tanto inter como intrapersonal del paciente es crucial porque se le pide a éste que recuerde la ansiedad más aterradora que haya experimentado y la verbalice; por otro lado, se le pide que exponga la experiencia más tranquila y apacible que haya disfrutado.

Estas experiencias se convierten en los polos de una escala. No vamos a entrar en más detalles de esta escala.

b) A partir de ahí se elabora una jerarquía de miedos, es decir, una lista de estímulos evocadores de ansiedad relacionados en contenido y ordenados según la intensidad de ansiedad que provocan. El terapeuta, a través de preguntas, ayuda al paciente a aclarar cuándo, dónde y bajo qué condiciones tiene lugar la respuesta de ansiedad.

c) El entrenamiento en relajación supone en principio una actitud receptiva y confiada por parte del paciente y una exposición de instrucciones por parte del terapeuta, para que aquél las ponga en práctica. Al finalizar las instrucciones es deseable que se restablezca el diálogo entre ambos para que el paciente comunique sus sensaciones y las dificultades que va encontrando para poner en práctica dichas instrucciones.

d) Llegados a este punto, se pasa a la Desensibilización Sistemática propiamente dicha, combinando la relajación con la exposición en imaginación del paciente a la jerarquía de miedos para conseguir reducir y anular la ansiedad ante los elementos ansiógenos. Las expresiones del terapeuta en esta fase son del tipo: "quiero que te imagines que.."; "deja de visualizar la escena", "quiero que concentres tu atención en ...", "¿cuál es tu nivel de ansiedad?", "levanta el dedo cuando hayas llegado al nivel...", "bien, ese es nuestro objetivo."

Como se puede observar, la colaboración entre el paciente y el terapeuta es máxima: las verbalizaciones y gestos del paciente serán el canal para transmitir al terapeuta las variaciones en la sensación de ansiedad ante los estímulos a los que se expone en la imaginación, a la vez que el terapeuta va dando instrucciones condicionadas por la información que recibe del paciente.

## 2.2. TECNICAS COGNITIVAS

Los métodos de cambio cognitivo se basan menos en el aprendizaje por experimentación personal directa. Su objetivo será conseguir una sustitución de las ideas erróneas que están en la base de interpretaciones inadecuadas que producen sentimientos y/o conductas que se desean variar, por eso su método utilizará el lenguaje con una función menos conativa y se encaminará hacia una función representativa, más investigadora de lo real, tanto objetivo como subjetivo, para ayudar al paciente a que descubra los errores en sus pensamientos irracionales y para que adopte un método más científico en su forma de entenderse a sí mismo y lo que le rodea. Se centra, pues, más en el ámbito del razonamiento que en el de la conducta.

El método dialógico que aquí se pone en práctica se asemeja al método socrático, a la Mayéutica. Al igual que en ella, su objetivo será "ayudar a parir", es decir, colaborar para que el paciente desde sí mismo descubra sus errores cognitivos y sustituya sus interpretaciones puntuales y sus ideas subyacentes o esquemas cognitivos por otros más "científicos".

Hay algunos errores cognitivos en el procesamiento de la información que se dan con más frecuencia, sobre todo en personas que acuden a psicoterapia, y que llevan al mantenimiento de la validez de los conceptos inadecuados que están en la base de los sentimientos que se quieren evitar. Según Aaron Beck, estos errores son principalmente los siguientes:

- Las inferencias arbitrarias. Es decir, llegar a conclusiones que no se sigan lógicamente de las premisas.
- La abstracción selectiva. Que consiste en centrarse en detalles, descontextualizándolos y conceptualizando todo la experiencia en base a esos fragmentos.
- La generalización excesiva, a partir de uno o varios hechos aislados.
- La maximización o minimización al evaluar la significación de un suceso.
- La personalización o tendencia a atribuirse a sí mismo fenómenos sin base suficiente.
- El pensamiento absolutista o dicotómico, que clasifica las experiencias según una o dos categorías opuestas: todo o nada, bueno o malo, etc.

Una de las tareas del terapeuta consistirá en hacer caer en la cuenta al cliente de sus errores cognitivos y ayudarle a que reinterprete la realidad, a sí mismo, su historia y su futuro a partir de unos esquemas más realistas.

Este objetivo se intenta conseguir a través de un diálogo con el paciente, pero de un determinado diálogo: las instrucciones, la modalidad conativa del lenguaje no parece ser eficaz; quizás lo sería con determinadas personas muy sumisas, pero se mantendría su característica de "excesiva sumisión", cuando quizá sea una de las variables a modificar. Se trata de utilizar, parafraseando a Descartes, la pregunta metódica, en lugar de la duda metódica. Una pregunta que le haga "caer en la cuenta" al paciente de lo erróneo, exagerado o polarizado de sus inferencias y conclusiones y cómo ese estilo de interpretar, esos esquemas automáticos en su proceso personal de razonar le llevan a sentir emociones indeseables (pena de sí mismo, culpa, ansiedad, etc.). A la vez caerá en la cuenta de que una reinterpretación más "científica", más ajustada a las reglas de la lógica, de las situaciones por las que pasa le llevarán a la vivencia de emociones menos indeseables o con niveles más bajos de malestar emocional.

En el diálogo cognitivo, el terapeuta utilizará expresiones del tipo "¿Como interpreta usted esa situación?".. "¿Se podría entender de otra manera?"..."¿cómo se sentiría ud. si lo interpretara así?", etc. Al igual que en los diálogos socráticos, el terapeuta no le da las respuestas al paciente, sino que le ayuda a través de preguntas bien orientadas para que sea el propio paciente quien descubra respuestas más adaptativas o caiga en la cuenta de determinadas asociaciones, inferencias o esquemas irracionales.

En definitiva, las Técnicas Cognitivo - Conductuales utilizan el diálogo en la terapia de diversas formas según las peculiaridades y objetivos de cada técnica, predominando por parte del terapeuta la función conativa en la técnicas de origen conductista y la función representativa a través de preguntas en las de origen cognitivo.

## DIÁLOGO Y VANGUARDIA. LA TRANSGRESIÓN DEL GÉNERO EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Ana Gómez Torres  
Universidad de Málaga

La estrategia de transgresión dramática que Federico García Lorca esgrime frente al horizonte de expectativas de su tiempo se cifra en una búsqueda de las áreas marginales, desde el teatro-poesía hasta el cultivo del diálogo. Se trata de una literatura que rompe los límites genéricos a través de estructuras capaces de subvertir los esquemas heredados, en un intento permanente de superar los modelos tradicionales.

La renovación dramática lorquiana se gesta durante los años de formación del granadino. Desde fechas tempranas, Lorca indaga en las estructuras teatrales menos vigentes, al tiempo que experimenta en torno a lo dramático desde el terreno de la lírica. Imprime desde el comienzo a sus composiciones poéticas un sentido teatral. A menudo se hallan, entre sus poemas, versos que desempeñan la función de acotaciones. Lo abstracto queda encarnado en figuraciones objetivas a través del recurso al diálogo. Lorca retrata acciones y concede la palabra a los personajes, cuyos movimientos y gestos se describen de acuerdo con la que Poyatos denomina "estructura triple básica" del diálogo: lenguaje, paralenguaje y kinésica.(1) A los signos proxémicos y paraverbales, el poeta añade otras referencias semiológicas no lingüísticas, como las relativas a la indumentaria o caracterización de los actantes. Los poemas del Romancero gitano se presentan llenos de elementos dialógicos: actitudes corporales y alusiones a la oralidad obligan al lector a imaginar -casi como en una "composición de lugar" ignaciana- que asiste al encuentro de los interlocutores. La forma dialogada supone un proceso semiótico interactivo que marca un acercamiento al teatro, con una tensión y un dinamismo similares a los de la poesía medieval.

Ya desde sus primeros escritos, Lorca había trabajado en sus composiciones líricas sobre esta base dialógica. Llega a la teatralización en las dos escenas que incorpora al Poema del cante jondo: "Diálogo del Amargo" y "Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil". La tensión conflictiva de sus textos líricos dialogados va a estilizarse, desde una nueva estética, en las estructuras formales de Poeta en Nueva York, donde, como ha observado M. García-Posada, es posible hablar de dramatización e incluso de narración.

Una de las claves de la escritura lorquiana radica en su profunda desintegración de los géneros. De hecho, como ya se preguntó Pedro Salinas, ¿puede hablarse realmente en Federico García Lorca de poeta dramático y poeta lírico como de entidades distintas?. Tal vez no. Por esta razón, no debe sorprender que el primer texto impreso del granadino, Fantasia simbólica (1917), fuese una prosa poética dialogada, de carácter teatral. La estructura de esta Fantasia simbólica enlaza con las sonatas experimentales, baladas y otros diálogos escritos entre 1917 y 1919.(2) Gran parte de la producción literaria del primer Lorca se configura como

diálogo, con acotaciones de tipo teatral o musical, donde conversan las voces de Platón, Safo, Beethoven, Chopin, Rubén Darío, personajes mitológicos y alegóricos, instrumentos musicales o elementos de la naturaleza.

De 1917 a 1920 datan otras pequeñas escenas más abiertamente dramáticas, como Cristo (Tragedia religiosa) (1917), Pierrot (Poema íntimo) (1918), Del amor (Teatro de animales) (1919) o Jehová y Diálogo de Sombras, ambos de 1920. Si se tiene en cuenta que el autor fechó su primer poema en 1917, podrá comprenderse el decisivo alcance de estos breves diálogos, donde se contraponen voces alegóricas y acotaciones teatrales en un género fronterizo entre lo lírico y lo dramático.

De 1925 data el Diálogo mudo de los cartujos, en el que el discurso, entre las acotaciones, ha sido sustituido por signos de puntuación. La escena constituye un verdadero modelo de vanguardismo. En 1926 escribe el Diálogo de los caracoles, posterior a otro texto inconcluso y sin título que se conoce como Diálogo con Luis Buñuel.

La primera manifestación en que Lorca hace una referencia teórica al género del diálogo se encuentra en una carta a Melchor Fernández Almagro del verano de 1925, en que anuncia: "He hecho un libro de diálogos". En otra ocasión añade: "Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales".(3) Menciona cinco títulos, de los cuales se publicaron tres en vida del autor: La doncella, el marinero y el estudiante, El Teniente Coronel de la Guardia Civil y Diálogo de la bicicleta de Filadelfia (cuyo título definitivo sería El paseo de Buster Keaton). De los otros dos, se conservan fragmentos de El Loco y la Loca y no ha quedado ni una sola línea del que menciona como Diálogo de la danza. Con respecto a los textos escritos entre 1917 y 1919, los diálogos que concibe en torno a 1925 se han depurado en la dirección de las nuevas estéticas de vanguardia. Bajo esta órbita surgen El paseo de Buster Keaton, La doncella, el marinero y el estudiante y Quimera, que en palabras de Lorca se definen exactamente como "diálogos en prosa".(4) No son piezas de teatro, ni poemas dialogados, ni textos para el cine, aunque su forma abierta y fragmentaria, característica de la vanguardia, se relaciona con la estructura de los guiones cinematográficos. En este sentido, Federico habló de "diálogos fotografiados" en carta a G. de Torre, lo que revela la voluntad de ejercitarse en el lenguaje visual y filmico.

El experimentalismo de los diálogos en prosa -que anticipan, en ocasiones, rasgos del teatro del absurdo- se aproxima a las piezas dramáticas más vanguardistas del escritor, al adentrarse en una estética y unos procedimientos radicalmente innovadores. El género del diálogo sirvió al dramaturgo como fórmula de experimentación estilística. Desde la perspectiva estructural, como ha observado C. Bobes, el diálogo es un tipo de discurso relativista, no dogmático, reflejo de una actitud analítica que se presenta de una manera discontinua, muy afín al fragmentarismo que P. Bürger definió como esquema constructivo propio de la vanguardia.(5)

C. Maurer ha puesto de relieve, a propósito de los textos juveniles de Lorca, su "indecisión" (6) ante los géneros literarios. Pero, de hecho, no se trata de

incertidumbre, sino de un propósito experimental que busca posibilidades nuevas en zonas marginales. Las Sonatas de Lorca suponen un "mestizaje" de poesía y teatro a través del diálogo. Desde su obra adolescente, el autor concibe poemas dramáticos y pequeñas piezas teatrales irrepresentables que rompen con la tradición clásica. La "insatisfacción" ante los géneros recibidos que Lázaro Carreter entiende como un rasgo propio de todo "escritor genial" (7) es una de las constantes lorquianas. La exploración en torno al diálogo como fórmula renovadora marca una personal ruptura de los paradigmas literarios vigentes. Esa "insatisfacción" con los géneros heredados se hace patente en su sistemática investigación de los límites. (8) Los Diálogos en prosa que escribe durante los años veinte responden ya de modo pleno a esa voluntad propia del moderno espíritu de la vanguardia. Lorca se acerca a la nueva poesía del "teatro imposible" mediante el ejercicio de los Diálogos, en los que se descomponen, hasta quedar deconstruidos, los géneros literarios convencionales.

## NOTAS:

(1) F. Poyatos, La comunicación no verbal, Madrid, Istmo, 1994.

(2) C. Maurer (ed.), FGL, Prosa inédita de juventud, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 19-21 y 229-282.

(3) C. Maurer (ed.), FGL, Epistolario, I, Madrid, Alianza, 1983, pp. 101 y 118. Vid. M. Fernández-Montesinos (ed.), FGL, Tres Diálogos, Universidad de Granada, 1985

(4) C. Maurer (ed.), FGL, Epistolario, II, ed.cit., p. 42.

(5) Vid. M<sup>a</sup> del C. Bobes Naves, El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario, Madrid, Gredos, 1992, p. 164, y P. Bürger, Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1987, pp. 112 y 137-149.

(6) Vid. C. Maurer, "Sobre la prosa temprana de García Lorca (1916-1918)", CHA, núm. 433-434 (1986), pp. 14-17.

(7) F. Lázaro Carreter, "Sobre el género literario", en Estudios de poética, Madrid, Taurus, 1979, pp. 116-119.

(8) Vid. A. García Berrio y J. Huerta Calvo, Los géneros literarios: Sistema e historia, Madrid, Cátedra, 1992, p.221.



# LA CONFIGURACIÓN DEL DISCURSO PUBLICITARIO AUDIOVISUAL

María Dolores Gordón Peral  
Stefan Ruhstaller  
Sevilla

Partiendo de la idea básica de que "los tipos [de texto] se definen pragmáticamente por su relación con los tres elementos que intervienen en la comunicación: el emisor, el receptor y el discurso mismo"<sup>1</sup>, idea que ya se halla en Aristóteles ("Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién"<sup>2</sup>) —aunque a estos elementos hay que añadir los contextos o situaciones de comunicación—, podemos definir pragmáticamente el texto publicitario audiovisual como sigue. El papel de *emisor* lo asume un conjunto constituido por todas las personas que intervienen en las distintas fases del proceso de realización del texto, un publicista o un equipo de publicistas que crean el texto, actuando por encargo de la empresa productora de lo anunciado, de quien realmente parte la voluntad de establecer una comunicación<sup>3</sup>. En cuanto al *receptor*, éste es el telespectador de carne y hueso al que llega realmente el mensaje publicitario en un momento y un lugar determinados. La emisión del texto constituye un acto perlocutivo, ya que con ella se busca influir en el comportamiento del receptor, lograr que éste adquiera el producto anunciado<sup>4</sup>. Es importante destacar en este contexto que a este nivel del mundo real<sup>5</sup> los papeles de emisor y receptor no son intercambiables, pues debido a las características del medio que difunde la publicidad, el receptor (telespectador) está condenado a recibir pasivamente el mensaje sin poder asumir el papel de emisor. A este nivel, la información sólo puede fluir en un sentido, por lo que no hay posibilidad de diálogo. Ahora bien, el creador del mensaje publicitario adecúa la forma del texto al perfil del grupo de receptores reales que más probablemente puedan ser persuadidos para la compra del producto, a saber, lo dispone de la manera que presumiblemente vaya a tener un impacto más fuerte y positivo en los potenciales compradores. Por consiguiente, el mensaje en realidad no va dirigido a todas las personas que efectivamente lo reciben, sino específicamente a lo que podemos denominar *receptor implícito*<sup>6</sup>. A esta figura idealizada o abstracta le corresponde en el otro lado del modelo de comunicación el *emisor implícito*, que es la imagen que tiene el receptor real de quien está en el origen del mensaje, de la parte interesada en el éxito del acto perlocutivo: la parte vendedora del producto. Naturalmente, esta conciencia del emisor implícito es aún más abstracta que la imagen que tiene el emisor real del receptor ideal, el receptor implícito. Empero, hace que el receptor no olvide cuál es el propósito verdadero de índole económica del mensaje y que adopte una postura crítica frente al intento de persuasión. Esta conciencia y con ella la actitud crítica pueden ser atenuadas mediante la ficcionalización o escenificación del mensaje, que además tiene el efecto de hacerlo más atractivo. A este plano ya plenamente ficcional pertenece el *narrador*, papel desempeñado por lo común en los anuncios televisivos por un locutor que enmarca y comenta la acción escenificada, o saca conclusiones de ella, pero sin intervenir en la misma como

personaje<sup>7</sup>. Al igual que en las obras literarias, esta figura<sup>8</sup> tiene también en los textos publicitarios una correspondencia en el lado del receptor: un *narratario*, al que se dirige el narrador directamente mediante formas verbales personales y pronombres, como *tú, usted, compra, llévate, disfrute*, etc. Estas formas deícticas son emitidas por una figura del mundo creado y tienen un referente a nivel intradieгético; el referente de un *tú* o un *compre* o *disfrute* emitido por un narrador no es, pues, el receptor real del mensaje (éste es desconocido para el creador del texto, por lo que no puede aplicar estas formas deícticas a él; además, el creador apunta a una multitud de receptores, por mucho que ponga en boca del locutor-narrador una forma en singular); sin embargo, el receptor, confundiendo los niveles de la enunciación, interpreta tales formas personales como referidas a él, por lo que se siente más directamente involucrado en la comunicación. Este hecho contribuye a aproximar al receptor real, distanciado por su pasividad en el acto comunicativo. Otro procedimiento aún más eficaz para involucrar a los receptores reales en la comunicación es la escenificación del mensaje, la creación de un mundo ficticio en el que aparecen personajes con los que pueda identificarse el público o segmentos determinados de él. Estos personajes naturalmente son estereotipos que encarnan los rasgos definitorios de los grupos sociales. El nivel ficcional o intradieгético de los anuncios publicitarios televisivos es lo que nos interesa examinar en lo que sigue, y más concretamente los diálogos con los que se comunican los personajes de ficción. El principal motivo por el que vemos la televisión es sin duda, además del deseo —o la necesidad— de información, el de entretenimiento. Nos entretenemos sobre todo viendo representaciones de historias vividas por unos personajes con los que nos identificamos, que nos divierten con su gracia o nos hacen sentir suspense. Dada esta nuestra costumbre, no nos parece nada extraño que también la publicidad difundida por televisión sea llevada hacia nosotros en forma de representaciones filmicas de escenas vividas por personajes de ficción. Claro que las escenas que constituyen el núcleo de numerosos anuncios son muy breves en comparación con otras historias que vemos en el mismo medio televisivo. Y ello no sólo por el elevado coste que supone para la empresa anunciadora cada segundo que dura el *spot*, sino también porque, siendo breves, los anuncios son fáciles de recordar y nos cuesta menos verlos (no olvidemos que vemos los anuncios no porque ello sea nuestro propósito, sino, al contrario, en contra de nuestra voluntad, durante las interrupciones de emisiones que sí deseamos ver). Dadas estas dos circunstancias —la corta duración y la falta de disposición a verlos de los telespectadores—, la acción escenificada ha de presentar determinadas características: ha de seguir un esquema sencillo, fácil de entender, y preferentemente familiar para los espectadores<sup>9</sup>, ha de ser agradable de ver (las escenas nos presentan ambientes placenteros o nos divierten)<sup>10</sup>. Los recursos que para la creación de la escena —es decir, para la caracterización de los personajes protagonistas de la acción y la situación en la que la acción se desarrolla— pueden utilizarse en el corto lapso de tiempo que puede durar un anuncio, han de ser pocos, pero extraordinariamente eficaces; para la potenciación de su efecto se aprovechan todas las posibilidades del

medio televisivo: se juega de manera extremadamente hábil con sonidos e imágenes (ruidos, música, colores, luces y sombras, movimientos). Y sin embargo, la caracterización de los personajes y de la situación forzosamente se reduce a estereotipos<sup>11</sup>; pero ello incluso constituye un hecho beneficioso, pues cuanto más vaga es la caracterización de los personajes, tantas más personas pueden identificarse con ellos. Tal dramatización del mensaje publicitario constituye una especie de disfraz o camuflaje para lograr que adoptemos una actitud menos crítica, para hacernos olvidar (o al menos reducir nuestra conciencia de) la verdadera intención que es el móvil de la emisión de este tipo de texto: la persuasión para la compra de un producto. Entre otros numerosos recursos que suelen aprovecharse para crear estas escenas nos interesan los que son propiamente lingüísticos: los textos puestos en boca de los distintos personajes, que tienen una especial relevancia en la caracterización de éstos y de las situaciones en que se desenvuelven.

## NOTAS:

1. A. Vilarnovo - J.F. Sánchez, *Discurso, tipos de texto y comunicación*, EUNSA, Pamplona, 1992, p.41.
2. Cit. por A. Vilarnovo en sus trabajos "Condiciones de una tipología textual" (p.30) y "Pragmática y tipos de texto" (p.41), incluidos en la obra citada en la nota anterior.
3. Vid. P. Carbonero, "Modalidades enunciativas en los textos publicitarios", en *Problemas y métodos en el análisis de textos. In memoriam Antonio Aranda*, Universidad de Sevilla, 1992, p.111.
4. Vid. E. Feliú, *Los lenguajes de la publicidad*, Universidad de Alicante, 1984, p.304.
5. *Mundo real y mundo creado* (es decir, de ficción) son los términos que emplea P. Carbonero en su estudio citado. La teoría literaria, que hace una distinción paralela, habla de *niveles extradiegético e intradieético*.
6. Este receptor implícito no debe confundirse con el real. Un anuncio de cigarrillos o preservativos no va dirigido a un niño de seis años que por casualidad lo ve, y el publicista autor del mensaje le ha dado una forma determinada pensando en otro tipo de receptores, concretamente en el receptor implícito.
7. Casi siempre se distingue este tipo de locutor de otro que es un personaje no visible.
8. No debe confundirse este locutor-narrador con el emisor implícito, a pesar de que a veces el locutor-narrador se identifica explícitamente (por ejemplo, con formas de la primera persona de plural) como representante de quien el receptor real imagina como impulsor de la emisión del mensaje por un interés económico. He aquí un ejemplo tomado de P. Carbonero (*op.cit.*, p.111; este autor, sin embargo, no hace esta distinción nuestra): "*¿Se atrevería a cortar una obra de arte? Nosotros no. Por eso emitimos todas nuestras películas sin cortes publicitarios. Abónese a Canal +.*"

9. Si bien el romper con moldes preestablecidos puede tener precisamente un efecto reforzado sobre el público. Ejemplos de esto pueden ser los *spots* en los que se prescinde de cualquier sonido, y el o los mensajes verbales se presentan de manera escrita en la pantalla. En el contexto del habitual ruido causado por los sonidos y voces de los *spots* que preceden no cabe duda de que un silencio puede atraer vivamente la atención del espectador.

10. El impacto que causa el anuncio en el espectador se acrecienta además por su repetición cada cierto tiempo (a veces se emite sólo un anuncio diferente en medio de dos iguales) y su difusión en diversos canales (si bien este hecho puede dar lugar a una cierta saciedad del espectador).

11. A. Vilamovo prefiere hablar de *prototipos* (vid. *op.cit.*, p.121).

## LA FUNCIÓN DEL DIÁLOGO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL EPINICIO PINDÁRICO

Rafael Herrera Montero  
Universidad Complutense

Píndaro es mito y canto lírico. Y en la lírica el diálogo como tal apenas tiene cabida, si no es el del poeta consigo mismo<sup>1</sup>. Pero en cuanto al mito, no puede renunciar a las formas narrativas, y ahí es donde se echa mano de todos los artificios retóricos de que la narración puede valerse, y por tanto, entre ellos, del diálogo, aunque no sea demasiado frecuente. Sólo hallamos tres casos completos, en las *Píticas* IV y IX y en la *Nemea* X. Habrá que hacer, pues, una primera distinción entre estos tres lugares y las otras ocurrencias, éstas algo más numerosas, del estilo directo. Pues evidentemente toda elocución directa de un personaje va dirigida a alguien y se espera una respuesta, verbal o no, aunque el poeta no la explicita. Nos limitaremos a presentar brevemente los pasajes refiriéndonos, claro, a su función constructiva, para tratar al fin, sólo un poco más extensamente, los diversos parlamentos de la *Pítica* IV, cuya mayor extensión ha dado cabida a varios ejemplos de diálogos que ya habremos mencionado.

En *Ol.* I 75-85 el parlamento de Pélope queda sin respuesta expresa; pero sólo aparentemente. En realidad se trata de una súplica, una *Gebet* en la clasificación de Rudolf Führer<sup>2</sup>. Justo tras ésta (vv. 86ss.), Píndaro nos cuenta que efectivamente el dios le cumple el voto, así que la respuesta sólo la podemos adivinar<sup>3</sup>, aunque es la mejor que el héroe podía esperar; no fueron en vano sus palabras: οὐδ' ἀκράντοις ἐφάσατο / ἔπεισι.

La función del diálogo dentro de este episodio es muy clara. Se trata de dar de una manera directa, más enfática, el momento que, por la presencia del dios, es el más crucial del relato.

Un ejemplo en el que el parlamento no obtiene respuesta es *Ol.* IV 24-26, que es sólo un autoelogio.

Igualmente en la *Ol.* VI 24-26 encontramos la expresión del sentimiento de un personaje en estilo directo que tampoco espera respuesta; en este caso es la añoranza del muerto<sup>4</sup>; la función del parlamento es destacar la virtud de Anfírao, héroe comparado con Hagesias, el atleta celebrado, poniéndola en boca de otro héroe ilustre.

Tampoco obtiene respuesta el discurso de Eujancio en el *Peán* III (vv. 40ss.); aunque el estado fragmentario en que se conserva nos impide cerciorarnos, el carácter de su parlamento no la requiere, y parece que Píndaro lo usa para introducir, a través del estilo directo, una digresión que completa al mito y lo hace más ágil, por medio de que el propio Eujancio exprese, en primera persona, su temor ante la guerra y sus dudas.

Pero una de las formas más frecuentes de discurso, que tampoco necesita del diálogo *sensu stricto*, son las profecías, las *Prophezeiungen* de Führer (p. 109-110). Su función dentro del epinicio tampoco plantea problemas, pues no hace sino

poner en el lenguaje directo y solemne propio de la profecía ese texto ominoso que suele tener especial trascendencia para el desarrollo del episodio mítico que se trata en cada caso. Encontramos profecías en *Ol.* VIII 42-46; *Pít.* VIII 44-45; *Peán* II 73-75; además, mezclada con la exhortación (*Versammlungsrede*, Führer, p. 111) en la *Íst.* VIII 32-45. Y también, en estilo indirecto, en la *Nemea* I 60-73<sup>5</sup>. Una extensa e interesante profecía contiene la *Pítica* IV, que luego comentaremos. Emparentada con la profecía está esta expresión de Apolo, dios profético por excelencia, en *Pít.* III 40-42. Que sólo muestra de manera trágica la indignación de Apolo<sup>6</sup>. También se relaciona con la profecía el oráculo que un dios profiere a través de los sueños, por medio del curioso procedimiento de la *incubatio*; el discurso del dios durante el sueño (*Traumrede*, Führer, p. 109), toma los mismos terribles tintes de la profecía por la presencia poderosa de la divinidad, apremiante e imponente, que se expresa siempre a través de futuros e imperativos, escueta y seca. Así la *Ol.* XIII 67-69.

Con igual apremio, usa Píndaro del discurso directo para darnos un consejo a través de un personaje paradigmático (*Pít.* II 24).

Pero combinando algunas de estas formas de estilo directo que hemos visto, podemos obtener ya algún diálogo, aunque sea de forma mediatizada y tan alambicada como ofrece la *Ístmica* VI. Según el análisis formal de Führer, tendríamos una *Gebet* o súplica (vv. 42-49) y luego una *Profecía* (51-54).

Desde luego por separado cumplen los requisitos de *Súplica* y *Profecía*, pero en común construyen, aunque proferidas por la misma persona, pregunta y respuesta. En efecto, Heracles suplica por Telamón a Zeus; este *responde* con su signo más visible, el buen augurio de un águila. Heracles, entonces, "como un profeta", le traduce a Telamón la respuesta del dios, trasladándolo a la lengua de los mortales con lo que nosotros también nos enteramos. Todo eso no hace sino referir, por medio de un héroe tan prestigioso como Heracles y con ayuda del mayor de los dioses, los gloriosos orígenes de Ajax, héroe al que Píndaro siempre se empeña en elogiar (cf. *Nem.* VII y VIII, p.e.).

Y tras esta forma intermedia, podemos referirnos ya a los verdaderos diálogos, con parlamentos por parte de ambos interlocutores, pero que también pueden mostrar la combinación de dos *Redetypen*; así la *Pít.* IX presenta el diálogo entre Apolo y el centauro Quirón; el dios se dirige a éste con el habitual tono energético e imperativo (vv. 30-31): "Hijo de Filira, abandona tu cueva venerable y admira el arrojado de esta mujer y su gran vigor...", e incluye en su discurso la admirada *Begrüßungsfrage* (Führer p. 109), donde se pregunta por su origen, perplejo de su excelencia: "¿Qué mortal la engendró? ¿De qué clase de tronco se desgajó este esqueje que habita en las gargantas de los sombríos montes y goza de una fuerza sin límites?" (vv. 33-35).

La respuesta de Quirón, "el inspirado centauro" (Κένταυρος ζαμηνής, v. 38), es una profecía, y encontramos así ya el primer diálogo efectivo; formado por dos discursos convencionales, sí, pero trabados en una estructura ya declaradamente dialógica. La breve intervención del dios presenta muy destacadamente la bravura de la aguerrida Cirene; el prolijo discurso de Quirón da

lugar a una larga historia que permite perderse en las raíces del mito y preparar la acción subsiguiente. Dentro de la ficción, tiene además esa función de acabar de convencer a un Apolo ya inclinado al amor (v. 66):

“Con tal respuesta moviolo a culminar placentera consumación del matrimonio”.

Otro ejemplo de diálogo, en el que al menos su primer miembro responde también a uno de los *Redetypen* de Führer, es el de Pólux y Zeus en la *Nemea* X. Pólux se queja (*Klagerede*, Führer p. 1027) de la inminente muerte de su hermano; Zeus se le aparece y le responde. Benévolamente le ofrece la posibilidad de compartir vida y muerte con su hermano. Y ya no continua el diálogo: la demanda y el ofrecimiento han sido suficiente estilo directo, y la vigorosidad del estro de Pindaro le hace resolver el episodio tan prestamente como Pólux se decidió, sin duda: “él no dudó entre ambas decisiones”. El final feliz era ya inaplazable.

Para abundar en el diálogo real y reasumir algunos de los semidiálogos vistos al comienzo, tenemos una excelente oportunidad a propósito de la *Pítica* IV, que en sus 299 vv. da ocasión de incluir varias muestras de estilo directo. La equilibrada disposición de éstas, como veremos, revela además la importancia que tienen en la arquitectura de la oda. Pero como no podía ser menos en nuestro poeta, nos desarrolla el mito según sus conveniencias, con variantes y construyendo el poema a su manera original; y así tiene la original idea de comenzar por el final de la historia, que atañe directamente a la fundación de Tera, metrópoli de Cirene, que a la sazón es la patria del vencedor a quien se dedica el epinicio. Es una larga profecía puesta en boca de la maga Medea; responde, pues, al tipo de las *Prophezeiungen*, y se extiende por un total de 44 versos (vv. 12-56). Esta extensión inusual y el halo legendario de la narración han ocasionado que se la dote de un tono épico muy marcado: el propio comienzo del discurso tiene una fórmula que recuerda a Homero, con imperativo+vocativo+explicación con γάρ (cf. *Il.* XVII 220-21, *Od.* X 189-90; XXIV 443-44, etc.): “Escuchad hijos... yo afirmo...” (vv. 12-13).

Este φάμι nos asegura ya la certeza de la profecía, lógicamente llena de futuros. Todo ello refrendado por el aparato divino con el rayo de Zeus (v. 23) y la orgullosa actitud de Medea, que la lleva incluso a desfigurar la historia para atribuirse la iniciativa de empujar por tierra la nave Argos (en Apolonio Rodio es de Jasón), diciendo que se hizo “según mis instrucciones”, μήδεσιν ἀμοῖς (v. 27). Por cierto, que en este μήδεσιν ven los comentaristas una alusión al propio nombre de Medea. El discurso es introducido por el clásico “dijo así” (εἶπε δ’ οὕτως ... v. 11), que se encuentra en las líneas 3 y 4 de la antírofa primera. Al cerrarse el discurso, encontramos también en las líneas 3 y 4 de la antístrofa tercera otra forma épica, con la aseveración ἦ ρα (v. 57) que, frecuente en Homero, sólo se encuentra en este lugar entre toda la lírica coral, y que sigue explicando la reacción de los oyentes ante lo oído, como ocurre también la *Iliada* I 33; 345-47; 357-61; 511-12, y muchos lugares más<sup>7</sup>. La función de la profecía es presentar con magnificencia el episodio y mostrar la protección divina a los Batiadas (Braswell, *ad. loc.*).

Seguidamente, en un *flash-back*, Píndaro vuelve al comienzo de la historia, y nos presenta a Jasón de vuelta en Iolcos y andando en medio del ágora; sus antiguos conciudadanos no lo reconocen y se asombran de su impresionante apariencia: este asombro se revela por medio de un discurso en estilo directo, puesto en boca de un individuo indeterminado que se expresa por todos, ἔμπρακτις (v. 86), "alguno"; es lo que Führer llama un Tis-Rede (p. 111). Esta breve intervención, digamos "de situación", se encuentra contrabalanceada por otro breve parlamento mucho más adelante (vv. 229-231), donde Eetes desafía al "rey" de la expedición (Jasón) a una gran hazaña que le deparará el vellocino. No tiene, pues una función constructiva especial, sino que se trata de poner en estilo directo la condición que el héroe debe cumplir: ese cumplimiento es la *respuesta* a las palabras de Eetes.

Pero en medio de estos dos parlamentos inserta gran parte de la historia, que también incluye dos diálogos reales y definitorios. Pelias reconoce las sandalias de Jasón y se dirige a él (vv. 97-100) con un discurso tan apremiante que algunos han querido ver en él un tono insultante (cf. Braswell, ad. loc.). Le pregunta, pues, por su origen, de una manera, en cualquier caso, no demasiado educada (es un *Begrüßungsrede*, Führer, p. 111). Jasón, por contra, le responde amablemente (ἀγανοῖσι λόγοις), pero resuelto (θαρσήσας), usando, como antes Medea, del afirmativo φάμι, πεύθομαι ("aseguro", "sé bien...") y de futuros como οἴσειν. Hay que destacar que Jasón no sabe que está hablando con Pelias, pues se refiere a él en tercera persona y le llama ἄθεμιν ("impío"), lo que no casaría con la cortesía que demuestra.

Tras un breve intervalo, encontramos otro diálogo entre ambos, ahora ya con pleno conocimiento, y que en este caso comienza Jasón (vv. 138-155), también con la misma cortesía, pero con decisión: emplea el imperativo (λῦθον) reforzado por una velada amenaza: "...para que no surja de ello nueva calamidad para nosotros!" (v. 155). Ante esta situación, la actitud de Pelias cambia; se muestra ahora astuto y más accesible, comenzando por hablar "con calma"; justifica Pelias su proposición por un sueño confirmado por un oráculo, que le lleva a suscribir un juramento: una combinación, pues, de tres motivos de Führer (*Traumrede*, *Orakelanweisung*, *Schwür*).

Todos estos diálogos, además, tienen la triple función de presentar y definir etopéicamente, a través de su lenguaje, a los personajes, de preparar el resto del desarrollo de la historia y de dar un sustento artístico a la estructura del poema, pues si atendemos a su disposición veremos cuán magistralmente se reparten: entre las dos intervenciones breves (la de "alguno" de la plaza y la de Eetes) se colocan los diálogos de Jasón y Pelias; éstos, además, en forma quiástica son Pelias-Jasón/Jasón-Pelias. Y todo ello forma un bloque que se incluye en la primera parte del mito frente a la profecía de Medea que está en la segunda parte, pero que en la oda aparece en primer lugar. Tendríamos, pues, este esquema:

Profecía de Medea//Tis-Rede (ágora)/Jasón/Pelias/Pelias/Jasón /Eetes.

Una disposición desde luego muy estudiada que se corresponde con la siempre consciente distribución de elementos en la oda de Píndaro. Quede pues claro que los diálogos y parlamentos directos son otro más de los procedimientos de que Píndaro se vale para la concienzuda construcción de sus monumentales epinicios.

## NOTAS:

1. cf. Fr. Leo, *Der Monolog in Drama*. Berlin 1908, pp. 94 ss.
2. *Formproblemen in der frühgriechischen Lyrik*, Munich 1967 (*Zetemata* Heft 44), pp. 107-111; cf. también F. Heiler, *Das Gebet*, Munich 1923.
3. Cf. Gerber, *Pindar's Olympian One*. Toronto 1982, p 117.
4. Führer, p. 107, *Totenklage*.
5. Cf. Wilamowitz, *Pindaros*, Berlin 1922 (= 1985), p. 256.
6. Führer la da como ejemplo de sus *Selbstgespräche*, p.111.
7. Cf. B.K. Braswell, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin-Nueva York, 1988, *ad. loc.*



# EL BERTSOLARISMO\* EN EUSKAL HERRIA: UNA RETORICA DE LA IMPROVISACION

Jesus María Iruza Muñoa

## INTRODUCCION

Trataré de explicar en esta ponencia la evolución histórica y los fundamentos de una retórica de la improvisación. Multitud de culturas enraizadas en la oralidad desarrollaron este tipo de retóricas que son, a mi modo de ver, una especie de síntesis entre una forma de comunicación y un acto ritual. Es el bertsolarismo de Euskal Herria uno de los pocos que, por razones que no toca analizar a esta ponencia, ha podido sobrevivir al expansionismo de la cultura escrita en Occidente. Es conocido que en el Estado Español existen regiones en las que todavía perduran este tipo de retóricas aunque rozando el límite de la desaparición.

## ORIGENES

Datar el origen de un fenómeno oral es sumamente complicado cuando surge en una cultura donde la escritura, aun sin ser la mayor productora y transmisora cultural, es prácticamente la única fuente registrable cronológicamente. Dicho esto la primera referencia escrita que se tiene del bertsolarismo se remonta al siglo XVII. Salvando la eterna duda de si surgió en el seno de una pequeña élite culta o emanó de la expresión viva de los vascoparlantes, la realidad

\* **Bertso** en euskera significa la estrofa entera y no la línea -**Lari** es sufijo que indica persona que se dedica a.

es que su historia ha transcurrido inmerso en el mundo rural. La mayoría eran campesinos o pastores, otros comerciantes o trabajadores liberales y solo unos pocos sabían leer y escribir. Aunque en el transcurso de los casi tres siglos el bertsolarismo cambió tanto en sus formas como en sus contenidos, fue en la década de los treinta, y sobre todo en la de los ochenta cuando el bertsolarismo tuvo que cambiar para adecuarse al mundo en el que le tocó vivir. Fue en esta década cuando una remesa de bertsolaris jóvenes irrumpió en los escenarios y urbanizó aquello que fue monopolio de lo rural, se consiguió que los medios de comunicación hicieran un seguimiento de las actuaciones que se celebraban en el transcurso del año, y se creó la denominada **Euskal Herriko Bertsolari Elkarte**. Una sociedad constituida por bertsolaris y bertsoaficionados que trabajarán por la supervivencia de esta manifestación oral improvisada.

## EL BERTSOLARISMO TRADICIONAL

En estas tierras que tanto arraigo tienen los cantadores de Flamenco os resultará familiar una escena de improvisación como la siguiente: Un grupo de personas tomando vinos en la taberna de siempre hasta que se calientan y alguno "*z' enrea a cantà*". Esta misma imagen valdría para describir cuál era el performance del bertsolarismo hasta prácticamente la Guerra Civil. También se les contrataba para cantar en fechas y acontecimientos especiales pero no superaban,

en el mejor de los casos, las diez actuaciones por año ( frente a los 150 que tiene un puntero en la actualidad). Había casos en que familias con economías privilegiadas contrataban a los bertsolaris para sus celebraciones particulares. Otro tipo de actuación que ha servido para potenciar el bertsolarismo en la actualidad fueron los **desafíos** y las **concurros**. Los desafíos consistían en que un bertsolari retaba al otro a un careo público. Tras una larga pelea dialéctica era un jurado quien designaba al ganador. Lo mismo sucedía en los concursos a diferencia de que en estos intervenían más de dos bertsolaris. Otro aspecto insoslayable dentro del bertsolarismo tradicional constituyen los denominados en euskera " **bertso paperak**" literalmente papeles de bertsos. Los bertsolaris, o bien por encargo o bien por iniciativa propia escribían una serie de entre diez a veinte bertsos sobre temas de interés propio o popular vendiéndolos en ferias, mercados y áticos de las iglesias, previo recital a cargo del que los escribía. También hoy se escriben, y se realizan concursos de bertso escritos, publicándolos bien en libros o en discos. Aunque en el pasado tuvieron más fuerza de la que tienen en la actualidad se está potenciando la modalidad de los bertsos escritos pues es un recurso lleno de posibilidades.

### EL BERTSOLARISMO EN LA ACTUALIDAD

Cuando los bertsolaris además de actuar de dos en dos pasaron a actuar en grupo resultaba difícil la coordinación entre ellos mismos y de ahí surgió una figura que será elemento clave en el bertsolarismo moderno: la figura del **gaijartzaile**, el que pone a los bertsolaris los temas sobre lo que tienen que improvisar. Es una figura clave porque su función consiste, esencialmente, en moderar el debate bertsolarístico. De modo que el **gaijartzaile** prepara un esquema diseñando los **temas** sobre los que los bertsolaris habrán de improvisar. También es cometido del **gaijartzaile** trazar las **combinaciones** de bertsolaris que cantarán durante la sesión. Entra dentro de la profesionalidad de éste escoger a los bertsolaris adecuados en cada ocasión aprovechando las características de cada uno de ellos a la hora de situarlos en el tema que haya elegido. El número de combinaciones es muy amplio a lo largo del festival. Valiéndose de los seis se repiten combinaciones de dos, tres, cuatro hasta de todos los participantes, y también es frecuente que el bertsolari tenga que cantar solo dando su parecer frente a un tema determinado.

### LA TECNICA DE LA IMPROVISACION

Es cierto que hay mucha diferencia entre aquellos bertsolaris de principio de siglo y los actuales. De hecho hoy en día tenemos la ocasión de contemplar la evolución del bertsolarismo en casi todas sus fases, pues los más mayores que aún siguen en activo son una encarnación de lo que ha sido el bertsolarismo durante casi tres siglos. Los que les siguen pertenecen a esa remesa que transformó el bertsolarismo dándole una dimensión urbana a lo que fue monopolio de lo rural. Y los más jóvenes han adquirido el bertsolarismo en una atmósfera que casi nada tiene que ver con el que tuvieron incluso los más mayores que aún cantan.

El rasgo común a todo ellos es la **improvisación (bapatekotasuna)**. Sería simplificar demasiado pretender que sólo hubiera una técnica para improvisar los bertsos. Cada bertsolari se las ingenia como puede en los pocos segundos de margen que van del final del bertso de su compañero al final de los aplausos. Es importante este margen de tiempo pues es todo lo que dispone. Claro que dentro de esa dialéctica, mientras uno canta el otro ha de estar conjeturando posibles respuestas, para tratar de llevar al adversario al terreno donde más vulnerables y rebatibles sean sus argumentos. Habiendo bertsos de hasta 14 líneas, no todas las partes del bertso tienen la misma carga de significado. Normalmente la idea central (**arrazoia**) va concentrada en los 4 ó 2 últimos renglones (**bukaera**) y la parte restante es utilizada para contextualizar o sentar las bases para el argumento final. Siendo éste el desarrollo del bertso se entenderá por qué se utiliza la siguiente técnica: Pensar primero lo último que se va a cantar, o sea, la idea central. Pensar significa también edecuarlo al cómputo silábico que le corresponde al bertso. Dado que las rimas se sitúan en los renglones pares, la última palabra del bertso nos indicará la rima que tendremos que utilizar y ésta será la segunda operación: buscar en la memoria rimas e intentar que sean del contexto que describía la idea central.

### **La importancia de los contextos**

El contexto desempeña una función clave en todo acto de improvisación. En el bertsolarismo de la Penguerra era el contexto la fuente de toda temática. Proporcionaba todos los elementos necesarios para que se desarrollara la dialéctica improvisada. El bertsolari, el público y todo el resto de los elementos contextuales constituían un todo de modo que cada una de las partes satisfacía la otra. Más tarde con la introducción de la figura del gajartzaile, éste se convierte en mediador o enlace entre el público y el bertsolari, y serán los temas que señale este personaje el eje directriz de la improvisación. Sin embargo el contexto conserva gran parte de su fuerza inicial pues es el elemento del que se vale el bertsolari para hacer un determinado tratamiento del tema, utilizar un registro u otro, en definitiva para hacer llegar su mensaje al receptor. Por descontado que el contexto es una fuente inagotable de recursos, pues son parte de ella todo lo que esté presente y ausante en el lugar, todo lo que se haya cantado u omitido, todo tipo de noticias de la actualidad....

A pesar de que estos fenómenos orales se analicen casi siempre en su vertiente literaria, es su función social uno de los puntos necesarios a examinar para entenderlos en su globalidad.



## ¿RECURSOS RETORICOS EN LOS PRIMEROS ESCRITORES CRISTIANOS?

M<sup>a</sup> Consolación Isart Hernández  
Universidad de Extremadura

¿Qué actitud tenía un escritor cristiano de los siglos II-III ante la cultura profana?

Dado que la cultura helenista del momento y el cristianismo eran dos concepciones que en principio se excluían, la mayor empresa de la Iglesia en estos primeros años fue la de acentuar hábilmente los aspectos comunes y dejar a un lado las diferencias, llegando a imitar, con gran libertad eso sí, contenidos y formas literarias<sup>1</sup>, hasta llegar - entre el siglo II y V- a una producción literaria autónoma. Comprende la urgencia de defender su fe y, para ello, era preciso entrar en diálogo con el mundo que lo circunda.

Si los apologetas de principios del siglo II no son demasiado cultivados, no se puede decir lo mismo de esta gran generación de mitad de siglo, la de Clemente, Hipólito y Orígenes. Si se hubieran dirigido al público culto en general de griegos y romanos en el estilo que utilizaban cuando hablaban a sus comunidades nadie les hubiera escuchado o, de haberlo hecho, habrían sacado la conclusión de que esta religión era lo que se decía: una superstición oriental para los ἀπαίδευτοι.

En este sentido, la escuela de Alejandría es un tanto especial en relación con el resto del mundo cristiano del momento. Clemente, por ejemplo (testigo de excepción), hace amplia concesión al platonismo en su filosofía, mientras que Orígenes aplica a la Biblia la crítica de texto, según el método de Aristarco y la exégesis estoico-filoniana; ambos adaptaron sin escrúpulo sus exposiciones al espíritu helénico, aceptando todo lo que de positivo había en el paganismo.

Nuestro escritor se encuentra, pues, entre dos culturas. Su afán de saber, su confianza en la razón (elementos inherentes al helenismo) los conserva tras su conversión.

¿Hasta qué punto hicieron uso de la retórica antigua los escritores cristianos de esta época? Norden llega a afirmar: "Desde la época más antigua hasta muy avanzada la Edad Media, casi sin excepción, los escritores cristianos han defendido el punto de vista teórico de que era preciso escribir en un estilo menos adornado, pero en la práctica han hecho lo contrario"<sup>2</sup>.

Bardenhewer<sup>3</sup> ataca un comentario tan general y reclama una excepción para los Padres griegos, siempre más cultivados que los latinos: "Ningún escritor de la Iglesia griega defendió nunca -que yo sepa- el punto de vista de que era preciso escribir con un estilo menos adornado".

La influencia de la retórica clásica en la literatura latina fue enorme. La prosa no se adaptaba siquiera en la forma a los temas, sino que lo mismo expresa un contenido filosófico que histórico (es el caso, por ejemplo, de Tertuliano y Cipriano, entre otros). No pasa lo mismo, sin embargo, entre los griegos, como vamos a ver en el caso de Clemente. "Esta capacidad de adaptar el modo de

expresión al específico argumento tratado es propia de la mayoría de los escritores griegos"<sup>4</sup>.

En *Stromata* II, 3, afirma: "Ya hemos dicho a menudo que no tenemos la costumbre de "helenizar" [...], en mi opinión quien se ocupa de la verdad no debe componer sus frases con aplicación y reflexión, sino que debe buscar decir simplemente, como pueda, lo que quiere". En varias ocasiones hace referencia con desdén al lenguaje rebuscado de la época. Entresacamos sólo algunas de ellas: "Los filósofos griegos rehusan voluntariamente la verdad por desdén del lenguaje de los bárbaros"<sup>5</sup>; habla con sarcasmo también de los que llama "sofistas", los que hablan de forma hermosa, los que ya en época de Sócrates eran "atletas" de los discursos<sup>6</sup>. Son los que con el arte de la palabra hacen pasar por verdaderas opiniones falsas<sup>7</sup>. Pero no podemos olvidar que *Stromata*, puesto que se escribieron para la difusión secreta de los dogmas y no buscando el ornato externo, presentan una estructura formal y un estilo poco cuidado; sin embargo, también es cierto que no encontramos lo mismo en *Protréptico* y *Pedagogo*, obras mucho más acabadas, puesto que se dirigían a un público pagano<sup>8</sup>.

Resulta evidente, al estudiar su obra, que si, cuando se dirigía al mundo pagano hacía un uso abundante de algunas figuras retóricas, ello se debía a fines apologéticos: "Es necesario también, por causa de los griegos, llegar a ser un verdadero griego, para ganarlos a todos"<sup>9</sup>.

Norden reprochó de "prosa sofisticada" el comienzo de *Protréptico*. Sus frases de finales rítmicos, y a menudo rimadas, sus figuras, adornos, etc., pertenecen a lo más refinado de la literatura de la época. Es obvio que Clemente, tan amante del mundo clásico y tan buen conocedor de la retórica pagana, no dudó en poner todo el esplendor de ésta al servicio de la nueva religión. No podemos olvidar que el poder de la palabra en este período era realmente grande.

Y es que, si se quería llegar al corazón de cada uno, era indispensable que la literatura cristiana se expresara también en un buen estilo. En este sentido, Clemente es un innovador como en otros muchos campos. Los grandes Padres de la Iglesia, con su excelente formación clásica en las Universidades de Atenas o Alejandría, se encuentran en las mejores condiciones para imitar en sus escritos el estilo de sus modelos paganos.

No podemos entender la retórica de esta época como la búsqueda de una bella forma exterior a expensas del contenido, más bien al contrario. Los medios externos no eran más que un puro y simple accesorio, y servían únicamente para dar expresión a la *δεινότης* y *σεμνότης* de sus pensamientos. Entre las figuras retóricas destacaban la antítesis y los *isocola*. Ambas servían principalmente al *ἡδύ*.

Son frecuentes las antítesis en los escritos de Pablo, esa figura retórica que apareció en el siglo V cuando fue tan violenta la revolución de las ideas<sup>10</sup>. No es extraño que este hombre luchador expresara sus ideas controvertidas por medio de antítesis. También todos los escritores cristianos de estos primeros siglos prefieren este recurso a cualquier otro, ya sea por escrito o en forma oral. En realidad, entre los griegos era innata la tendencia a la contraposición antitética de los conceptos,

“que es en cierta medida la expresión exterior del gusto por los “agones”, por la armónica formulación de los pensamientos, y que se presenta en su forma más perfecta en las estrofas y antístrofas de la poesía mélica y dramática”<sup>11</sup>.

La encontramos también continuamente en Clemente, pero, lo mismo que el apóstol, cuando se trata de exaltar a Dios y su obra, el entusiasmo, el lenguaje del corazón, es lo que impera por encima de toda figura retórica, consiguiendo tal belleza que muchas de sus páginas merecerían situarse junto a lo mejor de la prosa clásica.

En todos los autores cristianos es posible advertir el ejercicio aprendido en la escuela del retor. Muchos temas de declamación se convierten en temas propios de autores cristianos: la amistad, el deporte, la fugacidad de la vida, la riqueza, la gloria, etc.

Vamos a pasar revista a algunos de los recursos y argumentos de la retórica antigua pagana que utiliza Clemente en el *Protréptico* (la obra, quizá, con mayor influencia griega).

### Paralelismos.-

Se trata de la primera y más elemental de las leyes en que se basa la composición más antigua, una exacta correspondencia de los miembros<sup>12</sup>. En *Protréptico* encontramos muchos ejemplos:

7. 3, τὸ εὖ ζῆν ἐδίδαξαν ἐπιφανεῖς ὡς διδάσκαλος,  
ἵνα τὸ ἀεὶ ζῆν ὕστερον ὡς θεὸς χορηγήσῃ.

83. 1, Νῦν δὲ τοσοῦτῳ τινές εἰσιν ἀθεώτεροι, ὅσῳ  
φιλανθρωπότερος ὁ θεός·

108. 3, Γεράσατε πρὸς δεισιδαιμονίαν, νέοι ἀφίκεσθε  
πρὸς θεοσέβειαν·

### Antítesis.-

Aparecen ciento cuarenta y una, veinticinco de ellas sólo en el primer capítulo, de las cuales algunas están sumamente cuidadas. Basten como ejemplo las siguientes:

1.3, Οὐκ οὖν ᾠδῆ τῆ Εὐνόμου ἄγεται ὁ τέττιξ, ὡς ὁ  
μύθος βούλεται, χαλκοῦν ἀναστήσας Πυθοῖ τὸν  
Εὐνομον αὐτῆ τῆ κιθάρα καὶ τὸν συναγωνιστὴν τοῦ  
Λοκροῦ· ὃ δὲ ἐκῶν ἐπίπταται καὶ ἄδει ἐκῶν.

A partir de τῆ Εὐνόμου hasta Πυθοῖ nos encontramos un trímetro yémbico:

-- v -/ vv - v -/ -- v -/ -- v -/ -- v -/ -- v -/ un trímetro yámbico.

2.2, Ἐγὼ μὲν, εἰ καὶ μῦθος εἰσι, δυσανασχετῶ  
 τοσαύταις ἐκτραγωδουμέναις συμφοραῖς ὑμῖν δὲ  
 καὶ τῶν κακῶν αἰ ἀναγραφαὶ γέγονασι δράματα καὶ  
 τῶν δραμάτων οἱ ὑποκριταὶ θυμηδίας θεάματα.

Comienza la oración con dos yambos: v - v/ - - v -/, para concluir con otro: - - v. El comienzo de la oración siguiente es, asimismo, yámbico: v -v -.

### Finales rítmicos.-

En cuanto a la relación de la prosa con la poesía, domina siempre el criterio de que la prosa elevada debía ser semejante a la poesía. Sin embargo, la ley era: "La prosa no debe ser métrica, sino rítmica"<sup>13</sup>. Aunque el estudio lo hemos realizado en toda la obra de Clemente, vamos a señalar como ejemplos sólo los que pertenecen al primer párrafo del primer capítulo, puesto que, si no, la lista sería interminable.

El comienzo del *Protréptico* es un ejemplo excepcional en este sentido:

- v - v - v - v - v - v - - v - 3 tro 1 ia  
 Ἄμφίων ὁ Θηβαῖος καὶ Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος

El último yambo da paso a la canción que sigue a continuación:

- - v - - - v - - - v - - 3 ia -  
 "ἄμφω μὲν ἦστην ᾠδικῶ, μῦθος δὲ ἄμφω"

La larga final empalma con el resto de la frase, que termina también en yambo:

- v - v - v v - v - - - v v - v -  
 (καὶ τὸ ἄσμα εἰσέτι τοῦτο Ἑλλήνων ἄδεται χορῶ), ...  
 Esa misma frase concluye con 2 ia finales:  
 v v v v v v - - - v -  
 δελεᾶσας, ὃ δὲ Θήβας τειχίσας.

Los ejemplos son muy numerosos, pero creemos que los vistos hasta aquí (pertenecientes únicamente al primer párrafo, como dijimos más arriba) son una muestra bastante significativa.

### Tema del desprecio de la gloria y la riqueza.-

Se convierte, en realidad, en el alma de la apologética cristiana. Encontramos siete alusiones a la riqueza y dos a la gloria; presentamos sólo algunos pasajes:

101. 1, Εἰς ἄγνοιαν [καὶ] τὰ χρήματα καὶ τὸν βίον ὡς  
 τὸ ζῆν ὑμῶν εἰς θάνατον καταναλίσκετε ...

101. 2, ... ἐξὸν ἀπομάξασθαι τὰ ἐμποδῶν τῇ σωτηρίᾳ  
καὶ τὸν τύφον καὶ τὸν πλούτον καὶ τὸν φόβον,  
ἐπιφθεγγόμενους τὸ ποιητικὸν δὴ τοῦτο·  
τῇ δὴ χρήματα πολλὰ φέρω τάδε; Πῆ  
δὲ καὶ αὐτὸς πλάζομαι;

### Metáforas del mundo del deporte.

2. 3, Λόγος οὐράνιος, ὁ γνήσιος ἀγωνιστῆς ἐπὶ τῷ  
παντὸς κόσμου θεάτρῳ στεφανούμενος.

Tenemos otros ejemplos en 96. 3, y 121.1

### Amistad.-

Fue muy elogiada por los oradores paganos. Son innumerables las sentencias y proverbios que hay sobre los amigos y la amistad. Para los filósofos de esta época se convierte en una preparación del alma en su camino hacia Dios. A los aspectos propios de la época, los cristianos unen la enseñanza de la Sagrada Escritura. Contamos con 5 alusiones:

83. 1, Νῦν δὲ τοσοῦτῳ τινές εἰσιν ἀθεώτεροι, ὅσω  
φιλανθρωπότερος ὁ θεός·

97. 2, Θεοὺς δὲ δὴ τοὺς ὀράτους καὶ τὸν σύγκλυδα  
τῶν γενητῶν τούτων ὄχλων ὁ προσκυνῶν καὶ  
προσεταιριζόμενος, ...

122. 3, Εἰ δὲ "κοινὰ τὰ φίλων", θεοφιλῆς δὲ ὁ  
ἄνθρωπος (καὶ γὰρ οὖν τὰ πάντα τοῦ ἀνθρώπου,  
ὅτι τὰ πάντα τοῦ θεοῦ, καὶ κοινὰ ἀμφοῖν τοῖν  
φίλοιν τὰ πάντα, τοῦ θεοῦ καὶ ἀνθρώπου.

### Conclusión.-

En realidad, la literatura cristiana comenzó con la obra de Clemente de Alejandría. Hasta este momento, las obras seguían prácticamente el estilo neotestamentario, considerado un ἄτεχνον estilístico de antemano, estilo que, en el fondo, resultaba irresistible por su sublime concisión y sencillez, pero a medida que la nueva religión se va extendiendo, no era posible mantenerlo, dado que una obra sin figuras retóricas estaba condenada al fracaso en el mundo literario, ese mundo que había llegado al máximo límite de la sensibilidad en todo lo relativo al estilo y la lengua. En este sentido, Clemente de Alejandría es un hito importante, al convertirse en el mejor prototipo, quizá, de escritor cristiano que se sirvió de las figuras retóricas tradicionales con fines apologéticos, es decir, sólo en las obras en que se dirige al mundo pagano.

**NOTAS:**

- 1.- Cf. R. Iacoangeli, "Humanitas classica praenuntia aurora all'insegnamento dei Padri", *Salesianum* 53 (1991) 101-131.
- 2.- E. Norden, *La prosa d'arte antica*, Roma, 1988, p. 474.
- 3.- G.A.K.L., I, p. 66.
- 4.- M. Simonetti, "Incontro e scontro fra cristianesimo antico e cultura greca in ambito letterario", *Civiltà classica e cristiana* ( ) 126.
- 5.- *Stromata* VI, 67.
- 6.- Cf. Platón, *Sofista* 231 e.
- 7.- Cf. *Stromata*, I, 39.
- 8.- No podemos olvidar que la literatura cristiana no es sólo literatura, sino, ante todo, apostolado, por lo que se establece por lo general, un gran equilibrio entre la norma retórica y el pueblo a quien se dirige el escrito (cf. L. Alfonsi, "I generi litterari", *Augustinianum* 14 (1974) 452).
- 9.- *Stromata*, I, 15; cf. I Co 9, 20-21.
- 10.- Cf. E. Norden, *La prosa ...*, p. 32.
- 11.- Cf. *id.*, pp. 35-36.
- 12.- Cf. H. Brunn, *Rhein. Mus.* V (1847) 322.
- 13.- Isócrates, *Art.*, fr. 12 (Baiter-Sauppe).

## HOMO RHETORICUS VERSUS HOMO SERIOSUS: LA DIMISIÓN DE T. BENEGAS

Xavier Laborda  
Universidad de Barcelona

Dos planos se combinan en esta intervención. Dos planos que se reparten una cuestión de figura —inmediata, secundaria— y otra cuestión de fondo —más abstracta y principal. EL motivo o aspecto aparente es una carta de dimisión, la presentada por el político Txiqui Benegas (01.04.93) a su secretario general, Felipe González. En esta composición epistolar, breve (seis párrafos y una despedida) y sin alardes estilísticos ni técnicos, analizamos su elocución (figuras y recursos expresivos), su disposición (estructura o partición) y los tópicos inventivos (dramatismo, identificación y alienación).

El análisis de tal pieza discursiva no se agota en unas páginas. Con todo, la cuestión de fondo, menos azarosa que la muestra escogida, es la que nos habla de la persuasión, los actos de habla y las estrategias de control, esto es, de toma de decisiones. En suma, lo que aquí recogemos es la polémica que enfrenta las posiciones formalista y retórica (Fish —1989—: *Práctica sin teoría*) o, en términos equivalentes, a epistemología y hermenéutica (Rorty —1979—: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*); tal controversia reúne la visión fundacional de la verdad, universal y formalmente objetivable (*homo seriusus*), y la verdad retórica, convencional, cívica y relativa, aunque también manipulable (*homo rhetoricus*).

Como es el caso que no aportamos argumento novedoso alguno a la polémica teórica, y sin el ánimo de terciar en el conflicto político que la carta publica, nos atribuimos el modesto papel de poner en relación los dos aspectos apuntados: la muestra discursiva y la bóveda teórica. Y ello para indagar sobre los aspectos pragmáticos y retóricos de: (a) la dimisión como acto de habla, (b) las estrategias persuasivas o perlocutivas, (c) la estructura del enunciado y su ilocución y (d), en definitiva, lo que afecta al *eikós* aristotélico y a la competencia lingüística. El *eikós* o discurso verosímil nos remite a l fenómeno de las ortoversiones y de la edificación de un enunciado que "constate" la realidad. La competencia del hablante, a su vez, puede ser representada por la aseveración machadiana —en *Juan de Mairena*— de que cualquiera sabe que "se miente más que se engaña".

### La carta abierta

Se reproduce, a continuación, la carta del señor Benegas al señor González. Entre otros medios de prensa, fue publicada en *La Vanguardia* (06.04.93, página 9), junto a un artículo de Rosa Paz titulado "Benegas aviva la crisis del PSOE al poner su cargo en manos de González".

*A lo largo de muchos años de dedicación y trabajo por nuestro partido creo no haber eludido nunca ni mis propias responsabilidades, ni las de mis compañeros, sobre todo en aquellas circunstancias adversas que como bien sabes hemos atravesado desde 1974. Siempre he mantenido esta actitud pensando en el*

*bien del PSOE y en la creencia que la solidaridad interna era uno de nuestros valores fundamentales, un modo de estar y hacer política. Hoy que vivimos momentos difíciles, mi actitud ante las responsabilidades de cualquier índole que afecten o puedan afectar al partido es exactamente la misma.*

*Por razones que no hacen al caso exponer ahora, pero que conoces con detalle por haberlo conversado personalmente en diferentes ocasiones, algunos han conseguido quebrar esos conceptos de solidaridad y lealtad sin que hayamos sabido remediarlo. Siempre que en el Partido Socialista Obrero Español se ha roto la solidaridad interna han soplado malos vientos para España. Esta es una lección de nuestra historia que creía habíamos aprendido.*

*Espero que comprendas que no puedo admitir que mi limpieza en la vida pública sea puesta en tela de juicio por algunos miembros del Gobierno que se amparan en el anonimato o por renovadores de la nada, que ocultos en la abstracción de un concepto pretenden, desde hace tiempo, deteriorar y deslegitimar la autoridad de quienes fuimos elegidos en el último congreso del partido con el máximo apoyo de la organización.*

*Estoy convencido de que nada de lo que ocurre es casual y que los que emprenden aventuras de ese tipo creen contar, sin razón alguna seguramente, con sus correspondientes patrocinadores o apoyos, que desde luego, creo no están entre los militantes de base del partido.*

*Por todo ello quiero poner mi responsabilidad como secretario de Organización a disposición de los órganos de dirección del partido y a la tuya personal esperando que, en la próxima reunión de la comisión ejecutiva adoptéis las decisiones más convenientes para nuestro partido.*

*Ha significado para mí un orgullo el haber sido tu secretario de Organización y tu amigo durante estos años en que nos hemos dejado la piel por España y por un proyecto que excede a nuestro propio partido, especialmente tú al frente de las responsabilidades de los gobiernos que han contribuido decisivamente a devolver la dignidad a nuestro pueblo.*

*Un abrazo de tu amigo y compañero.*

### **Anotaciones pragmáticas y retóricas**

Sin espacio para desarrollar el programa esbozado, escogemos unas anotaciones pragmáticas y retóricas, con el objeto de abarcar el susodicho texto. Desde un punto de vista pragmático, se observa en el texto la enunciación y producción de un sistema de actos: declarativos, directivos, representativos, compromisivos y expresivos. El acto principal es declarativo, esto es, que el hablante constituye un nuevo estado de cosas; en este caso, el acto realizado deriva de la declaración de dimisión. Luego, se produce un acto directivo; mediante la petición se intenta conseguir que el receptor haga algo ("esperando que... adoptéis las decisiones"). Ya en un terreno accesorio inventariamos el resto.

Desde la perspectiva de la retórica clásica se habrá de insistir en los términos con que se teje el carácter de un hablante fiable y creíble. En parte se recoge esto mismo en el punto de vista anterior, cuando se hace hincapié en los

actos éticos o propios del *yo*, que son los expresivos —deplorar algo, alegrarse, agradecer— y compromisivos —garantizar una actitud o manifestar satisfacción—. Estos enunciados, entre otros, segregan al principio persuasivo del *éthos* aristotélico: prudencia, honestidad, benevolencia.

En conclusión, el escrito de Txiqui Benegas encaja en el uso asertivo del habla como principio de control, como pulso entre la sumisión y el liderazgo, la heteronomía y la autonomía. En su estilo, en su guión narrativo, en el juego de estrategias de presión inaparente y aparente, en su caracterización ética, en todo ello abraza una cuestión de poder: la discusión por la toma de decisiones o el enfrentamiento a las decisiones ajenas. Lo contrario —e impropio— serían la ofensa y la agresión con el impropio o la ominación sin tasa. O también —en su otro extremo—, la respuesta sin intención, como por ejemplo una dimisión sin desafío.

Este trabajo ha sido realizado con una ayuda de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica, dentro del programa "Comunicación interpersonal y comunicación de masas"(PB91-488).



## HACIA LA DEFINICIÓN DE UNA POÉTICA DIALÓGICA EN EL ESPACIO DE LA POSTMODERNIDAD

Juan José Lanz  
Universidad del País Vasco

El estudio y elaboración teórica de una poética dialógica, considerando la poética como la materia que se ocupa de lo que acontece en el espacio poético, en el período de la postmodernidad no ha sido aún llevado a cabo de un modo sistemático y teniendo en cuenta los planteamientos filosóficos y sociológicos de los analistas más destacados del período postmoderno. Mi intención en este trabajo será llevar a cabo un planteamiento general de diversos aspectos de la poética dialógica en el espacio de la postmodernidad, que abra nuevos caminos de investigación profunda de los aspectos contemporáneos.

En primer lugar, se establecerá la postmodernidad como el espacio cultural que continúa y reflexiona sobre la modernidad. El espacio urbano como medio natural en el que se desenvuelve el poeta moderno y el postmoderno será objeto de análisis desde diversas perspectivas: la ciudad como el espacio maldito, como el infierno contemporáneo; la imposibilidad de hallar referentes permanentes en un espacio cuya esencia radica en el cambio; la incapacidad del hombre contemporáneo de mantener una conciencia subjetiva; el enfrentamiento a la multitud como modo de afirmar la propia personalidad creadora; etc.

En segundo lugar, habrá que considerar el espacio poético, y el espacio literario en general, como un espacio dialógico, en tres dimensiones diferentes. Por una parte, el texto poético ha de ser considerado como el espacio de encuentro, de diálogo, entre creador y lector. Por otra, el creador, a la hora de elaborar el texto poético, establece un diálogo fundamental no sólo con su experiencia vital, sino también con su experiencia cultural, con la tradición literaria, con su experiencia de la tradición desde su experiencia vital. Por último, el lector-receptor establece un diálogo semejante al del creador, pero de signo distinto, a partir de la obra poética con su propia experiencia vital y con su propia experiencia de la tradición.

Una vez establecidas estas dos premisas, se desarrollará el cuerpo del estudio, que tratará de ver cómo el espacio poético concebido como espacio de diálogo se desarrolla en el período postmoderno.

La modernidad, vista como una cultura al final de todas las culturas, es una época de liquidación total de todos los presupuestos ideológicos sobre los que se había fundado la cultura occidental: el racionalismo, la cultura libresca, la concepción evolutiva de la sociedad, etc. A la postmodernidad sólo le queda o el silencio absoluto, y no su retórica más manifiesta, o el diálogo con una cultura fenecida y tomada en consecuencia como un sistema de referencias emblemático y vacío de contenido. Buena parte de la poesía y, en general, de las creaciones artísticas postmodernas tienen un carácter, en consecuencia, meramente representativo y enmascarador; pero más allá de su representación, de su máscara sólo existe el vacío. La representación y el enmascaramiento, como formas de

diálogo con lo ausente en el periodo postmoderno, no son sino simplemente la asunción del único modo de ser posible de la obra artística en la era del vacío, que definiera Lipovetski: vestirse con los ropajes de lo que otros fueron, reproducir la obra precedente fuera de su espacio y tiempo, crear no ya una obra de arte, imposible en nuestra época, sino la mera representación de dicha obra, una obra que oculta precisamente el vacío, la ausencia de una verdadera creación. La postmodernidad nace más allá del fin de las culturas, límite desde el que contemplaba las ruinas el movimiento moderno; su sentimiento no es el de la evolución diacrónica, que ha sido cuidadosamente elidido, sino el de la sincronía absoluta, por el que la tradición ha perdido la proyección en el pasado inherente a su definición. Su visión de la tradición es la de un sistema de emblemas, cuyo referente es el vacío. Para el movimiento postmoderno, la tradición, el diálogo con ella, no sólo incluye la Historia de la Cultura vista como una unidad, sino también todas sus recuperaciones, sus recreaciones, el sentimiento que la modernidad tenía de hallarse ante una cultura al fin de todas las culturas y el sentido recapitulatorio que tomaron así muchas de sus obras; no sólo incluye la creación, sino también la recreación y se convierte, en consecuencia, en mera reproducción, perdiendo su carácter cultural como obra de arte e imponiéndose exclusivamente como representación de sí misma.

Perdida la conciencia individual del sujeto en el ámbito social, incapaz de modelar representaciones de la propia experiencia presente y de elaborar proyecciones culturales verdaderas en un diálogo sincero con la tradición, la poesía postmoderna, como parte de la creación artística en la postmodernidad deteriora el diálogo fundamental que se establece en el espacio del texto poético entre creador y lector desplazándolo a un nivel irónico. Pero, por otro lado, deteriora también el doble diálogo fundamental que creador y lector establecen a partir/desde del texto poético con sus respectivas experiencias culturales y vitales, y que, de hecho, no se establece con realidad verdaderas, sino con sistemas semiológicos secundarios, considerados como sistemas emblemáticos. En definitiva, deteriorado en sus tres posibles manifestaciones el diálogo poético, a la postmodernidad sólo le queda la posibilidad de parodiar dicho diálogo, y si tenemos en cuenta que la modernidad se basaba específicamente precisamente en la parodia de dicho diálogo poético y creativo, a la postmodernidad sólo le quedará la posibilidad de establecer una parodia en segundo grado, un pastiche que ha perdido toda su significación. En consecuencia, la poética postmoderna resultará doblemente dialógica y, en última instancia, fundamentalmente retórica.

# LINGÜISTAS Y TRADUCTORES: ¿UN DIÁLOGO DE SORDOS?

Edith Le Bel  
Universidad de Sevilla

No deja de sorprender el juicio severo y tajante que el eminente traductor y pedagogo de la traducción en la Universidad de Ottawa<sup>1</sup>, Jean Delisle, emite sobre la relación entre lingüistas y traductores, al considerar que "unos y otros no están siempre en la misma onda, que perciben la lengua desde perspectivas distintas" y que "no estudian la misma realidad"(Delisle, 1981:139)<sup>2</sup>.

Bien es verdad que las primeras teorías lingüísticas, tanto estructuralistas como generativistas, en su gran mayoría, no dieron pie a que se estableciera el diálogo con los traductores.

Exceptuando los enunciados de principios de Fedorov, las reflexiones de Jakobson sobre la traducción y las aportaciones epistemológicas de Firth y de Benveniste, la mayoría de los lingüistas no incluyeron la traducción en su objeto de estudio o, en todo caso, hicieron escasa alusión a ella - muchas veces para negar su posibilidad teórica.

Por otra parte, cuando se publicó el Curso de lingüística, la reflexión sobre la traducción no tenía el carácter sistemático que adquiriría, unos cuarenta años más tarde, con la publicación en 1958 de La stylistique comparée du français et de l'anglais de J.P. Vinay y J.Darbelnet y que la situaría en el marco de la lingüística.

A partir de entonces, y a lo largo de los 20 años que constituyen la "primera generación de traductólogos", se puede decir que, con excepción de algunas voces discordantes como la de Edmond Cary, lingüistas y traductólogos convivieron en armonía en la medida en que los segundos integraron en sus estudios las aportaciones teóricas y metodológicas de los primeros.

Sin embargo, alrededor de los años 80, más que en contra de los presupuestos teóricos que guiaban entonces la investigación lingüística, los traductólogos dirigieron su crítica contra los presupuestos lingüísticos que habían servido de base para los trabajos traductológicos de sus predecesores.

Esta crítica, arremetía -y aún sigue haciéndolo hoy día- contra los presupuestos epistemológicos lingüísticos inmanentistas que, en realidad, la lingüística ya había puesto en tela de juicio, al tropezar con el problema de la semántica<sup>3</sup>.

En efecto, a raíz de la influencia de la retórica clásica, de la poética y de la estilística, ya habían nacido los primeros estudios lingüísticos sobre el texto y se habían elaborado las primeras teorías lingüísticas de análisis del discurso surgidas de la crítica de la dicotomía saussureana lengua/habla.

En 1976, con todo, D. Maingueneau reconocía que, en este campo, la lingüística no había alcanzado un nivel de rigor satisfactorio, haciendo de la noción de discurso "un uso muchas veces incontrolado" (p.11), desde concepciones restrictivas (como sinónimo de "habla" en su acepción saussureana), hasta concepciones mucho más amplias (como sinónimo de texto o de enunciado).

Pergnier (1981:256) observa que las teorías de la traducción basadas en el análisis del discurso y en el sentido en situación, como la de Seleskovitch, y en la que Delisle se inscribe, "son contemporáneas de la importancia adquirida en lingüística (e independientemente de la traducción) por las corrientes de pensamiento como la 'pragmática' o la 'speech act theory' de Austin y Searle, que insisten, a diferencia de las escuelas anteriores, sobre todos los elementos exteriores a la sistemática de la lengua."

Este autor, sin embargo, destaca el hecho de que "el adelanto más ambicioso en esta dirección no proviene de la lingüística sino de D. Seleskovitch, que parte de una teoría a la que imprime voluntariamente un carácter polémico en relación con la lingüística" (*ibid.*).

Sea lo que fuere, tanto los lingüísticos adeptos de la vertiente discursiva del lenguaje, como los traductólogos, sitúan su objeto, desde una perspectiva comunicativa, en el mismo nivel discursivo. Cabría, por tanto, preguntarse si la falta de diálogo entre ellos no radica en el hecho de que las disciplinas en las que se inscriben viven una fase de cuestionamiento epistemológico que pone a prueba las fronteras de sus respectivos campos y que les lleva hacia enfoques interdisciplinarios de estudio del lenguaje.

Sobre dichos enfoques pesan sin duda, en lo que respecta a los lingüistas, la inquietud de perder el control de su objeto de estudio y la nostalgia del mito de una lingüística pura, punto de referencia de disciplinas satélites; y, en lo referente a los traductólogos, el afán un tanto rencoroso de autonomía metodológica en relación con una lingüística "de la lengua".

Antes de adentrarnos en el desarrollo de esta hipótesis, conviene distinguir la teoría y la práctica de la traducción o, más exactamente definir la relación que mantienen entre sí, delimitando su especificidad, para dar así respuesta a una pregunta que anularía la discusión sobre la posibilidad de diálogo entre lingüistas y traductores, a saber: ¿el traductor necesita de una teoría para desarrollar su práctica?

El traductor se enfrenta en efecto con un quehacer práctico, el traducir, un "savoir-faire" que le lleva muchas veces a una actitud de recelo hacia la teoría en general y la teoría lingüística en particular.

Ton That Thien (1983) centra su crítica en la escasa utilidad de la lingüística para el traductor, aludiendo a las clásicas críticas sobre el objeto de la lingüística oracional. Por otra parte, insiste sobre su carácter descriptivo que, además de su falta de exhaustividad, no colma las necesidades del traductor que son más bien de carácter normativo, prescriptivo.

Más que un conocimiento sobre las lenguas, el traductor necesita de un conocimiento práctico de las mismas, un manejo del lenguaje, una competencia de interpretación y de redacción que van mucho más allá del mero conocimiento de los códigos lingüísticos con los que trabaja.

Por otra parte, la práctica traductora existe desde hace milenios y bien es cierto que, como apunta Delisle (1980:47), "el conocimiento de las teorías de la traducción no es esencial para su práctica. Los buenos traductores siempre han

aplicado intuitivamente reglas de equivalencia funcional en la elaboración de sus traducciones sin necesidad de haber tenido que asimilar las leyes 'científicas' de la traducción."

Sin embargo, independientemente de toda la polémica surgida entorno a la cuestión de saber si la traducción es un arte o una ciencia, planteada sobre todo por los traductores literarios, la actividad traductora se ha visto considerablemente aumentada tras la Segunda Guerra mundial, diversificándose al mismo tiempo su campo hacia sectores cada vez más especializados y haciéndose imprescindible una formación metódica del traductor profesional.

No es casualidad, pues, que los estudios teóricos sobre traducción hayan coincidido con el auge de la actividad traductora y con la creación de las primeras escuelas de formación de traductores.

La enseñanza de la actividad traductora, del mecanismo de la traducción, si bien ha de desvincularse de la enseñanza de la teoría de la traducción, debe apoyarse en unos presupuestos teóricos, inscribirse en un marco traductológico concreto.

Con razón se han criticado aquellos enfoques pedagógicos basados en una perspectiva comparativista directamente inspirada de la lingüística estructural. Traducir, pues, no consiste en comparar lenguas, actividad en todo caso posterior a la operación traductora y útil para perfeccionar los conocimientos que el estudiante de lenguas extranjeras tiene de los sistemas lingüísticos.

La traductología, como apuntábamos, desde los comienzos de los años 80, pretende instituirse en disciplina autónoma y se caracteriza por su afán de encontrar un modelo integrador de los enfoques que caracterizan actualmente la delimitación de su objeto -la traducción como resultado, como función o como proceso<sup>4</sup>-, así como de las tres ramas que la constituyen -la descriptiva, la teórica y la aplicada-.

Sea cual fuere el enfoque metodológico que los sustenta, los presupuestos teóricos de los que el pedagogo extrae pautas de enseñanza de la traducción, son esencialmente interdisciplinarios, interviniendo en ellos factores pragmáticos que permiten justificar o elaborar equivalencias dinámicas. Todos esos presupuestos, desde perspectivas más o menos restrictivas del concepto de discurso, sitúan su objeto en el plano discursivo. Todos ellos definen el sentido como producto de parámetros lingüísticos y no lingüísticos.

El problema central, tanto de la práctica como de la teoría de la traducción, se sitúa, pues, en torno al análisis del discurso.

¿Pueden enriquecerse mutuamente al respecto lingüistas y traductores?

Como hemos visto, el problema que se plantea la lingüística es saber hasta dónde puede adentrarse en el análisis del discurso, sin extralimitarse, es decir sin desestabilizar totalmente el núcleo central que la constituye.

Actualmente, la lingüística, desde una actitud más modesta y conciente de sus limitaciones, abre las puertas al diálogo en la medida en que espera un feedback crítico sobre la validez heurística de sus modelos. Así, pues, D. Maingueneau (1976:3-4) piensa que la lingüística ha de presentarse al mismo tiempo como "donante" - al ofrecerse como punto de referencia teórico y epistemológico - y

como "demandante" - al reconocerse carente de procedimientos de verificación experimental.

Bien es cierto, como apunta el lingüista M. Pergnier (1981:256), que la traducción ofrece al lingüista un campo privilegiado de verificación experimental, un terreno fructífero para el diálogo.

Resulta también evidente que las teorías de la enunciación, la lingüística del texto, la pragmalingüística, intervienen directamente, aunque no exclusivamente, en la competencia comunicativa bilingüe que se le exige al traductor.

En definitiva, tanto en lingüística como en traductología, no se puede hablar de "teoría" sino de "teorías". La diversidad de los enfoques discursivos y/o textuales (según la acepción más o menos restrictiva de ambos términos) así como de la terminología que caracterizan a ambas disciplinas, da fe de su dinamismo al mismo tiempo que de la necesidad, tanto para una como para otra, de unificar criterios y de abrir el diálogo sobre el fenómeno central de la teoría del lenguaje que constituye el análisis del discurso y de la que ambas participan.

## NOTAS:

1. Discípulo de la Teoría del sentido, es autor de L'analyse du discours comme méthode de traduction (1980), fruto de su Tesis Doctoral en el E.S.I.T.
2. Todas las citas de este trabajo han sido traducidas por la autora.
3. Es el caso, entre otros, de J. Delisle (ibid.: 141) cuando, alegando que "no todos los hechos de traducción constituyen hechos de lengua" afirma que "por consiguiente, el análisis del discurso que realiza el traductor trasciende el análisis de la lengua, objeto de estudio del lingüista" (Subrayado en el texto).
4. Remitimos al lector a la excelente síntesis realizada por R. Rabadán (1992) sobre la panorámica traductológica contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA:

- DELISLE, J. (1980): L'analyse du discours comme méthode de traduction, Ottawa: U.O.P
- DELISLE, J. (1981): "De la théorie à la pédagogie: réflexions méthodologiques" in J. Delisle (ed.): L'enseignement de l'interprétation et de la traduction. De la théorie à la pédagogie, Ottawa: U.O.P.
- MAINGUENEAU, D. (1976): Initiation aux méthodes d'analyse du discours, Paris: Hachette.
- PERGNIER, M. (1981): "Théorie linguistique et théorie de la traduction", Meta XXVI, 3, 255-262.

RABADÁN, R. (1991): Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español, León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

RABADÁN, R. (1992): "Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción" in P. Fernández Nistal (ed.): Estudios de traducción. Valladolid: I.C.E. Universidad, 45-60.

TON, T.T. (1983): "Linguistique et traduction: propos de traducteur", Meta XXVIII, 2, 130-152.

VINAY, J.P.; DARBELNET, J. (1977): Stylistique comparée du français et de l'anglais, Paris: Didier, 1<sup>a</sup> ed. 1958.



## DIÁLOGO COMO PROCEDIMIENTO FORMATIVO Y DIÁLOGO COMO METODOLOGÍA EN ETICA

M.Teresa López de la Vieja de la Torre  
Universidad de Salamanca

La recepción de la Retórica por parte de la Filosofía moral contemporánea transcurre en paralelo con las actitudes, favorables o desfavorables, hacia el programa formativo, de paideia, asociado a los saberes y técnicas del discurso público. Las versiones que se vienen ofreciendo del diálogo, o mejor sus usos, muestran hasta qué punto se diferencian entre sí los enfoques sobre qué es o qué ha de ser la Etica. En general, la estructura dialógica ocupa un lugar central en esos programas de Filosofía moral. En las páginas siguientes se analizarán las propuestas de la Hermenéutica y la Teoría crítica, en tanto ejemplifican dos usos del diálogo: como procedimiento formativo y como metodología. H. G. Gadamer y J. Habermas asumen que, para la construcción de sus respectivos proyectos filosóficos, los criterios de verdad y validez se fundamentarán según un principio dialógico. Ahora bien, la Hermenéutica lo identifica con una estructura fundamental del espíritu humano; la Etica discursiva, por el contrario, incide en los aspectos metódicos, en los procedimientos reflexivos en sí mismos. Tales posicionamientos tienen consecuencias importantes para la viabilidad de los ideales formativos. Para la pervivencia del modelo de paideia que subsistió en los Studia humanitatis.

1.

En un caso, la comunicación y el diálogo forman parte de los procesos mediante los cuales tiene lugar la construcción de la propia subjetividad y el espacio de lo público; esto es, contribuyen de modo directo a la formación de un ethos compartido. En otro, el diálogo como procedimiento forma parte de la argumentación racional, sin pretensiones formativas. Procedimiento y subjetividad caracterizan, por tanto, dos maneras bien diferenciadas de entender la reflexión práctica. En tal sentido, Gadamer y Habermas ejemplifican modos característicos de entender la función de la Filosofía moral y, sobre todo, el grado de implicación del sujeto, la inclusión o no de su programa de vida en la misma actividad reflexiva. La Hermenéutica asocia la formación de ese ethos a los saberes, de los cuales es depositaria la tradición; incluyendo sobre todo a la Retórica. En el marco de la Etica discursiva, el punto de vista en torno a la Retórica ha cambiado de funciones de manera sustancial; porque el método y los procedimientos de la racionalidad práctica requieren necesariamente de la abstracción de los elementos existenciales, contextualizados. Y, por consiguiente, tampoco requiere como elemento básico de las técnicas que han formado el corpus de la Retórica; ni de aquellas formas de vida, en las cuales tenía sentido la oratoria.

¿Cómo repercute tal diferencia en la definición de la Etica? De forma importante. En un universo actual, de formas plurales y complejas de vida, la Hermenéutica mira hacia el pasado de la Filosofía, como punto de partida para

orientarse en el presente. Interrogantes muy similares se recogen en la obra de Habermas, pero de manera diferente. De hecho, no suele ofrecer los mismos resultados la Filosofía moral que se ocupa de la formación del juicio, de sus criterios fundamentales, que la Filosofía moral cuyo objetivo se dirige hacia la formación de la voluntad, rozando los límites de las competencias prácticas, dentro de una situación o un contexto normativo bien definidos. Mientras Gadamer hacía frecuentes referencias a la esfera político moral, pero mantenía reservas con respecto a la traducción política concreta que se derivaría del ideal formativo, Habermas llega a un posicionamiento político, en la línea de las democracias de las sociedades avanzadas. Gadamer y Habermas aportan diferentes usos del diálogo en la construcción del discurso moral y político. Estos usos pueden clasificarse, en principio, del modo siguiente:

1. Diálogo como formación de la intersubjetividad. La Hermenéutica como procedimiento de las Ciencias humanas, mantiene una noción de "diálogo" en la cual la interpretación no sólo permite acuerdos básicos, sino que constituye un espacio, moral y político, de compromisos mutuos y, sobre todo, de solidaridad interna al grupo. La versión ontológica de la comprensión del otro, como condición previa, se mantiene muy próxima a la existencia; por eso la Hermenéutica presenta a la comprensión y al mismo lenguaje como acontecimientos de tipo fáctico. Es decir, como condiciones de la pertenencia a una sociedad, a un conjunto de prácticas o *ethos*. El elemento formativo tiene entonces preferencia sobre las pretensiones veritativas de la razón práctica, lo cual neutraliza sin duda la tendencia a convertir a la interpretación en un método, tan sólo en un método. En su vertiente de *Bildung*, la Hermenéutica pretende continuar el legado de las Humaniora, en un constante intercambio entre presente y tradiciones aún válidas.

2. Diálogo como método de acuerdo racional. La Teoría crítica incide en la fundamentación racional de la Ética. Por tanto, el procedimiento ocupa un lugar preferente en esta modalidad de Filosofía práctica, en la cual el problema central será la fundamentación de las normas, el establecimiento de sus criterios de validez. Bastantes pasajes de los escritos de Habermas han venido insistiendo sobre este punto concreto: la racionalidad práctica se asegura como racionalidad por las pretensiones de validez, que se vinculan a las expresiones de tipo práctico. Pues la argumentación está regulada según criterios, procedentes de una noción de diálogo o lenguaje ideal, en el cual el requisito básico será siempre una hipotética ausencia de dominio. Por tanto, no se ve afectada de modo sustancial por la ausencia de condiciones efectivas del diálogo. Habermas denomina cuestiones "morales" a las que no son ni problemas "prácticos" ni "éticos" .

2.

La restricción del diálogo y, por consiguiente, la restricción de la Filosofía moral plantea, de otra parte, interesantes cuestiones, de índole no muy distinta de aquellas que preocupaban en la Hermenéutica. La solidaridad y la justicia como principios tienen, sin embargo, un tratamiento distinto en la Teoría crítica, debido a esa continuidad con respecto al formalismo kantiano, ante la cual la Hermenéutica

se distancia de modo bastante explícito. En ambos usos del diálogo y de la racionalidad práctica se definen además cuáles son los compromisos y tareas políticas del filósofo. Se advierte no obstante hasta qué punto divergen la justificabilidad y la fundamentabilidad de la razón práctica. Gadamer se inclina por la primera posibilidad; Habermas por la segunda. Detrás se hallan posiciones bien diferenciadas sobre el alcance del diálogo, la acción simbólica, la esfera de la cultura, sobre las relaciones sociales y políticas, la unidad o multiplicidad de la razón, etc.

Las nociones respectivas de "incompetencia política" y "opinión pública" ejemplifican, en fin, puntos de vista distintos sobre las funciones que corresponde desempeñar a la Filosofía práctica, en general, y al filósofo en particular. En los textos de H.G. Gadamer, "diálogo" se refiere a la forma básica de intercambio y de participación que corresponde a los agentes. Estos serán considerados por lo general desde su pertenencia, o bien desde sus compromisos, con el entorno social y político: en ese entorno se produce el entendimiento mutuo gracias al medio del lenguaje. En realidad, toda Filosofía se asemeja a un diálogo sin término. Gadamer retoma entonces la idea de Heraclito de logos como "lo común"; esto es, comportarse y actuar en la solidaridad. Su influencia directa y, en general, la importante difusión de la Hermeneútica entre buena parte de la Filosofía contemporánea tienen que ver tanto con un conocimiento exhaustivo de fuentes, sobre las cuales se asientan los comentarios e interpretaciones de Gadamer como, de otro lado, con la voluntad expresa de proseguir con un tipo de Filosofía, a partir de un tipo de tradición.

La conexión directa entre Filosofía práctica y procedimiento interpretativo en Gadamer supone, en efecto, una manera de afirmar sin reservas la validez de las Humaniora. Esto es: la validez de una determinada noción de Filosofía como proyecto formativo, como Bildung. El diálogo tiene por finalidad la formación de la intersubjetividad en el marco de su contexto práctico. No se define como un instrumento básico para adquirir conocimientos, o como un método destinado a producir acuerdos prácticos. Designa el tipo de interacción en la cual tiene lugar un aprendizaje mutuo, un cambio interno en la subjetividad de cada uno de los participantes. Desde este supuesto básico, H.G. Gadamer discutía en los años setenta el uso dialógico, pero abiertamente procedimental, "metódico", que la Teoría crítica proponía a modo de alternativa, frente a la Hermenéutica y su pretensión de universalidad. Desde la Hermenéutica, la Ética ilustra un ethos determinado. Como en Aristóteles, el análisis teórico presupone ya la existencia de un conjunto de prácticas, que determinan la existencia de cada uno. Como disciplina filosófica, se mantiene aún en la proximidad de esas formas concretas de vida; su función consistirá, pues, en dar cuenta de ellas. H.G. Gadamer mantiene lo esencial de aquel programa, que se definió en sus líneas maestras desde las Humanidades y que, luego, se había encontrado con una creciente indiferencia, ante el moderno predominio de las cuestiones del conocimiento. Su interpretación del papel de la ciencia en el mundo contemporáneo mostrará las claves de tal situación, de declive, para una noción de saber que comportaba crear actitudes, construir todo un modelo

de existencia humana desde su contexto. Que era teórico y práctico a la vez. Y, sobre todo, incluía una dimensión educativa o formativa.

En el segundo caso, con Habermas, tiene lugar un cambio importante, pues modifica los objetivos de la racionalidad práctica en tanto racionalidad comunicativa. Pondrá entre paréntesis tradiciones y tarea formativa, enfatizando por el contrario todo lo que concierne a la autonomía de la razón, y a sus funciones críticas y normativas. A título de ejemplo, tales divergencias sobre el papel de la razón en la moralidad, su posible fundamento y aplicación - divergencias en principio no previsibles, por tratarse de autores que se hallaban dentro de una similar tradición antipositivista -, producen distintas valoraciones de la Retórica y, en general, de los medios más apropiados para intervenir en la esfera pública. Frente a la anterior Hermeneutica de intentio recta, esta Hermenéutica de intentio obliqua abandona tales pretensiones. Pues no sólo reconoce la relativa independencia de un uso cognitivo de lenguaje, con respecto al uso comunicativo, sino que, de otra parte, separa las tres funciones que aparecen de modo conjunto en un contexto cotidiano, de hablante-oyente: reproducción cultural o actualización de tradiciones, integración social o coordinación entre actores, interpretación de necesidades. La Etica discursiva como "Etica postradicional" desplaza la validez, desde las normas interiorizadas y las tradiciones hacia criterios puramente cognitivos. Una Filosofía postconvencional y postmetafísica requiere, sin duda, de un alto nivel de abstracción y, además, presupone que el aprendizaje moral de los agentes ya ha tenido lugar. Pero supone también que las tareas formativas deberían haberse cumplido con anterioridad, durante los procesos de socialización y aprendizaje.

# REGISTRO E IMPLICACIONES PRAGMÁTICAS EN LA CONVERSACIÓN

Vicente López Folgado  
Universidad de Córdoba

## 1. El Contexto en el lenguaje

Como es bien sabido, el elusivo y maleable carácter del discurso suscitó poca confianza en la lingüística formal, tal como se ha practicado en Europa y América desde principios de siglo. En efecto, los reproches se centran en atributos tales como "individual, momentáneo, heterogéneo, variable, y afecto al contexto" (cf. Saussure 1922/74:80).

Fue el antropólogo Malinowski (1923) quien puso especial interés en examinar las manifestaciones lingüísticas de los pueblos que estudiaba en Nueva Guinea de acuerdo con el contexto en que se emitían. De este modo fue el primero en trazar el primer perfil de las principales funciones que rigen el discurso humano. Para el científico polaco-británico la lengua:

- a) realiza una acción (e.g. enseñar a alguien cómo utilizar una herramienta)
- b) expresa significados sociales o emotivos (e.g. las narraciones de cuentos populares, los poemas, las ceremonias)
- c) realiza el trato de vecindad o "phatic communion" (e.g. el intercambio de saludos)

Tales funciones ponen como premisa necesaria que además del contexto o "backdrop" cultural hay otro tipo de entorno que rodea al lenguaje, cual es el contexto de situación. Malinowsky es muy explícito a la hora de determinarlo:

*The whole situation consists in what happens linguistically. Each utterance is an act serving the direct aim of binding hearer to speaker by a tie of some social sentiment or other. Once more language appears to us in this function not as an instrument of reflection but as a mode of action. (1923:315)*

Una buena ilustración de este aserto es su interpretación del significado de *kaitamaya* y *ka'u'uya* ("front-wood" y "rear-wood" respectivamente) en el contexto de la competición de canoas en las islas Trobriand. Explica el antropólogo:

*To the meaning of such words is added a specific emotional tinge, comprehensible only against the background of their tribal psychology in ceremonial life, commerce and enterprise. (1923:301)*

Muy de acuerdo con él y a menudo en estrecha colaboración con él, J.R.Firth (1957:173 y ss.) mostró su interés por el lenguaje del texto en situación

compuesto por enunciados y no por frases abstractas. En consecuencia, Firth vió la necesidad de señalar las categorías que entran a formar parte del contexto:

- a) los participantes
- b) los objetos y sucesos relevantes
- c) El efecto de la acción verbal

## 2. El Registro

Estas son, pues, las bases para asentar de manera firme los cimientos del denominado "registro", es decir de las correlaciones sistemáticas entre las categorías contextuales y las categorías semánticas (Halliday 1978;1985). De esta manera se articulan los rasgos semióticos extra-lingüísticos, pero de potencial relevancia para el significado del discurso, con los rasgos codificados en la lengua. En suma, el fin del registro es dar cuenta de las variaciones discursivas. Los parámetros básicos del contexto de situación son:

- field:* type of social action: relevant object and institutions  
*tenor:* participants relations and their social roles  
*mode:* rhetorical channels and symbolic organization

El análisis funcional tiene como meta armonizar en lo posible los significados sociales que emanan del contexto y los que surgen del desarrollo progresivo y dinámico del discurso. Por tanto no cabe pensar en el discurso como un sólo nivel de sentido sino como una superposición de varios niveles o estratos. Así lo expresaba J.R.Firth: "*Meanings disperse like the light of mixed wavelengths in a spectrum*" (1957:174)

A modo de ilustración, un ejemplo típico:

- (1) 1X : *Which river flows through Toledo?*  
 2X : *River Tagus*  
 1X : *Thank you*

Contrastemos este diálogo con el siguiente:

- (2) 1X : *Which river flows through Toledo?*  
 2X : *River Tagus?*  
 1X : *Yes, that's right*

En el diálogo (1) la persona 1X ha preguntado acerca de una información que no conocía, es decir, es una pregunta auténtica. En el caso (2), en cambio, la persona 1X conocía ya la respuesta y pregunta con el objetivo (didáctico, curioso, crítico etc.) de obtener una respuesta acertada o no. Por tanto, ambos contextos son diferentes: las relaciones entre las personas difieren y por tanto la verbalización del

discurso es también divergente. En el primer caso se trataría de un K2 (secondary knower) y en el primer caso un dK1 (delayed primary knower) (Berry 1981) que coinciden en la forma codificada de formular una pregunta.

El sistema de opciones potenciales ha de someterse, pues, al filtro necesario que le impone el *registro*, conjunto de recursos semánticos que típicamente se asocian con el contexto situacional (Gregory & Carroll 1978):

a) En el ejemplo (2) el rol social jugado por 1X le permite optar por preguntar una información que ella/él conoce (tenor del discurso)

b) En el mismo (2) observamos que la actividad social en que el diálogo tiene lugar es la enseñanza en el aula (campo del discurso).

c) Y allí mismo vemos también que las elecciones del hablante se inclinan por un estilo negociado, hablado y coloquial, opuesto a otro monologado, escrito y formal (modo del discurso).

### 3. Turnos del diálogo

La forma dialogada se cimenta sobre una base de negociación del significado, al que colaboran los hablantes. Los turnos son mecanismos imprescindibles como alternancia de roles. El sistema de interacción es el siguiente (Martin 1992):

|                             |               |                        |
|-----------------------------|---------------|------------------------|
|                             |               | negotiated             |
|                             | A event       |                        |
|                             |               | unnegotiated           |
|                             | B event       |                        |
| <b>System network:</b>      | exchange      |                        |
|                             |               | followed up            |
|                             |               | not followed up        |
| <b>Realizational rules:</b> | [exchange]    | \ +K1                  |
|                             | [negotiated]  | \ +dk1; +k2; dk1^k2^k1 |
|                             | [B event]     | \ +K2; k2^k1           |
|                             | [followed up] | \ +k2f; k1^k2f         |

Según el modelo propuesto por Berry (1981) hay un elemento obligatorio (k1) y los demás son opcionales. El signo [^] indica que los movimientos (moves) están engarzados:

|                      |                     |                 |
|----------------------|---------------------|-----------------|
| Iniciación K2        | Respuesta K1        | feedback K2f    |
| <i>does it hurt?</i> | <i>Yes, it does</i> | <i>does it?</i> |

Como vínculo con el contexto situacional (CC Hasan, 1989) el registro se activa por la combinación de los valores de *campo*, *tenor* y *modo* contextuales, de forma que podemos decir que cada texto es una instancia de un registro concreto.

#### 4. Análisis textual

Proponemos el análisis de dos diálogos cuyos valores contextuales, aun sufriendo variaciones, tienen en común la constante de la desigualdad social de los roles:

- (3) K2 *Tell me, Stevens, we have a few on the staff at the moment, don't we? Jews, I mean.*  
 K1 *I believe two of the present staff members would fall into that category, sir.*  
 K2f *Ah.(His lordship paused for a moment, staring out of his window).*  
 A1 *Of course, you will have to let them go.*  
 cf *I beg your pardon, sir?*  
 rcf *It's regrettable, Stevens, but we have no choice. There is the safety and well-being of my guests to consider. Let me assure you, I've looked into this matter and thought it through thoroughly. It's in all our best interest.*  
 (K.Ishiguro:The Remains of the Day 1989)

En esta novela ganadora del "Booker Prize" 1989 el mayordomo habla con el aristócrata Lord Darlington. En la primera interacción el noble pregunta con "tag" (pregunta de segundo orden, que busca conformidad) tras afirmar que existen judíos en su servicio, si bien de modo elusivo. La respuesta del subordinado es mucho más formal buscando un efecto de descompromiso: verbo de proyección al comienzo y vocabulario objetivo: "fall into a category". La reacción del noble (follow up move) es fácilmente comprensible como "confirmación" más que como "sorpresa", de modo que su entonación sería descendente (fall: tono 1 en M.A.K. Halliday 1970).

El silencio o pausa es muy significativo. Es el espacio necesario que media entre una información y una acción posterior meditada. O tal vez presuntamente meditada. La acción es tímidamente expuesta: es una "orden" que simula una "información" modalizada: "you will have", colocando todo el peso de la decisión en los sirvientes judíos, que irónicamente deben despedirse por su cuenta. El deseo de confirmación por parte del mayordomo es replicado por el noble con una serie de justificaciones de la decisión que han de tomar conjuntamente. Confirmamos, por tanto, que ya todo había sido tramado por el cínico noble.

En el texto (4) proponemos un fragmento del diálogo en un tribunal de justicia en Suecia, transcrito y traducido por V. Adelswärd, K.Aronson y P.Linnel (1988) en *Discourse of blame* (Semiotica 71(3/4)). The dialogue takes place between the Prosecutor (P) and the Judge (J):

(4) K1(P): *Well, I might add this, that I have a report on this from the Criminal Records, from the police and there it says, no entry.*

K2(J): *Oh yes, sure*

K1(P): *And that's rather unique, I almost said (friendly laughter)*

K2(P): *(laughter) Yes (turns to defendant),*

*cl. you have been doing quite well, so to say. That...*

K1f: *Yes.*

K2f: *Hmmmmmm.*

*cl. It's easy to fall into bad company if you don't have enough people backing you (smiles and nods to the defendant)*

En este caso judicial el inculcado es un joven acusado de un pequeño robo. Tanto el fiscal como el juez (P) y (J) respectivamente muestran consideración por él, a tenor de sus comentarios: que se ha comportado bien a pesar de no tener adultos en quienes confiar y haber abandonado el hogar. Pero las palabras de aliento apoyadas por gestos, como sonrisas amables y de simpatía, por parte de las autoridades de justicia no son interpretadas así por parte del inculcado. En una entrevista con las autoras de la transcripción, el procesado opina:

*"It was a damned pain in the neck...They looked so damned mad all of them (pause). I felt as if the prosecutor was against me all the time, as if he tried to trample on me, sort of. Anyway I felt like that. And he looked so bloody mad all the time and, well, yes, it reminded me of when I was still a kid and the old man was grrrr. That's for sure".*

¿Cómo se explica este abismo entre la producción y la comprensión en la comunicación de un mismo mensaje? La diferencia de los roles o Tenor del discurso, unos investidos del poder de decidir sobre la vida del individuo acusado, y la impotencia de éste que está en sus manos, cobra aquí vital importancia. Según Bakhtin (1981) asistimos aquí no a un monólogo sino una "heteroglosia" latente. El acusado no sólo escucha en silencio la "single-voice" del que detenta el poder sino que justifica con su presencia esa "doble-voice" contrastante, donde hay polarizados dos valores distintos, el de los integrados y el de los subversivos. Si, como decía Malinowski (1923) "language is a mode of action" del mismo modo

podemos comprobar que "action is a mode of language". Acción y lenguaje y sus respectivas mordazas juegan un papel dialéctico en la construcción de la identidad social. Fijémonos en el texto:

1) Observamos un predominio de deícticos impersonales, como restando importancia al caso y problema personal:

P: *report on this, and there it says, that's rather unique*

J: *it is easy to fall, you (imp.) don't have, backing you*

La única vez que el juez se dirige directamente a él es de forma vaga, con una frase "hedge" impersonalizadora: *so to say*.

2) Estos rasgos se acentúan más aún con el uso culto de frases "hedges" de carácter metalingüístico o projections. El efecto que tales frases tienen es el de separar "lo dicho" de "quién lo dice" dando al acto de habla de declaración o aseveración un carácter verbalizado no comprometido:

P: *Well I might add this, that...*

P: *I almost said...*

J: *...so to say. That...*

3) El tono moralizador del juez suena a paternalismo. En nuestra sociedad de consumo occidental se tolera al pequeño delincuente, poco peligroso para romper el equilibrio de la sociedad. Es una suerte de simbiosis funcional, en la que aflora una actitud de moralidad hipócrita de condescendencia con el débil. El paralenguaje (sonrisas, miradas) son señales semióticas en el mismo sentido. Léanse las dos frases concernientes, que parece haber salido de la ética eclesiástica. El rigor moral se atempera un tanto con las frases evaluadoras: *quite well, it's easy to..*

*You have been doing quite well...*

*It's easy to fall into bad company...*

Inferimos una acción (la causa) sólo por los efectos que produce. Si "a" precede a "b", "b" no puede ser causa de "a", como argumentaba G.K. Chesterton en su ensayo "The Wind & the Trees" (1909):

*You cannot see the wind; you can only see that there is a wind. So, also, you cannot see a revolution; you can only see that there is a revolution...*

## 5. Conclusión

La ideología, como sugiere Jim R. Martin (1992:503), se ve mejor funcionar cuando tenemos discursos en oposición, una heteroglosia, en términos

bakhtinianos: en el primer caso teníamos el discuso inoperante y monológico del mayordomo, frente al despótico, aunque moderado, del amo. En este último caso tenemos el silencio construyendo una identidad o rol social (no se da opción a que opine el acusado sólo a asentir o negar la acusación) contrapuesto al discurso pseudo-humanista de la compasión de quien detenta el poder.

He intentado dejar patente cómo el contexto cultural y la ideología englobabas en la categoría "registro" (Martin 1992) refuerzan y apoyan a la semántica del texto, cuya realización gramatical exhibe ciertos rasgos confirmadores. Como reza el eslogan de la Bauhaus, *Form follows Function*.

## REFERENCES:

- ADELSWÄRD V., ARONSSON K.& LINELL P.(1988) Discourse of blame. Courtroom construction of social identity from the perspective of the defendant. *Semiotica* 71(3/4):261-284
- BAKHTIN M.M. (1981) *The dialogic imagination*. Ed.by M.Holquist. University of Texas Press.
- FIRTH J.R.(1957) *Selected papers 1952-59*. ed.by F.R.Palmer. London: Longmans
- GREGORY M & CARROLL S.(1978) *Language and Situation*. Routledge and Kegan Paul.
- HALLIDAY M.A.K.(1970) *A Course in spoken english: Intonation*. Oxford University Press.
- HALLIDAY M.A.K.(1978) *Language as social semiotic*. Arnold
- HALLIDAY M.A.K.(1985) *Introduction to Functional Grammar*. Arnold
- HASAN R. (1985) *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*.Part B. O.U.P
- MALINOWSKI B.(1923) "The problem of meaning in primitive languages" Supplement I to C.K.Ogden & I.A.Richards, *The meaning of Meaning*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.1945 (7th ed.)
- MARTIN J.M.(1992) *English Text: system and structure*. J.Benjamins
- SAUSSURE F.de (1922) *Cours de linguistique général*.(2nd edition)Paris: Payot



## "UN CASO DE SÁTIRA POLÍTICA: EL *DIÁLOGO ENTRE CARONTE Y EL ÁNIMA DE PEDRO LUIS FARNESIO* (1547)"

José López Romero

Años antes de publicar por primera vez el *Diálogo entre Caronte y el ánimo de Pedro Luis Farnesio*, Adolfo de Castro nos daba noticias de este obra en su *Buscapié* y se lo atribuía a Don Diego Hurtado de Mendoza sosteniendo su afirmación en la inconciliable enemistad que mantenía Don Diego con el Papa Paulo III, padre de Pedro Luis<sup>1</sup>. Sin embargo, su editor más moderno, Morel-Fatio, y los estudiosos más señalados de la vida y producción literaria del famoso embajador español, González Palencia y Eugenio Mele, no sólo han rebatido los débiles argumentos de Castro, sino que le han negado a Hurtado de Mendoza toda paternidad con respecto a este pequeño opúsculo de mitad del siglo XVI.

Si anónimo, por tanto, debe considerarse este diálogo (Palencia y Mele se lo atribuyen a algún agente imperial en Roma<sup>2</sup>), su transmisión tampoco ha resultado afortunada, a pesar de que no adolece la obra de un reconocido interés político y de no menor calidad literaria. El texto se mantuvo manuscrito en diferentes copias hasta ser editado por vez primera por Adolfo de Castro en 1855 (B.A.E.)<sup>3</sup>; dos ediciones más pueden contarse en la segunda mitad del siglo pasado<sup>4</sup>; y ya en nuestro siglo Morel-Fatio preparó la edición que puede considerarse más solvente y que publicó en *Bulletin Italien* (t.XIV, 1914, pp. 127-157), tomando como base un manuscrito conservado en la Bibliothèqne Nationale de Paris (Espagnol 354), que mejora considerablemente la edición de Castro<sup>5</sup>.

Estructuralmente, el diálogo, como su propio título indica, responde a un enfrentamiento dialéctico entre Caronte y P.L. Farnesio o, para ser más exactos, con el alma de éste. Planteamiento entre dos actantes en el proceso dialógico que es el más extendido en los coloquios españoles de la Edad de Oro. La presencia de Caronte nos señala ya la influencia lucianesca que se respira en la obra, como así lo han hecho notar Vives Coll y Jesús Gómez<sup>6</sup>; con lo que además se emparenta con toda una tradición literaria en los coloquios renacentistas y, muy especialmente, por el tema tratado y su disposición con uno de los más célebres de cuantos se escribieron en esa época, con el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, con el que tantas similitudes guarda.

Podríamos advertir en el texto dos partes bien diferenciadas: lo que llamaríamos una "praeparatio" o introducción que le sirve al anónimo autor para presentar a los personajes, en concreto a P.L. Farnesio ya que Caronte no necesita de ninguna presentación; y ésta da lugar a la que denominaríamos "contentio", en la que se desarrollarán los temas más sustanciosos que ambos personajes abordan.

En líneas generales, el diálogo se presenta como una conversación rápida, de réplicas y contrarréplicas, de preguntas y respuestas, ralentizada a veces por extensas digresiones a cargo principalmente de Caronte, que sirven o para contar lo sucedido o para aventurar lo porvenir.

Aunque hemos dicho anteriormente que la figura del barquero del infierno no necesita de presentación alguna por la vasta tradición literaria, Luciano a la

cabeza, sí nos es imprescindible conocer para este opúsculo que tras Caronte se esconde la voz del propio autor anónimo; es, por tanto, el barquero el "alter ego" y el defensor de todas sus opiniones; de ahí el papel preponderante de éste sobre su interlocutor, el duque Pedro Luis Farnesio. La función de éste, en cambio, es la de defenderse de los ataques furibundos que aquél lanza no sólo contra su propia persona acusándole de tirano, hombre sin escrúpulos, lleno de vicios y perversiones de todo tipo, sino también contra la figura del Papa Paulo III, padre del Farnesio. El horrible aspecto que presenta Pedro Luis nada más iniciarse la obra, consecuencia de su espantosa muerte en Piacenza, sucedida el mismo año en que al parecer se redacta la obra (1547), da lugar y motivo para la conversación en la que prevalecerá la voz de Caronte, llena de esa ironía tan característica de Luciano, aunque a veces no exenta de cierta acritud propia también de alguien que pretende defender a ultranza una determinada posición política.

Y en este sentido, el *Diálogo entre Caronte y el ánimo de Pedro Luis Farnesio* no tiene otra intención ni otro tema que la defensa de la política del emperador Carlos V y, por contra, el ataque feroz contra las posiciones ambiguas del Papa Paulo III.

Pero revisemos, aunque sea someramente, los cargos y acusaciones que le imputa Caronte, o mejor dicho, nuestro anónimo autor, al Farnesio a lo largo de la obra y que le confieren a ésta su marcado carácter satírico.

El aspecto tan deplorable que presenta el cadáver y la propia actitud de Pedro Luis<sup>7</sup> ante Caronte:

ANIMA.-Hola, hola! Ah viejo de la barca! No oyes? Espera, no te partas, respondeme a lo que quiero preguntarte.

CARONTE.-Quien sera este presuntuoso arrogante, que con tanta furia camina y con tanta prisa me llama? Quiero esperalle y saber quien es. Valgale la ira mala! Estraño debe ser este. Sin pies ni manos camina, la cabeça hendida, como dicen, de oreja a oido, degollado y con dos estocadas por los pechos...Entra y dime quien eres.

ANIMA.-...No conoces al duque de Castro, al príncipe de Parma, al duque de Plasencia, al marqués de Novara, apitan general y confalonier de la Iglesia?<sup>8</sup>

le sirven al barquero del infierno para lanzarle al Farnesio las dos primeras acusaciones: la apropiación indebida de cargos, títulos y estados, fruto del desvergonzado nepotismo ejercido por su padre el Papa:

CARONTE.-...pero maravillome mucho que tu padre te hiciesse señor de lo que no era suyo ni podía ser tuyo... juristas imperiales y particularmente milaneses me an dicho que el estado de Plasencia no es sino patrimonio del ducado de Milan...y, si assí es, mira como te lo podía dar? (p.130).

y el comportamiento tiránico con que se condujo con sus súbditos, especialmente en Piacenza donde nuestro personaje encontraría la muerte. Con respecto a este tema, dos notas merecerían destacarse: en primer lugar, la definición tan acabada que nos ofrece Caronte del tirano:

CARONTE.-... la vida del tirano no es otra cosa que una sombra de la muerte, una gruta oscura llena de mil malas visiones, un camino aspero y estrecho, lleno de todas partes de mil generos de inconvenientes, laços y peligros, sin que pueda escusar de caer en alguno de ellos. (p.136)

y en segundo lugar, la muerte del tirano a manos de su propio pueblo, defensa, por tanto, del tiranicidio como solución popular que se hace en la obra y con lo que ésta se inscribe en una corriente de opinión desarrollada a lo largo de los siglos XVI y XVII y que tendrá sus máximos exponentes en el *Diálogo en laude de las mugeres* de Juan de Espinosa, en la tragedia de Juan de la Cueva *El príncipe tirano*, en la célebre comedia de Lope de Vega *Fuente Ovejuna* y en el tratado del Padre Mariana *De rege et regis institutioni*<sup>9</sup>.

La crítica al Papa y su hijo se centrará principalmente en las intrigas contra la política de Carlos V, desarrollada a través de tres aspectos: las negociaciones con el eterno enemigo del emperador, Francisco I rey de Francia; la supuesta relación que el Papa mantuvo con el turco, con lo que no sólo se perjudicaba a Carlos, sino también, lo que era más grave, a la misma Cristiandad; y, por último, la serie de dificultades que padre e hijo presentaban con el fin de entorpecer el Concilio de Trento. Argumentos que aprovecha Caronte para defender la política imperial, defensa en la que puede advertirse el sentido mesiánico del monarca español<sup>10</sup>:

CARONTE.-...no saves que ayer, a manera de dezir, pasó por aqui el rey Francisco de Francia, tu caro amigo y pariente que avia de ser, el qual me dixo en secreto cassi la mayor parte de las tramas que entre él y tú aviades urdido, y benia mal enojado con la muerte, porque le avia atajado los pasos antes que las pudiese poner en efecto? Demas desto, no saves que el año pasado bajó aca Barvarroja, que la mayor lastima que llevaba era no averse podido bengar de tu padre de no aver cumplido con el Turco ni con él nada de tanto que les prometio... Como si tu padre, por mucho que lo intentó, pudiese estorvar que los çielos y los hados no favorezcan y prosperen las cosas del Emperador...(pp.131-132)

CARONTE.-...Después desto, biendole vitorioso, domados los rebeldes, vençidos sus enemigos y todo el imperio sujeto, y que ya no podia dejar de aver efecto el conçilio, qué tratastef[s] tu padre y tú? De revocarlo y deshazerlo... (pp.146-147)

Finalmente, el anónimo autor de nuestro diálogo no deja pasar la ocasión de zaherir en los aspectos más escabrosos a su interlocutor y a su padre. A ambos los acusa de afición a la nigromancia:

CARONTE.-... no saves que tu padre se deleita de la nigromancia y tiene espíritus familiares, trata y abla con ellos, cosa que no solamente la Iglesia mas el mismo Dios la defiende?... savete que, despues que llegaste aqui, an llegado una infinidad de demonios que tu tenias ligados y apremiados dentro de un libro pequeño, cerrado con dos candados... (p.151)

Y a Pedro Luis en particular de violentas prácticas homosexuales, propias de su naturaleza lujuriosa. En este sentido, se le recuerda al Farnesio su oscuro episodio con el obispo de Fano, Cosme Gheri, a quien al parecer sometió a toda suerte de vejaciones cuando al mando de las tropas vaticanas en 1537 llegó a dicha ciudad para reducirla a la obediencia de la Santa Sede:

CARONTE.-Antes, segun me dixo un obispo, moço de buen gesto, que tu martirizaste diabolicamente pocos años a...(p.136)

...Como quieres ir a la laguna estigia? No saves...que está alla el pobre obispo de Fano...(p.149)

Todos los aspectos de la personalidad de Pedro Luis Farnesio, incluidos los más depravados, y las relaciones y connivencias que con su padre mantuvo no sólo le granjearon a ambos muchos y muy grandes enemigos, sino que fueron

considerados por éstos suficientes motivos como para acarrearle el desastrado final que tuvo. La muerte de Pedro Luis, sucedida el 10 de septiembre de 1547 (el mismo año en que se fecha la obra, por lo que su autor no esperó siquiera a que se enfriaran los acontecimientos), más que el lógico final de un tirano, se debió en realidad al castigo que sus enemigos quisieron infligirle a su padre. En la mano ejecutora del crimen (unos nobles placentinos) podemos adivinar la sombra todopoderosa del emperador Carlos, harto de los desmanes, intrigas y actitudes ambiguas del Papa.

El *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio* se inscribe, pues, con pleno merecimiento en la corriente lucianesca de nuestra literatura dialógica renacentista que tantos y tan célebres frutos dio. La figura de Caronte, la ironía tan peculiar del samosatense y la acerada crítica política, que por momentos acaba en sátira, son rasgos más que suficientes para incluirla en dicha corriente y para considerar esta pequeña obra una joya del arte dialógico del siglo XVI.

#### NOTAS:

1. A. de Castro, en M. de Cervantes, *El Buscapié*, Cádiz, 1848, Revista Médica, pp. 64-67.
2. González Palencia y Eugenio Mele, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto de Vvencia de Don Juan, vol. III, p.204.
3. B.A.E., t. XXXVI, "Curiosidades bibliográficas", Madrid, 1855, M. Rivadeneyra.
4. La primera en *Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza*, coleccionadas por D. Nicolás del Paso y Delgado, t. I, Granada, 1864, Impr. de El Porvenir (Biblioteca de Escritores Granadinos), pp. 297-315; la segunda, en *Obras en prosa de D. Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1881, Luis Navarro (Biblioteca Clásica, XLI), pp. 401-423.
5. Para más noticias de manuscritos y ediciones, véanse R. Foulché-Delbosc, "Les oeuvres attribuées à Mendoza", en *Revue Hispanique*, XXXII, 1915, p.8; y José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, 1976, C.S.I.C., t. XI, pp. 686-687.
6. A. Vives Coll, *Luciano de Samosata en España*, Valladolid, 1959, p. 63; y Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, 1988, Cátedra, p. 17.
7. Para profundizar en la figura de Pedro Luis Farnesio, puede consultarse mi artículo "La fortuna histórico-literaria de un personaje infame: el duque Pier Luigi Farnese", en *Trivium*, 3, Jerez Fra., 1991, pp. 55-73.
8. Cito el texto por la edición de Morel-Fatio, en *Bulletin Italien*, XIV, 1914, pp. 127-157. Este pasaje se recoge en las pp. 127-128. Desde ahora acompañaré los pasajes transcritos con el número de página correspondiente a la edición manejada.
9. Véanse para este asunto Robert Archer, "El pueblo, los reyes y el público: el pragmatismo dramático en *Fuente Ovejuna*", en *War and Revolution in Hispanic Literature*, ed. de Roy Boland and Alun Kenwood, Madrid, 1990, Voz; y mi artículo "Una corriente de opinión en el Siglo de Oro: condena de la tiranía y defensa del tiranicidio", en *Trivium*, 2, Jerez Fra., 1990, pp. 107-120.
10. Véanse para esta idea los dos célebres diálogos de Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* y *Diálogo de Mercurio y Carón*; el famoso soneto de Hernando de Acuña "Ya se acerca, señor, o es ya llegada", y en lo concerniente a otras manifestaciones artísticas la obra de Fernando Checa Cremades *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (Madrid, 1987, Taurus).

# EL DIÁLOGO COMO ESTRATEGIA COMUNICATIVA EN EDUCACIÓN

Amando López Valero  
Universidad de Murcia

Señala Renzo Titone que, en general, para la mayoría de niños y niñas, chicos y chicas, el tiempo de permanencia en la escuela es parecido a una penosa condición de sometimiento ante una potencia colonial que ejercita su control de modo tanto más estricto cuanto más se llevan a efecto sus influencias a través de modos indirectos y persuasivos. Esta situación de malestar puede llegar a ser peligrosa, pues aunque está limitada por el tiempo que dura la educación obligatoria, sin embargo puede determinar consecuencias profundas y duraderas<sup>1</sup>.

Partiendo de esta premisa hemos elaborado esta ponencia, así pensamos que el diálogo debe convertirse en la base de todo proceso de interacción didáctica. Estamos convencidos de que "el modelo de aprendizaje es, en sí mismo, similar o equivalente al modelo de comunicación"<sup>2</sup>, así, el proceso de comunicación abarca seis componentes básicos: una fuente, un encodificador, un mensaje, un canal, un decodificador y un receptor. Por su parte, el proceso educativo requiere, según David K. Berlo, una fuente, la percepción de ésta por el organismo, su interpretación, una respuesta de prueba y una consecuencia recompensatoria de la respuesta de prueba<sup>3</sup>. Como se puede observar, ambos procesos siguen un camino, si no idéntico, muy parecido, de ahí la importancia que tiene el reflexionar sobre ello. Si a esto le sumamos el hecho de que la lengua está presente en todo el proceso educativo y que todas las materias se transmiten y aprenden a través de ella, llegaremos a darnos cuenta de la importancia de su corrección y fundamentación en la interacción didáctica.

El papel de emisor en la enseñanza tradicional ha estado siempre asumido por el profesor a medida que se desarrollaban las clases de forma magistral. La misión del docente, como depósito de conocimientos, era trasvasar dichos saberes a los "receptáculos" que tenía ante él, que eran los niños. El profesorado se convertía así en el único protagonista del acto educativo. El esquema que surge en este tipo de comunicación didáctica es unidireccional y consigue una pasividad e indiferencia del alumnado, lo que podríamos denominar "cadena directa". Esto hacía que sobresaliese en el proceso el alumnado callado y aplicado, que además era capaz de retener y memorizar los datos aportados por el profesor aunque no llegase a comprenderlos.

En una interacción didáctica renovada, y dentro de un línea constructivista, estos roles cambian, el papel de protagonista está desdoblado: emisor y receptor, docente y discente, son agentes activos, produciéndose lo que se conoce como "feedback" o retroalimentación. Es la posibilidad de que el receptor abra un canal de emisión y se convierta en emisor, y viceversa, apareciendo una cadena bidireccional o refleja.

Estas nuevas directrices que cambian el clásico cuadro comunicativo de Jakobson, aplicado a la educación, exigen al profesorado que deje de ser la figura

central del proceso educativo, dedicándose a ayudar y animar al alumnado, en un proceso de acción-motivación, para que sea él mismo el constructor de sus conocimientos. Relacionados con este aspecto, existen numerosas teorías acerca de cambiar radicalmente las funciones del docente y del discente pertenecientes a la comunicación tradicional. Uno de estos partidarios es Carl Rogers<sup>4</sup> quien propone la no directividad del profesorado, asignándole un papel casi pasivo en el proceso educativo, propugnando que sea el alumnado el propio hacedor de su aprendizaje. La interacción lingüística entre alumnado y profesorado lleva a su vez a un perfeccionamiento mutuo en el perfeccionamiento y uso de la lengua, lo cual requiere que el diálogo sea el punto de partida no sólo de la clase de lengua sino de todas las demás<sup>5</sup>. De esta manera favorecemos también la perfección del lenguaje de nuestro alumnado con ayuda de sus compañeros y compañeras. En este sentido señala Frank B. May que en clase el profesorado no es el único que influye. Así cuanto más tiempo estén los niños y las niñas en la escuela, mayor será la influencia de sus camaradas y menor la de sus padres y maestros<sup>6</sup>. De ahí que sea el profesorado el gran responsable de la educación lingüística en el aula. En este punto jugarán un papel esencial las relaciones afectivo-sociales que conduzcan la educación más allá de la instrucción, surgiendo junto a los contenidos meramente informativos otros de carácter metodológico y motivadores. El profesorado, si tiene en cuenta la interacción de todos ellos, conseguirá no sólo una correcta utilización idiomática sino también una educación íntegra y positiva.

Un factor que puede ensombrecer la comunicación lingüístico-didáctica es la distorsión<sup>7</sup>, fenómeno que aparece con una frecuencia bastante notable y que en la mayoría de los casos, el docente no llega a darse cuenta. Para evitarla, el profesorado debería escuchar al alumnado, adaptarse a su lenguaje, expresar el mensaje con claridad, repetir cuantas veces sea necesario, utilizar varios tipos de lenguaje: inactivo (acción), icónico (imagen) y verbal (palabra), establecer un clima de empatía al actuar siempre con naturalidad y autenticidad, a la vez que mostrar una comprensión hacia su interlocutor. En este sentido queremos señalar algunas ventajas e inconvenientes que puede conllevar la utilización del monólogo, identificado con la lección magistral, frente al diálogo en la comunicación didáctica:

### **MONÓLOGO:**

**Ventajas:** Transmisión de contenidos informativos, aumento de vocabulario, rapidez en la transmisión, exige una mayor preparación, utiliza un estilo indirecto.

**Inconvenientes:** Manipulativo, pasivo, aburrido y monótono, mecanizado, impersonal y cerrado.

### **DIÁLOGO:**

**Ventajas:** Participativo, riqueza de contenidos, diversidad de opiniones, libre y democrático, socializado, permite la crítica, espontáneo y directo.

**Inconvenientes:** Permite la divagación, a veces se producen pérdidas de tiempo necesarias para los ajustes, necesita más de una persona para un control afectivo.

Arsenio Sánchez<sup>8</sup>, cree que la técnica del diálogo y del monólogo vienen a constituir el conjunto de la de expresión oral y nos presenta la siguiente clasificación: (fig. 1)

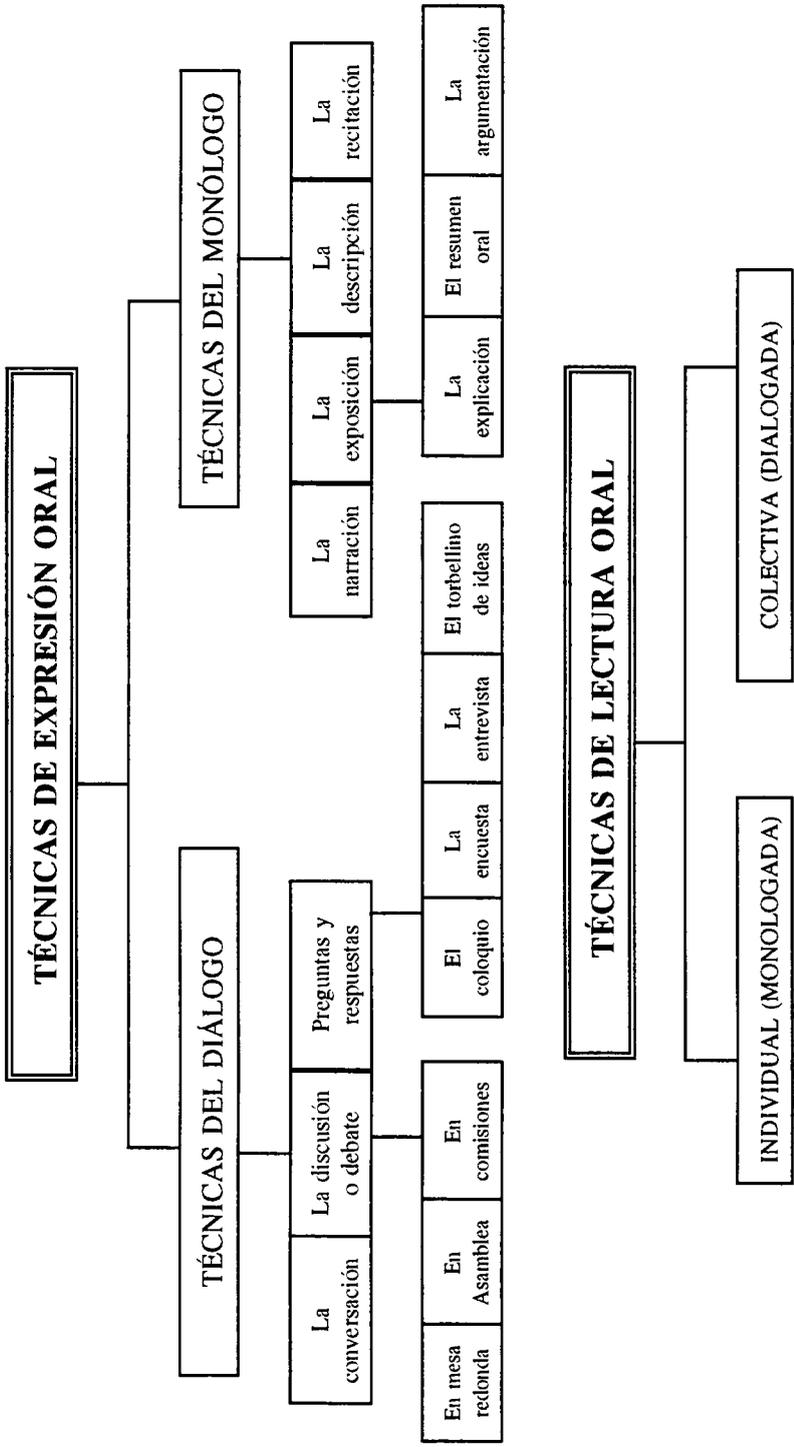
Como podemos observar las estrategias didácticas que surgen del diálogo como técnica de expresión oral son numerosas. Nosotros nos vamos a centrar tan sólo en las posibilidades que nos ofrecen dos de ellas, **la conversación y el coloquio** como alternativas a la enseñanza de la lengua.

Junto a las ventajas, ya señaladas anteriormente, el diálogo en cualquiera de sus manifestaciones va a ayudarnos a:

- Favorecer la socialibilidad y desarrollar la convivencia.
- Fomentar y afianzar:
  - \* El hábito de saber escuchar.
  - \* El respeto a los demás.
  - \* El control de las propias emociones.
  - \* El empleo del tono de voz adecuado.
- Respetar un determinado orden de las intervenciones.
- Enriquecer el vocabulario.
- Perfeccionar la elocución.
- Habituar al alumnado a que coordine las palabras con los gestos y la expresión corporal.
- Despertar su interés por los temas de todo tipo y dentro de cualquier ámbito.
- Desarrollar su interés general por la información, ya que intervendrán más y mejor cuanto mayor sea el dominio que tienen del tema<sup>9</sup>.

## LA CONVERSACIÓN

El D.R.A.E. señala que la conversación es "La acción y efecto de hablar familiarmente una o varias personas con otra u otras"<sup>10</sup>. Podemos indicar entonces que es una forma del lenguaje oral que se da de una forma espontánea entre las personas y a través de la cual vamos a poder intercambiar conocimientos, sensaciones, emociones, ideas, etc., pero a la vez nos vamos a enriquecer con lo que nos cuenta el otro. Esta técnica nos va a facultar para rechazar o confirmar nuestros puntos de vista gracias a las aportaciones que hacen los demás y también a través de los nuevos planteamientos que vamos haciéndonos al ir exponiendo nuestras opiniones.



(figura 1)

## La conversación en el aula.

Para cumplir el objetivo básico de la conversación como es el intercambio de ideas, sentimientos y experiencias junto a la socialización e integración del alumnado en el medio en que viven, deberíamos tener presente lo que nos indica Renzo Titone<sup>11</sup>:

- Una presencia activa bipolar que exige, por consiguiente, una suficiente igualdad entre los interlocutores.
- Una alternancia en las réplicas y por consiguiente, un movimiento circular y bidireccional.
- Un intercambio de información poseída tan sólo en parte o no poseída en absoluto.
- Una forma lingüística específica que privilegia determinadas estructuras sintácticas.
- Una concatenación sintáctico-contextual de las contestaciones, por lo cual el discurso presenta una cohesión y coherencia interna.

En cuanto al **espacio**, debemos olvidarnos de la disposición tradicional del aula. El alumnado se sentará en círculo, o de tal manera que nadie se dé la espalda, que todos y todas puedan verse la cara. Si la clase no permite tal disposición, deberemos buscar el lugar adecuado. Con respecto al número de participantes cuanto más pequeño sea el grupo, mejor será ya que de esta manera se favorece la participación de todas las personas, pues tienen más tiempo par poder intervenir. Una técnica muy adecuada para dividir la clase en grupos pequeños es el Phillips 66. Consiste en lo siguiente. Se divide el gran grupo en subgrupos de seis personas, los cuales, una vez elegido el tema, deben intervenir, al menos un minuto cada una, por lo cual al final han debido de estar seis minutos. Una de ellas actuará como moderadora y otra como secretaria, e irá anotando las diferentes opiniones que se van señalando en el grupo. Finalmente pasamos a una puesta en común del gran grupo. Se irá anotando todo lo que se indique y así llegaremos a las conclusiones finales.

**Los temas de conversación** deberán ser distintos según el nivel educativo en el que nos encontremos.

En Educación Infantil no cabe duda de que el alumnado tiene una serie de limitaciones para desarrollar de un modo estricto esta actividad, sin embargo puede contar al grupo cualquier experiencia personal, éstas suelen ser muy valoradas por el resto del grupo lo cual les invitará a hacer preguntas a aquella persona que, en principio, está narrando. Los temas en estas edades son inagotables y a veces incluso sorprendentes, de ahí que tengamos que aprovecharlos para la conversación.

En Educación Primaria, podemos seguir utilizando las narraciones orales personales que acabamos de señalar, aunque ya podemos introducir algunas variantes. En el primer ciclo (6-8 años) podemos partir de la lectura o narración oral de un cuento. Ya en el segundo y tercer ciclos (8-12 años), podemos introducir temas que les incumban personalmente como pueden ser los escolares, o algún acontecimiento local o regional, junto a las normas de conducta social.

En Educación Secundaria (12-18 años), cabe ya cualquier tema, aunque aquellos que surgen de textos periodísticos o de cualquier medio informativo, radio, televisión,... tienen un interés especial para los adolescentes. De ahí que cualquier acontecimiento científico, social, cultural, deportivo, etc..., pueda también servirnos.

En todos los niveles podemos partir del visionado de una película para iniciar la conversación, la cual nos conduciría al Cine-Forum.

**El papel del docente** en el desarrollo de la conversación es fundamental, el cual debería, según J. Tough<sup>12</sup>, tener en cuenta las siguientes estrategias:

- Estrategias de orientación para invitar a reflexionar de una forma concreta sobre un tema elegido.
- Estrategias de facilitación que intentan que se explore con mayor profundidad sobre el tema.
- Estrategias de información mediante las que un interlocutor (el profesor, por ejemplo) ofrece al otro nuevos datos.
- Estrategias de terminación, con las que se anticipa la finalización del diálogo para evitar que el alumnado se pierda en divagaciones.

Vemos pues, que estas orientaciones vienen a resumir la labor docente en la estrategia comunicativa de la conversación, sin embargo habría que recordar que deberá, en los primeros niveles, empezar la conversación, hacer posible que todos intervengan y también deberá establecer como norma de trabajo la claridad y corrección en la expresión, para ello una técnica muy aconsejable es la grabación de la conversación para comentarla más tarde<sup>13</sup>.

En este sentido señala Victoria Reyzábal que "la necesidad de trato constante con otras personas requiere ciertas destrezas comunicativas como las propias del diálogo y la conversación, ya que así nos alimentamos de información, aprendemos a razonar sobre esa información, pues la analizamos y asumimos o cuestionamos su veracidad, la contemplamos desde distintos puntos de vista, la organizamos en función de nuestras experiencias anteriores, etc..., pero además, y en todo momento, exige, tanto del emisor como del receptor, una buena disposición emotiva para intercambiar mensajes. Por ello, el hablante no debe monopolizar el uso de la palabra y sí expresar sus ideas con claridad y de manera no beligerante (la cuestión no es quién triunfa), pero a la vez ser capaz de decir lo que piensa con libertad<sup>14</sup>.

Podemos acabar señalando que tanto la conversación espontánea como la formal nos va a ayudar a intercambiar diferentes puntos de vista para llegar a una conclusión general, la cual tendría una base científica y se fundamentaría en una argumentación. Por todo ello los efectos que la conversación tiene en las relaciones sociales son las siguientes:

- Desde el punto de vista lingüístico conserva, enriquece y extiende la lengua.
- Desde el punto de vista religioso es el medio de apostolado más fecundo; no es tanto por las predicaciones como por las conversaciones como se afirman o debilitan las relaciones.

- Desde el punto de vista político la conversación es mucho antes que la prensa el único freno para los gobiernos, el asilo de la libertad, y la base de reputaciones y prestigios.
- Desde el punto de vista social, tiende a hacer iguales a los interlocutores al comunicar a unos con otros y socava las jerarquías a "fuerza de facilitarles la expresión".
- Desde el punto de vista económico la conversación uniformiza los juicios sobre la utilidad de las diferentes riquezas, construye y precisa la idea del valor, establece una escala y un sistema de valores.
- Desde el punto de vista individual socava el egoísmo y la tendencia a perseguir fines puramente individuales, y por medio de la alabanza y el desprecio fortalece las tendencias altruistas.
- Por la mínima compenetración de los espíritus y de las almas la conversación hace germinar y progresar la psicología, no la individual, sino la social y moral.
- Desde el punto de vista estético fomenta el refinamiento del gusto, que repercute en la mejor de las producciones poéticas, literarias y artísticas; por último la conversación trabaja poderosamente en la obra de civilización de la que la cortesía, la educación y el arte son las primeras condiciones fundamentales.<sup>15</sup>

## EL COLOQUIO

El D.R.A.E. señala que el coloquio es:

*"Conversación entre dos o más personas" y "reunión en que se convoca a un número limitado de personas para que debatan un problema, sin que necesariamente haya de recaer acuerdo"*<sup>16</sup>

y en este sentido, señala Arsenio Sánchez<sup>17</sup>, que aunque etimológicamente "coloquio" es sinónimo de "conversación", se entiende como tal la conversación dirigida por un moderador, en la que varias personas -aquellas entre los asistentes que lo desean- formulan preguntas a uno o más expertos sobre un tema concreto de su especialidad, bien en una sesión dedicada exclusivamente a ello, bien como parte complementaria de un debate, charla, conferencia, etc...

Partiendo de esta concepción de coloquio, nos lo podemos plantear como estrategia alternativa a la tradicional clase de Lengua. Si el objetivo último de la enseñanza-aprendizaje de la lengua es el desarrollo de la competencia comunicativa de la persona, así como la representación de la realidad, el coloquio nos va a permitir conseguirlo a través de su desarrollo, pues a través de él vamos a hacer que el alumnado se interese por temas que en principio no les decían nada, a la vez que amplíen sus posibilidades de razonamiento, análisis y síntesis.

Esta estrategia nos va a permitir tratar temas más conceptuales que la conversación, ya que está mucho más sistematizada. Esta técnica estará ya más

dirigida a la Enseñanza Secundaria y Universitaria que a la Primaria y la vamos a abordar partiendo de un ejemplo práctico.

Elijamos un tema cualquiera: **La Gramática: sus partes**. En principio es un tema que no atrae al alumnado, y nuestro objetivo es que sí lo atraiga. Una semana antes, el alumnado ha debido leer la documentación que se le ha entregado sobre el tema, completada con otra información que haya podido encontrar en diversas fuentes: biblioteca de aula, de centro o pública; ha anotado las dudas y ha realizado un primer esquema. ya en clase habrá un moderador, que en nuestro caso será el profesor, el cual empezará abordando el tema con una serie de cuestiones tales como:

- ¿Qué es para tí la Gramática?
- ¿Has oído hablar de ella?
- ¿Qué es la ciencia?
- ¿Es la Gramática, entonces, una ciencia?
- ¿Usas reglas cuando hablas?
- ¿Crees que existen unas reglas en el lenguaje?

Partiendo de este breve esquema, el profesorado ha establecido las bases, ha hecho que surja el interés y ha expuesto, y no magistralmente, el tema, mostrando en todo momento la importancia de lo tratado. Hecha la que podríamos llamar exposición-coloquio, otra persona intentará sintetizar el tema en la pizarra. Se irán anotando los puntos claves, siempre indicados por el alumnado. Si quedara algún punto confuso o no indicado, será señalado por el docente.

Una vez fijado el esquema del tema se inicia el coloquio propiamente dicho. Las intervenciones suelen aparecer espontáneamente, si no surgieran, el profesorado motivará lo suficiente para que esto se produzca, aunque siempre suele haber alguna cuestión que hace saltar la chispa. Las intervenciones serán individuales y siempre sobre el asunto que se está tratando. A veces el coloquio puede llevarnos a hechos y materias diferentes; aquí habría que puntualizar dos casos, pudiendo optar por uno u otro o seguir indirectamente los dos, haciendo más hincapié en uno de ellos:

- a) Limitación al tema abordado ese día. Si nos restringimos a lo que estamos tratando, al final tendremos una idea clara, científica y estructurada.
- b) Dejar el campo abierto para hablar de los asuntos que vayan surgiendo.

La primera idea sería buena para un profesor que vaya con el tiempo limitado en su programación.

La segunda también es positiva, pero nos podría llevar a no acabar nunca un programa determinado, aunque, sin embargo, el niño se sentiría más libre, a la vez que, en todos los aspectos, más enriquecido.

Supongamos que optamos por la primera opción. En ella se van a dar los siguientes procesos:

1. El niño tiene anhelos de hablar; ahora le vamos a dar la oportunidad. Su fluidez verbal, consecuentemente, va a ir aumentando.

2. Muchos puntos de vista sobre un mismo tema son contradictorios. Cada alumno da el suyo propio comparándolo con el del resto de sus compañeros, lo que conlleva un enriquecimiento de ideas, vocabulario y de formas de expresión.
3. Una auto y recíprocorrección que no va a partir del profesor (lo que ya es positivo para ellos). Unos, corregirán a otros, evitando ellos mismos la mala expresión, pues saben que los demás están muy atentos a lo que están diciendo en ese momento.
4. Al existir en cualquier clase niños de diversos ambientes sociales, el léxico de unos será adquirido por otros y viceversa, con lo que se obtiene un engrandecimiento del vocabulario de base que en un principio tenía cada uno de ellos.

El profesor actuará siempre de moderador, dirigiendo el coloquio y evitando cualquier desvío. Además, debe mantener el nivel científico de la lengua, que no ha de desaparecer en ningún momento.

5. Finalmente, sentadas las bases de la lección y aclaradas todas las dudas que hayan podido surgir, los alumnos van a redactar, si es posible consultando bibliografía, su propia conclusión del tema, trabajo éste supervisado siempre por el profesor.

Hechos estos esquemas-resúmenes, dos o tres como máximo serán leídos, y uno de ellos, el más completo, se archivará. A la vez, este esquema será pasado a multicopista, bien por un alumno o por el profesor para, después, ser repartido entre todos los componentes de la clase. Así, al final de curso, el niño tendrá su propio libro de lengua fabricado por él mismo, el cual será consultado con más atractivo en cualquier momento que otro libro en el que no ha participado en su confección.

Como en la clase de lengua todos los temas se relacionan entre sí, es lógico que ideas que ya se vieron aparezcan continuamente. El alumnado deberá entonces manejar todos los temas si realmente quiere participar en las clases, ya que si no quedará relegado como un elemento pasivo, lo que, por otra parte, no le interesa.

El alumnado va a ir sorprendiéndose poco a poco de los grandes progresos que hace sin mucho esfuerzo, pues, aunque la memoria ocupa también un lugar importante en éste proceso (así tendrá que memorizar pequeños esquemas y resúmenes), sin embargo no es la base fundamental en este tipo de aprendizaje.

El profesorado se convierte aquí en asesor del alumnado, no imponiéndose ni obligando, sino motivando y guiándolo, ya que es éste mismo quien toma todo el interés.

**NOTAS:**

1. Renzo Titone, *El lenguaje en la interacción didáctica*, Ed. Narcea, Madrid, 1986, pág. 116.
2. David K. Berlo, *El proceso de la comunicación*, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1984, p. 57.
3. *Ibidem*.
4. Carl Rogers, recogido por D. Hargreaves, *Las relaciones interpersonales en la educación*, Ed. Narcea, Madrid, 1977, pp. 200-202.
5. Amando López Valero, "El Coloquio como alternativa a la clase de lengua", en *Apuntes de Educación*, Ed. Anaya, Madrid, 1983, *Revista de Lengua y Literatura*, nº 9, Abril-Junio, 1983, pp. 7-8.
6. Frank B. May, *La enseñanza del lenguaje como comunicación*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1975, p. 35.
7. Carlos Rosales, *Didáctica de la comunicación verbal*, Ed. Narcea, Madrid, 1984, p. 17.
8. Arsenio Sánchez, *Una metodología de la lengua oral*, Ed. Escuela Española, S.A., Madrid, 1988, pp. 152-177.
9. *Ibidem*, p. 154.
10. D.R.A.E., Madrid, 1994.
11. Renzo Titone, *El lenguaje en la interacción didáctica*, op. cit., p. 70.
12. J. Tongh, *Lenguaje, conversación y educación. El uso curricular del habla en la escuela desde los siete años*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 113.
13. Norma B. D. de Ossanna, *La lengua oral, Cuadernos Pedagógicos*, Buenos Aires, 1977, pp. 38-39.
14. M<sup>a</sup> Victoria Reyzábal, *La comunicación oral y su didáctica*, Ed. La Muralla S.A., Madrid, 1993, p. 155.
15. G. Tarde, *La opinión y la multitud*, Ed. Taurus, Madrid, 1986, pp. 36-37.
16. D.R.A.E. Madrid, 1994.
17. Arsenio Sánchez, *Una metodología de la lengua oral*, op. cit. p. 162.

# UN MODELO DE ANÁLISIS DISCURSIVO DEL GÉNERO DEBATE

Clara Ubaldina Lorda  
Universidad Autónoma de Barcelona

## I. La eclosión de la "palabra del pueblo"

Los medios de comunicación han dado la palabra al pueblo. Y la voz de "la gente", la expresión liberada de cortapisas y tabúes, la franca confesión, la discusión abierta, la confrontación de opiniones y apreciaciones por parte de expertos teóricos o prácticos, han tomado los medios de comunicación hasta, a veces, ahogar -¿modificar, deformar, desvirtuar?- los hechos con el desbordamiento de los comentarios.

Podemos emitir la hipótesis de que la desconfianza reinante hacia la clase política (patente en nuestra sociedad y en las de nuestro entorno) empuja a los ciudadanos a la búsqueda de formas de democracia directas, fenómeno que, por lo demás, cabe relacionar con el valor catártico que se atribuye a la exhibición de "la realidad".

Pero los medios de comunicación no pueden presentar "toda la realidad": ésta tiene que ser forzosamente seleccionada y, por lo tanto, parcializada por aquéllos. Tanto el mundo referencial mostrado en los reportajes como la interacción verbal, en sus formas directas, constituyen "una representación construida según una óptica determinada" (H. Calsamiglia y al., 1994).

Sólo un análisis riguroso del debate nos permitirá evaluar adecuadamente su función entre los diversos discursos sociales de nuestros días. Trataré de presentar aquí una primera aproximación al género desde la óptica de la lingüística, que no excluye otras, evidentemente, sino que aspira a complementarlas, en un marco interdisciplinar, que me gustaría denominar, más exactamente, transdisciplinar.

## II. "Espectáculos de habla" y Análisis de Discursos

De entre las diversa modalidades en que se presenta actualmente la "discusión" o el "debate"<sup>1</sup>, me referiré aquí al género conocido en el ámbito anglosajón como *talk show*. Es éste un tipo de programa en el que, aunque se dirima sobre un tema o sobre una cuestión polémica, el objetivo principal es la espectacularización del habla.

Una de las características de este espectáculo es precisamente la mezcla de géneros; se trata de algo así como de una puesta en escena de las modalidades del decir mediante la confrontación de "voces", en la que -supremo valor de la democracia!- ninguna es superior a otra: la palabra de la razón es tan válida como la palabra de la experiencia. Según G. Minini (1993), las formas discursivas que se producen en la estructura superficial de los *talk show*, al transmitir información y manifestar opiniones de manera aparentemente espontánea, producen un efecto de "palabra democrática" o de *representación de la democracia*.

Los modelos de análisis lingüístico que, en nuestros días, exploran las vías abiertas por M. Bajtín y E. Benveniste, que integran al sujeto del habla y reconocen la interacción como la realidad fundamental del lenguaje, no pueden en modo alguno ser indiferentes a las manifestaciones discursivas poligestionadas propias de las diferentes modalidades del debate.

Para analizarlas en toda su complejidad y acceder al sentido global en ellas construido, es preciso tomar en cuenta a la vez el marco situacional en que se producen y las estrategias discursivas a las que recurren los participantes<sup>2</sup>.

Los elementos situacionales (modos de presencia de los interlocutores y *contrato de habla*) determinan y constriñen intensamente el discurso de lo invitados, algunos de cuyos aspectos son relativamente predecibles; no obstante, como ocurre igualmente en otras manifestaciones discursivas, el decir individual goza de un cierto margen de libertad en la elección de las estrategias comunicativas.

Todas estas consideraciones teóricas desembocan en un modelo de análisis que articula lo situacional y lo lingüístico mediante la definición de un *género*. En el punto siguiente expondré los instrumentos de análisis a que recurre dicho modelo, para pasar a continuación a presentar los resultados de un estudio realizado por tres equipos de investigadores en tres países europeos.

### III. Instrumentos de análisis

La aproximación a los distintos componentes que intervienen en el género debate se realiza mediante el estudio de tres grandes dimensiones:

La **dimensión interlocutiva**. Esta dimensión nos informa sobre el peso y las características de la presencia verbal de cada participante, e incluye el análisis de los siguientes elementos:

1. El **capital verbal**, que se obtiene calculando el número de veces en que cada uno de los interlocutores toma la palabra y el tiempo que ocupa con ella.

2. El **modo de tomar la palabra**, que puede ser fundamentalmente de dos tipos:

a) Por **heteroselección**, cuando el locutor es solicitado por el animador o por un interlocutor.

b) Por **autoselección**, cuando el locutor interviene tras una pausa, sin ser solicitado.

Además consideramos los **intentos** y las **interrupciones** como comportamientos marcados en esta situación comunicativa.

3. Los **comportamientos interlocutivos**, o "roles" característicos de la interlocución en el debate, entre los que se cuentan: la **pregunta**, la **respuesta**, la **aseveración**, la **validación de acuerdo**, la **validación de desacuerdo**, y la **gestión** (realizada sobre todo por el animador).

La **dimensión temática**. Esta segunda dimensión implica el estudio de la relación entre las contribuciones de cada participante y el desarrollo temático, para identificar los universos de referencia a los que recurre cada individuo, así como su grado de iniciativa, y los núcleos polémicos. Hallamos, por lo tanto, contribuciones que introducen un tema nuevo (**directivas**), contribuciones que sólo

introducen variaciones de un mismo tema (**reconductoras**) y contribuciones que ratifican o se oponen a contribuciones anteriores (**reactivas**).

La **dimensión enunciativa**. Esta última dimensión nos indica de qué modo cada interlocutor organiza su discurso para presentar de la manera más convincente sus puntos de vista. Esta dimensión incluye el estudio de los **modos de organización del discurso** y el de las **modalidades enunciativas**.

1. Los modos de organización del discurso que hemos considerado en nuestro estudio son los siguientes<sup>3</sup>:

- a) el **modo expositivo**
- b) el **modo narrativo**
- c) el **modo argumentativo**
- d) el **modo didáctico-explicativo**.

2. Las **modalidades enunciativas**, o «marcas» mediante las cuales el enunciador y el co-enunciador se inscriben o se ocultan en el enunciado:

- a) la **elocución**, o presencia del enunciador
- b) la **apelación**, o presencia del co-enunciador
- c) la **delocución**, o ausencia de los co-enunciadores, que se manifiesta en las aseveraciones y también en el discurso *retransmitido*.

#### IV. Tres *talk show* en el área de la Europa mediterránea

El *Cercle d'Anàlisi del Discurs*, en colaboración con las universidades de París XIII, París VIII y Bari<sup>4</sup>, ha realizado un estudio comparado de debates en el área de la Europa del Sur<sup>5</sup>, partiendo precisamente de la hipótesis de que, mediante este género, se ofrece a los espectadores el mito de la democracia directa, como sustituto de la realidad insatisfactoria de la democracia representativa.

En efecto, España, Francia e Italia son tres países próximos culturalmente cuyos pueblos manifiestan, de una u otra forma, un cierto rechazo de la clase política. Los tres programas analizados presentan, además, elementos comunes que permiten, por lo tanto, la comparación.

Los equipos de investigación han contabilizado cada uno de los aspectos que hemos considerado como instrumentos de análisis, y elaborado cuadros y gráficos que resumen dicha contabilización. Esta ha sido seguida de la interpretación de los datos obtenidos, realizada por cada equipo separadamente y, a continuación, puesta en común. Las conclusiones ponen de manifiesto que, en efecto, las "representaciones de la democracia" son distintas en cada caso:

-el programa español (catalán) pone en escena una representación pedagógica, en el espacio de un anfiteatro en el que una interacción cooperativa conduce a una argumentación co-orientada;

-el programa francés, en cambio, pone en escena una representación combativa en un espacio que se presenta como la arena de un circo romano, en el que una interacción conflictiva lleva al bloqueo de la argumentación;

-el programa italiano, por último, constituye una representación de la representación en un verdadero "teatro a la italiana", en que una interacción de consenso desemboca en una argumentación abierta.

El estudio que hemos realizado pone de manifiesto, por lo tanto, distintos constructos culturales respecto de la democracia en los tres ámbitos europeos. Por lo demás, parece evidente que, a pesar del ambiente algo enrarecido de nuestra vida pública, y del desapego creciente de los ciudadanos por los políticos, el nuestro es el menos desencantado de los tres países, característica que sin duda no es ajena a la juventud de la democracia en España.

## NOTAS:

1. Utilizo en muchos puntos el término *debate* como hiperónimo, para mayor comodidad de la presentación, aunque es necesario realizar la distinción entre las diversas modalidades que se incluyen en el género.

2. Me inspiro en las corrientes de la que podría ser denominada "escuela francesa de análisis del discurso", y más en particular, en los modelos de análisis elaborados en el marco del *Centre de l'Analyse de Discours*, de Paris XIII, por los equipos que trabajan bajo la dirección de P. Charaudeau.

3. Existen numerosas clasificaciones de los "modos de organización del discurso" (P. Charaudeau, 1992) o "secuencias textuales" (J.-M. Adam, 1992). Nuestra opción es una adaptación *ad hoc* para el debate catalán.

4. CAD de Paris XIII (P. Charaudeau y colaboradores); *Groupe de Recherche sur la parole* de Paris VIII (R. Ghiglione y colaboradores), Universidad de Bari en Italia (G. Minini) y CAD de la Universidad Autónoma de Barcelona (H. Calsamiglia, J.M. Cots, C.U. Lorda, L. Nussbaum, L. Payretó y A. Tusón).

5. España: programa catalán de TV3, "La Vida en un xip", emisión del 18 de octubre de 1991 ("Les patrulles de veïns"); Francia: "Ciel mon mardi!"; Italia: "Maurizio Costanzo show".

## BIBLIOGRAFÍA:

Adam, J.M.: *Les Textes: Types et prototypes (Récit, Description, Argumentation et Dialogue)*. Paris: Nathan Université, 1992.

Bakhtine, M.: *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris: Minuit, 1977.

Benveniste, E.: "De la subjectivité dans le langage" in *Problèmes de linguistique générale* 1. Gallimard, 1964.

"L'appareil formel de l'énonciation" in *Problèmes de linguistique générale* 2. Paris: Gallimard, 1974.

Cervoni, J.: *L'énonciation*. Paris: P.U.F., 1987.

Charaudeau, P.: "La conversation entre le situationnel et le linguistique" in *Connexions*, 53: 9-12, 1989.

(dir.): *La télévision. Les débats culturels. Apostrophes*. Paris: Didier, 1991.  
*Grammaire du sens et de la signification*, Hachette [Éducation], 1992.

Charaudeau, P. y Ghiglione, R. (dirs.): *Le talk-show: un mythe de la démocratie*. Manuscrit, 1993.

Goffman, E.: *The Presentation of Self in Everydaylife*. New York: Doubleday, 1959.

Grupos de trabajo franco-hispano-italianos: *Le talk-show en Europe. Une analyse comparative*. Programme des Sciences de la Communication. CNRS, Paris (1994). Próxima publicación en Didier, Paris.

Grupo español (Calsamiglia, Cots, Lorda, Nussbaum, Payretó, Tusón: *Estudi d'un espectacle de parla: "La vida en un xip"*. Próxima pub. en Publicaciones de la UAB.

Gumperz, J.J.: "Cadrer et comprendre. Une politique de la conversation" in *Le parler frais d'Erwin Goffman*. Paris: Minuit, 1987.

Kerbrat-Orecchioni, C.: *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: A. Colin, 1980.

*Les interactions verbales*. Tomes I, II, III. Paris: A. Colin, 1990-1992-1994.

Lochard, G.: "Débats, talk-show: de la radio filmée" in *Communications et langages*, 86, 1990.

Minini, G. "Un talk-show italien", Manuscrito, 1993.

Nel, N.: *Le débat télévisé*. Paris: A. Colin, 1991.

Serrano, S.: *Comunicació, societat i llenguatge*. Barcelona: Empúries, 1993.





normativa con unos mensajes no sólo directos sino también latentes, encubiertos que ofrecen modelos y premian o castigan.

En suma, la comunicación puede ser entendida como un mecanismo de influencia social que no se produce de forma homogénea sino con importantes variantes. Son modalidades derivadas de la personalidad y los roles sociales de los elementos y conjuntos humanos que interactúan y de la calidad de los contextos en los que se mueven. De entre los más importantes de estos conjuntos destacan tres, familia, escuela y grupo de pares.

**1.- La familia y el diálogo afectivo:** ¿Qué quiere decir actualmente en el mundo occidental y tecnológico la palabra "familia"? Desde la familia extensa, de numerosas ramificaciones y complicada estructura se ha pasado a la actual familia nuclear, en la que sólo quedan los roles de padres y los de hijos. Ambos tipos con aspectos positivos y negativos. El objetivo de la familia es muy difícil de definir porque ha sido punto de fricción tanto de campos científicos como de compromisos ideológicos, pero como marco de referencia en el que quepan todas las posturas puede afirmarse que los miembros de una familia están unidos para ser felices y ayudarse mutuamente a lograr las metas individuales de crecimiento y de plenitud personales.

El estilo de comunicación de la familia es de tinte predominantemente emocional; se espera que estén presentes los sentimientos porque el consenso social es que los miembros de la familia se intercambian cariño y basan sus relaciones en códigos donde cuentan mucho las manifestaciones afectivas. Como nociones básicas se transmiten: el modelo adulto, los afectos y sus manifestaciones, la moral heterónoma y el aprendizaje de los valores fundamentales.

También se comunican ciertos hábitos y modas vigentes en la sociedad, tales como fórmulas y ritos de interacción social. Y, en fin, se aprenden las relaciones de clase, parentesco y jerarquía, así como las primeras nociones de apoyo social (a través de los afectos y el altruismo) junto a las actitudes básicas de cooperación y competición.

**2.- El profesor y el diálogo intelectual:** Si como se acaba de ver, en la familia la tonalidad predominante es la afectiva, en el intercambio comunicativo con el profesor el matiz definidor es el intelectual, el conocimiento, la razón. Del profesor se espera que "enseñe muy bien" al alumnado. En el mundo académico lo que se pretende es el crecimiento intelectual ante todo y por eso lo que debe predominar en las relaciones humanas son la serenidad del comportamiento intelectual y las motivaciones hacia el conocimiento. Además el profesor está en una posición que institucionalmente está por encima de la del alumno, pero gracias a esta desigualdad es la persona adulta que está al lado del alumno para ayudarlo y facilitarle llegar a la plenitud personal.

**3.- El aula y el diálogo grupal:** El grupo de pares actúa con una riqueza e intensidad aún más decisivas sobre los miembros que lo integran. Hace conocer e interiorizar la cultura y las costumbres, actúa como reproductor de los valores que ofrece la sociedad pero también es un severo filtro crítico que los evalúa. De nuevo en la línea de comunicación cooperativa y competitiva, el grupo que convive en las

aulas es una fuente de abundante información ascendente y descendente y sus redes dan paso a numerosos estímulos para el aprendizaje. Enseña y adiestra en comportamientos sociales muy variados y, sobre todo, enriquece la capacidad de adaptación y de intercambios e interacciones personales. En el mundo académico masificado, el grupo hace que la palabra armónica y la comunicación directa vuelvan a ser posibles y completa el discurso magistral con las aportaciones de múltiples "hablantes" a los que es preciso oír y entender.

**4.- Acciones inconscientes:** El diálogo de la infancia y la juventud con las instancias socializadoras no puede entenderse sin la dimensión inconsciente. La "influencia", la "acción troqueladora" de estos sistemas de interacción comunicativa es mucho más amplia de lo que los propios comunicadores pueden pensar (Loscertales, 1987) y el panorama a considerar es, por lo tanto, mucho más complejo y rico. Es bien conocido (Bateson y Ruesch, 1984, Watzlawick, 1984, Erdelyi, 1987) cómo en muchas ocasiones las comunicaciones resultan distintas de lo que voluntaria y conscientemente se había decidido.

La presencia de los padres, profesores y compañeros pesará de forma latente pero definitiva sobre los niños y jóvenes mientras van creciendo, formando su carácter y adquiriendo sus normativas y criterios de valor.

La primera de estas acciones inconscientes, y quizás la más directa sería la proyección de la propia personalidad, la "*imposición de modelos*". Todo ser maduro presente ante un ser en formación se "comunica" a sí mismo ante ese buscador de ejemplos que es el niño o niña en desarrollo. La sabiduría popular ya avisa de esta circunstancia cuando dice: "largo y penoso es el camino de los preceptos y corto y provechoso el de los ejemplos".

Otra presión a considerar es la "*violencia simbólica*" que tiene mucho que ver con la transmisión de los contenidos culturales y científicos y su posible asepsia... salvo que se enfoque la segunda lectura de su mensaje. En los cuentos infantiles la bondad siempre va unida a la belleza y, al contrario, la bruja mala es también feísima. Y si por casualidad algún malvado tiene belleza como es el caso de la madrastra de Blancanieves, es una belleza terrorífica.

En tercer lugar se encuentra el fenómeno que Bordieu y Passeron (1966) han llamado "*reproducción social*", por medio de la cual se transmiten los elementos y valores de la cultura dominante sin posibilidad de crítica ni de cambio. Un ejemplo muy simple se encuentra el hecho de establecer en el aula sitios distintos para los buenos y los malos alumnos... que así aprenden las "clases sociales" y hasta los ghettos.

**BIBLIOGRAFÍA:**

BANDURA, A. (1976); Social Learning Theory, N.York, P. Hall.

BATESON, G. RUESCH, J.; (1984); Comunicación, Barna, Paidós.

BORDIEU , C. y PASSERON, J.C., (1966); Les Héritiers. Les étudiants et la culture, Paris, Minuit.

CARTWRIGHT, D. y ZANDER, A. (1968); The Groups Dynamics, New York, Harper and Row.

ERDELYI, M. H., (1987); Psicoanálisis. La psicología cognitiva de Freud, Barcelona, Labor.

ESCARPIT, R. (1977); Teoría general de la información y de la comunicación, Barcelona, Icaria.

JACKOBSON, R, (1960), Linguistics and Poetics, N.York, Wiley.

LOSCERTALES, F. (1987); La otra forma de ser profesor, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la U. de Sevilla.

TAJFEL, H. y TURNER, J.; (1979) An integrative theory of intergroup conflict, in AUSTIN, W. G. y WORCHEL, S. (Eds) The Social Psychology of intergroups relations. Brooks-Cole.

WATZLAWICK, P., BEAVIN, J.H. y JACKSON, D.D. (1983); Teoría de la comunicación humana, Barcelona, Herder.

## TEXTO Y SIGNIFICADO

Manuel Maldonado Alemán  
Universidad de Sevilla

Partiendo de una concepción constructivista de la cognición y de la comunicación, tal como viene siendo desarrollada de modo interdisciplinario por el llamado *constructivismo radical*<sup>1</sup>, es objetivo de esta exposición analizar la nueva dimensión que adquieren los conceptos de texto y significado.

Sin pretender negar la realidad objetiva, el constructivismo radical intenta demostrar que como consecuencia de la estructura funcional y operativa de nuestro organismo no tenemos la posibilidad de acceder al mundo exterior, no podemos aspirar a describir o explicar la realidad como *la* realidad. En definitiva, son operaciones de construcción y constitución, y no de reproducción, las que caracterizan la actividad cognitiva del ser humano. Por esa razón, la peculiaridad esencial de la comunicación lingüística no es la transmisión de la información elaborada por un sujeto emisor, sino la generación de información o sentido que realiza el receptor de un mensaje en su ámbito cognitivo a raíz de las acciones comunicativas de un hablante. En este sentido, la comunicación humana no se configura, a la postre, como un intercambio de información, sino como *construcción paralela* de información en el ámbito cognitivo de los individuos que se comunican.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se puede afirmar que el texto, al igual que otros medios de comunicación con cuya ayuda los usuarios realizan socialmente las acciones comunicativas, es una dimensión física sin significado que sólo al ser constituido en elemento de un proceso comunicativo recibe un significado concreto. Así, el texto, más que un signo lingüístico o un macrosigno, es una entidad semiótica potencial que ha sido construida por un emisor de acuerdo con las regularidades propias de una lengua natural y que es intersubjetivamente identificable por los receptores gracias al empleo de convenciones fonéticas, léxicas, sintácticas y estilísticas. La percepción de una dimensión material como texto y su constitución en signo con el correspondiente significado son actividades exclusivas de los receptores que éstos realizan siguiendo unas estrategias cognitivas propias, constituidas por factores individuales y sociales, a fin de efectuar una *acción* comunicativa.

Por consiguiente, en esta perspectiva, se establece una clara distinción entre la dimensión de naturaleza material intersubjetivamente identificable que sirve de substrato a la atribución de significado, que siguiendo a S. J. Schmidt podríamos denominar *texto*, y la dimensión del significado asignado, que en palabras de S. J. Schmidt es el *comunicado*<sup>2</sup>. El comunicado, en cuanto representación mental significativa de una base material textual, que abarca las estructuras cognitivas de significado construidas, resulta de la constitución de la materialidad textual en signo. Las estructuras de significado atribuidas están constituidas por los propios *significados lingüísticos* y por las *relaciones de sentido* que establecen los receptores.

De este modo, el *concepto constructivista de texto* parte de la imposibilidad de separar el lenguaje de sus usuarios y de los componentes de la situación de comunicación. Y, por otro lado, pretende una descripción y explicación no sólo de las relaciones externas del texto, sino también de su estructuración y componentes internos. Se trata, por tanto, de un concepto de texto que, aceptando los principios básicos del constructivismo radical, aspira a integrar una especificación de las estructuras textuales o *cotexto* y una aclaración de la dimensión *contextual*, de modo que dé cuenta de las relaciones lingüístico-comunicativas que los comunicantes establecen con las estructuras textuales.

El *cotexto* es una relación intratextual semántico-intensional de la que se derivan los *significados lingüísticos*. El análisis cotextual implica la constitución primera del texto en signo y obliga a establecer una conexión de cada uno de los signos individuales atribuidos con todos los demás. Concretamente, los significados lingüísticos se originan de las relaciones que establecen los receptores entre las estructuras que asignan a la materialidad textual, empleando determinados esquemas, marcos referenciales, saber conceptual, etc. La constitución del significado lingüístico —así como también el establecimiento de relaciones de sentido— supone el cumplimiento de condiciones de consistencia y coherencia.

La dimensión *contextual* de los procesos de comunicación lingüístico-contextual, en cambio, se refiere a las relaciones lingüístico-comunicativas que establecen los participantes comunicativos con la estructura material del texto. Esta relación se hace posible gracias al conocimiento de la lengua natural y al uso de reglas regulativas del comportamiento lingüístico, algunas de ellas expresadas en el principio de cooperación y en las máximas que lo componen<sup>3</sup>. Es decir, la comunicación textual es posible en un nivel contextual gracias a la *competencia comunicativa* de los interlocutores<sup>4</sup>.

En el nivel contextual se establecen las *relaciones de sentido*, que son las que atribuyen significación a los significados lingüísticos obtenidos en el nivel cotextual. Las relaciones de sentido se derivan de la vinculación de las estructuras lingüísticas con la situación de comunicación y con otras estructuras o sistemas de referencia pertenecientes al sistema de presuposiciones del receptor. El resultado de estas relaciones de sentido no es más que un *constructo cognitivo* generado por el receptor a partir de la percepción de la materialidad textual en una situación concreta de comunicación. Una gran importancia en el nivel contextual pueden tener las condiciones implícitas en la dimensión cotextual, o sea, las *implicaturas* y las *presuposiciones*<sup>5</sup>, que obligan al receptor a la realización de *inferencias* y *elaboraciones*<sup>6</sup>.

Por las razones ya expuestas, los participantes comunicativos suponen que la construcción de la materialidad textual obedece a un plan global subyacente<sup>7</sup>, que organiza y planifica la estructuración de esa materialidad. Ese principio de organización viene dado por la macroestructura o estructura global jerarquizada que está constituida por las macroproposiciones. La macroestructura, también conocida como tema, contenido esencial o núcleo, forma la estructura profunda o estructura de significación global que se le asigna a la materialidad textual, y que el receptor

puede establecer a partir de la microestructura mediante operaciones de omisión, selección, generalización y construcción<sup>8</sup>.

Por último, como perteneciente al nivel contextual consideramos el *extratexto* o dimensión que incluye todas las presuposiciones extraliterarias, históricas y culturales de las que emerge el texto y que tienen incidencia en su estructuración material y en su recepción e interpretación. El extratexto, que desde nuestra perspectiva sólo adquiere sentido en la dimensión contextual, comprende un conjunto de elementos extratextuales que pueden ser de importancia al dilucidar los aspectos comunicativo-funcionales de la comunicación lingüístico-textual.

De esta consideración del cotexto, contexto y extratexto se desprende que tanto el significado lingüístico como el sentido no son una cualidad autónoma del texto, no son un valor semántico intrínseco de los distintos elementos textuales; antes al contrario, son categorías estrictamente comunicativas, son una dimensión perteneciente sólo al comunicado, que únicamente puede existir, por consiguiente, en el ámbito cognitivo de los receptores. De la compleja relación que establecen los receptores entre los factores lingüístico-materiales (las señales físicas), lingüístico-sociales (convenciones, normas, reglas, etc.), la competencia comunicativa y la situación de comunicación resulta el efecto comunicativo.

En definitiva, y a modo de conclusión, estimamos que el concepto constructivista de texto asume, por un lado, la posibilidad de que los elementos de la lengua natural que componen la dimensión textual se analicen estructuralmente con la ayuda de categorías fonológicas, fonéticas, morfológicas, sintácticas, léxicas y estilísticas, siguiendo diversos procedimientos descriptivos lingüístico-textuales, así como también las relaciones que un receptor o un determinado grupo de receptores pueden establecer con esas estructuras lingüísticas; pero, por otro lado, también permite desvincular la dimensión del texto, en cuanto unidad de naturaleza material, y la dimensión del significado, en cuanto unidad de naturaleza comunicativo-funcional, y logra establecer una clara distinción entre los aspectos material-estructurales y los aspectos funcionales de los procesos de comunicación lingüístico-textual, una separación que bien puede contribuir a la solución de los importantes problemas que se derivan del uso indiferenciado del término 'texto lingüístico'.

## NOTAS:

1. Vid. H. Gumin/ A. Mohler (eds.), *Einführung in den Konstruktivismus*, München-Zürich, Piper, 2ª ed., 1991. G. Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. S. J. Schmidt (ed.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. S. J. Schmidt (ed.), *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
2. Vid. S. J. Schmidt, *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, vol. I: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig-Wiesbaden, Vieweg, 1980. págs. 42 y ss. S. J. Schmidt, «Text — Rezeption — Interpretation», en E. Ibsch/ D. H. Schram (eds.), *Rezeptionsforschung zwischen Hermeneutik und Empirik, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 23, Amsterdam, Rodopi, 1987, págs. 23-46, aquí pág. 30.
3. Vid. H. P. Grice, «Logic and Conversation», en P. Cole/ J. L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, vol. 3: *Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, págs. 41-58.
4. Vid. S. J. Schmidt, *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*, München, Fink, 2ª ed., 1976, pág. 106.
5. Vid. S. C. Levinson, *Pragmatik*, Tübingen, Niemeyer, 2ª ed., 1994. G. Reyes, *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos, 2ª ed., 1994, págs. 62-88. M. V. Escandell Vidal, *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 91-107, 148-152.
6. Vid. St.-P. Ballstaedt et al., *Texte verstehen, Texte gestalten*, München-Wien-Baltimore, Urban & Schwarzenberger, 1981, págs. 57 y ss.
7. Vid. T. A. van Dijk, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 234.
8. Vid. T. A. van Dijk, *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*, Tübingen, Niemeyer, 1980, págs. 45 y ss. T. A. van Dijk, *Macrostructures*, Hillsdale, N. J., Erlbaum, 1980.

## DEL DIÁLOGO INTERPERSONAL AL DIÁLOGO SOCIAL

Manuel Marín Sánchez  
Universidad de Sevilla

Procesos tales como los de representación social, categorización, estereotipia, atribución causal, atracción interpersonal, control psicológico y facilitación social intervienen, entre otros, en el diálogo como producto del hecho comunicativo psicosocial, en el que a partir de un contexto social y conductual los actores de la comunicación se ven sometidos e influenciados por presiones ambientales que van a configurar su manera de organizar el mundo circundante desde donde van a interactuar con los demás.

Ahora bien ¿constituye todo proceso de comunicación un hecho dialógico?. Podríamos afirmar que en todo diálogo se pone de manifiesto las condiciones mínimas definitorias del hecho comunicativo, a saber: existencia de emisor-receptor, y la utilización de códigos para transmisión de mensajes, dentro de contextos y metacontextos predefinidos. Al mismo tiempo cabe señalar que en todo diálogo, por ser un hecho comunicativo en sí, existe un contacto de las esferas personales de los que lo realizan que proporciona a sus autores la posibilidad de construir nuevas realidades para comprender y estructurar, al mismo tiempo, el mundo que les rodea.

El diálogo constituye, por definición lingüística, "*práctica entre dos o más personas que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos*", su etimología latina (*dialogus*) y griega (*dialogos*) hace referencia a la conversación de dos o varios y el *dialégomai* implica la acción de hablar a través de algo, lo que fundamenta la acción dialógica como la más estrecha relación comunicativa: Dos o más individuos ponen en común a través de un sistema de lenguaje sus experiencias y de manera interactiva se influyen en la construcción de sus propias realidades.

La comunicación realizada de este modo constituye un proceso en el se transmite un contenido que adquiere significado en una determinada situación comunicativa. El contenido lo constituye el mensaje codificado según las experiencias de los intervinientes y que pretenden, más que ceñirse a un programa predeterminado de flujo de información y experiencias, crear nuevas expectativas y vivencias de la realidad. La comunicación constituye en si una situación psicológica en la que se transmiten contenidos que adquieren dimensiones propias y que son la base de la construcción de la realidad social que viven los participantes del hecho comunicativo. La información que se produce en el hecho comunicativo es un elemento más del proceso de comunicación. En cuanto que situación la comunicación conlleva aspectos o dimensiones psicológicas aunque tenga efectos sociológicos, esa característica es lo que le da su dimensión psicosocial.

La información utilizada en la situación de comunicación dialógica es contrastada por los sujetos emisores y receptores, sometida a codificaciones y descodificaciones que permiten la puesta en común de distintos puntos de vista de la realidad con el fin de crear algo nuevo de la relación entre ambos. Lo que se pone en común en una situación de relación comunicativa no tiene por que ser

idéntico entre emisor y receptor, ni siquiera los códigos han de ser previamente idénticos, cabe la posibilidad de que se creen durante el proceso con el fin de encontrar vías de unión de las experiencias personales. Esto sólo es posible gracias a la capacidad simbólica del ser humano y a su poder de creación intelectual.

### LOS NIVELES DE INTENSIDAD DEL DIÁLOGO

La relación comunicativa no depende solo de la existencia de emisor-receptor, de la información transmitida y de los códigos empleados; la idea que cada uno de los participantes tiene de la relación que establecen y las expectativas que se crean sobre el resultado de la comunicación (*metacomunicación*), va a condicionar en gran medida el desarrollo de la relación comunicativa. De esta característica depende de que podamos hablar de distintos niveles en el proceso del diálogo comunicativo.

Podemos distinguir dos niveles de diálogo interpersonal, basados en la existencia de un acuerdo o consenso previo sobre el valor y significado de la información trasbada y de los códigos empleados por cada uno de los intervinientes. El diálogo formal o social, en él no existe un compromiso intelectual o afectivo intenso para ninguno de los intervinientes, los contenidos empleados son de dominio común, la información es conocida a priori y sólo se trata de contrastar puntos de vista sobre la misma, o de dar a conocer elementos de la realidad que no puedan poner en peligro la integridad psíquica de algunos de los comunicantes.

Un segundo nivel lo constituiría el diálogo basado en la comunicación profunda o íntima. Pertenecen a este nivel aquellas relaciones comunicativas en las que se hace donación de elementos de información de los que sólo se pueden hacer partícipes a determinadas personas. Dos clases de diálogo podemos encontrar en este nivel, un primero donde lo objetivo y específico de los contenidos empleados, como las comunicaciones estrictamente profesionales, solo permite participar a los especialistas en la materia tratada; aquí el concepto de profundo se refiere a la calidad y cantidad de conocimientos que se poseen de forma objetiva sobre un contenido, normalmente de carácter intelectual. Un segundo tipo de diálogo es el que surge cuando esa profundidad en el tratamiento de la información se refiere a aspectos personales y conllevan una alta carga emotiva o de compromiso personal, que causa en el que la ofrece una cierta inseguridad y malestar emocional por no saber controlar o dominar la situación de comunicación.

El diálogo iniciado bajo estas pautas transcurre por una fases de profundización en las que cada uno de los comunicantes adopta un papel específico y esperado; la no sumisión a las pautas de comportamiento fijados llevaría a la ruptura del nivel de comunicación profunda. La autodonación de la intimidad comienza con la aceptación de un mensaje con contenido profundo por parte de uno de los comunicantes, el de mayor estatus en la relación comunicativa. A continuación se acepta por ambos un incremento en el nivel de profundización de la intimidad al cual se han de ceñir durante todo el diálogo. Por último se establece una correspondencia en el incremento de la intimidad, de tal manera que a la emisión de un mensaje íntimo corresponde otro del mismo grado de profundidad.

Del sometimiento a las reglas de comunicación profunda depende que el diálogo íntimo llegue a buen fin.

## CARACTERÍSTICAS DEL DESARROLLO DEL DIÁLOGO INTERPERSONAL.

Para que un diálogo interpersonal reúna las características de una adecuada comunicación, como requisito previo, se requiere la presencia o coexistencia en el tiempo, cuando no en el espacio, de fuente-emisor y receptor-destino, desde esta situación de comunicación los comunicantes han de ceñirse a unos requisitos interactivos sin los que el encuentro no alcanzaría todas las garantías de que la información es recibida en el contexto y contenido con que fueron exactamente emitidas.

Constituyen estos requisitos lo que se ha venido en llamar la *escucha activa*, en ella los comunicantes hacen gala de todo su repertorio comunicativo y sus conductas comunicativas las ponen al servicio de la transmisión y recepción del mensaje. La retroalimentación de la información por medio de elementos verbales y no verbales va a constituir un elemento de especial importancia para el emisor, toda vez que de la información que reciba de la recepción de su mensaje, va a depender la intensidad y calidad de su comunicación. En la escucha activa el oyente pone a su servicio elementos proxémicos, kinésicos, verbales y paraverbales, con el objetivo tanto de facilitar la emisión del mensaje por parte de su comunicante, como de hacer más fluida y segura la relación comunicativa. La seguridad, desde esta perspectiva, se extiende del mismo modo a la confianza que cada participante en el diálogo tiene de que su mensaje es entendido en el sentido y contexto en que lo emite y a las expectativas que sobre el encuentro poseen ambos.

## COMUNICACIÓN DIALÓGICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Llegados a este punto no es vano preguntarnos si es posible el diálogo social a partir de los "*mass media*" e incluso si es más correcto admitir el término *comunicación* para referirnos a la acción de éstos o utilizarlo bajo el concepto de *información*. Cabría pues una revisión de los términos y elementos que intervienen en la acción social, psicosocial y sociológica de los llamados *mass media* para concluir definiéndolos como *medios de información social o medios sociales de información*.

Para el esclarecimiento de esta cuestión hemos de proceder al análisis de todos los elementos que intervienen en el proceso comunicativo que acontece a partir de la acción de los *medios de comunicación de masas*.

Desde esta perspectiva hemos de analizar los siguientes elementos:

- El ámbito de influencia de los *mass media*
- El alcance de su comunicación
- La forma en que se realiza la comunicación
- Los elementos que intervienen en el proceso comunicativo
- Las características psicosociales y situacionales de los intervinientes

Dinámica y proceso de la Comunicación: presencia o no de comunicantes

Tipos de mensajes y códigos utilizados

Metacontexto y metacomunicación presentes

Solo el esclarecimiento de estas cuestiones nos puede hacer comprender el verdadero sentido del concepto de *comunicación social como diálogo*.

## TEXTO Y ACCIÓN (Aproximación a la filosofía de Paul Ricoeur)

Alfredo Martínez Sánchez

En la obra de Ricoeur la acción, como objeto de estudio, es anterior a su interés por el texto, ya que ocupa un lugar fundamental en el primer libro importante en que desarrolla su propio pensamiento: *Le volontaire et l'involontaire*, primera parte de su Filosofía de la Voluntad. Sin embargo, cuando la acción vuelve a aparecer en su obra lo hace ya, tras la inflexión hermenéutica de Ricoeur, a través de la idea de interpretación, que la vincula con la noción de texto. Es esta vinculación la que abre la perspectiva hermenéutica de la acción.

### HERMENÉUTICA Y REFLEXIÓN

El giro hermenéutico antes aludido comienza a producirse a partir de la segunda parte de la Filosofía de la Voluntad, *Finitud y culpabilidad*. Según Ricoeur la temática de la culpa debe ser abordada a través de los mitos, que a su vez remiten a lo que denomina "el lenguaje de la confesión" (*le langage de l'aveu*), el cual presenta la particularidad de ser totalmente simbólico, la hermenéutica aparece así en nuestro autor como exégesis del símbolo.

El segundo paso fundamental en la constitución de la hermenéutica de Ricoeur lo encontramos en su estudio sobre Freud, donde afirma con respecto a éste: "Lo que ante todo y fundamentalmente debe repetirse es su crítica de la conciencia inmediata" (*Freud: una interpretación de la cultura*, pg. 369). Nuestro autor retiene de Freud el fracaso de la conciencia inmediata, la incoincidencia de la conciencia consigo misma, de tal manera que no admite la posibilidad de una aprehensión directa de sí, sino únicamente a través de una interpretación. La inadecuación de la conciencia, el fracaso de la reflexión inmediata, constituyen el presupuesto directo del desciframiento, de la interpretación. De esta manera, es precisamente el fracaso de la reflexión inmediata lo que hace necesario que la reflexión se haga hermenéutica. Es en este punto donde la hermenéutica rompe el límite de la interpretación del lenguaje simbólico hasta abarcar, por primera vez, la acción: "Una filosofía reflexiva es lo contrario de una filosofía de lo inmediato. La primera verdad -existo, pienso- queda tan abstracta y vacía como irrefragable; debe ser «mediatizada» por las representaciones, las acciones, obras, instituciones y monumentos que la objetivan; es en estos objetos, en el sentido más amplio del término, donde el Ego debe perderse y encontrarse" (op. cit. , pg. 41). Esos "objetos" aparecen, de esta manera, como signos a interpretar, de tal modo que la primera conexión texto-acción en Ricoeur se manifiesta en la intuición de la acción como signo. Los orígenes filosóficos de esa perspectiva se encuentran en una interpretación de Freud, y especialmente en una concepción de la reflexión que proviene de Jean Nabert<sup>1</sup>. Podemos comprobar esta tesis en los siguientes fragmentos de *Le conflit des interprétations*: "Para emplear otro lenguaje, el de Jean Nabert, la reflexión no podría ser sino la apropiación de nuestro acto de existir, por

el medio de una crítica aplicada a las obras y a los actos que son los signos de este acto de existir" (pg. 20), más adelante el autor cita al propio Nabert (*l'Expérience intérieure de la liberté*): "se comprende entonces que «el mundo sensible en su totalidad y todos los seres con los que tenemos trato nos aparezcan a veces como un texto por descifrar» (pg. 98). Para emplear otro lenguaje, que no es el de Nabert, pero que su obra alienta: porque la reflexión no es una intuición de sí por sí, puede ser, debe ser, una hermenéutica" (pg. 221)<sup>2</sup>.

## LA DOBLE TAREA DE LA HERMENÉUTICA

Veintiún años después de la obra sobre Freud y diecisiete después de *Le conflit des interprétations*, aparece una obra fundamental para nuestro objetivo, me refiero a *Du texte à l'action*. La tarea hermenéutica continúa vinculada a la reflexión, que ha adoptado definitivamente la forma de la comprensión de sí, y a la inspiración de Nabert añade ahora las consecuencias de la ontología de la comprensión de Heidegger<sup>3</sup>: "Resumo esta consecuencia epistemológica en la fórmula siguiente: no hay comprensión de sí que no sea *mediatizada* por signos, símbolos, y textos; la comprensión de sí coincide a título último con la interpretación aplicada a estos términos mediadores" (*op. cit.*, pg. 29).

El texto en sentido propio, y ya no en un sentido amplio o figurado, ocupa ahora un lugar central. Lo que la mediación por los textos pierde en amplitud (con respecto a la mediación por los signos o por los símbolos) lo gana en intensidad, la llave de la cual está en la escritura, que al sacar al texto de la situación de intersubjetividad del diálogo potencia el trabajo de la interpretación. La escritura, al transformar el discurso hablado en texto, produce una triple autonomía semántica: en relación a la intención del autor, en relación a la recepción por el auditorio original, y en relación a las circunstancias económicas, sociales y culturales de su producción, es esta triple autonomía la que hace necesaria una hermenéutica.

A partir de aquí Ricoeur formula la tarea de la hermenéutica con un doble objetivo: "reconstruir la dinámica interna del texto" y "restituir la capacidad de la obra para proyectarse al exterior en la representación de un mundo que yo podría habitar" (*op. cit.*, pg. 32). A la primera tarea el autor vincula sus trabajos sobre explicación y comprensión, mientras que relaciona la segunda con sus análisis sobre la referencia. En ambos marcos la relación texto-acción juega un papel central, en el primer caso utilizando el texto como paradigma de la acción (en *Du texte à l'action*), y en el segundo a través de la noción de *mímesis* (en *Temps et récit*):

### 1) LA NOCIÓN DE TEXTO COMO PARADIGMA DE LA ACCIÓN HUMANA.

La hipótesis de Ricoeur consiste en que las ciencias humanas pueden ser consideradas como hermenéuticas en la medida en que:

- (a) El objeto de las ciencias humanas (la acción) posea ciertos rasgos propios del texto.
- (b) El método de las ciencias humanas despliegue el mismo tipo de procedimiento que la interpretación de textos.

El autor argumenta a favor de ambos supuestos partiendo de la noción de acción de Max Weber (*Du texte à l'action*, pg. 190).

## 2) LA NOCIÓN DE MÍMESIS.

Bajo esta perspectiva Ricoeur estudia la relación entre la acción y un tipo de texto: la narración (*récit*). El concepto original procede de Aristóteles, pero nuestro autor lo transforma hasta distinguir una triple mimesis cuyos tres momentos se corresponden con sendas funciones: prefiguración, configuración y refiguración: "Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra" (*Tiempo y Narración I*, pg. 118).

## NOTAS:

1. Dando lugar a una concepción hermenéutica de la reflexión que llega hasta la hermenéutica de *soi*, de *Soi-même comme un autre*, y que involucra, desde el principio, una aproximación a la acción como mediación en la comprensión de sí.

Sobre la articulación entre la interpretación de Freud y la filosofía de Jean Nabert v. *Le conflit des interprétations*, pg. 169.

2. En la misma línea puede verse el prefacio de Ricoeur a *Eléments pour une éthique*, de J. Nabert.

3. V. *op.cit.*, pgs. 28 y 29.

## OBRAS CITADAS :

### OBRAS DE PAUL RICOEUR:

-*Le volontaire et l'involontaire*, Aubier/Montaigne, París, 1960.

-*Finitud y culpabilidad*, Taurus, Madrid, 1969.

-*Le conflit des interprétations*, Seuil, París, 1969.

-*Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1970.

-*Du texte à l'action*, Seuil, París, 1986.

-*Temps et récit* (tres tomos), Seuil, París, 1983, 1984, 1985. El primer volumen ha sido citado por su traducción al castellano: *Tiempo y Narración I*, Cristiandad, Madrid, 1987.

-*Soi-même comme un autre*, Seuil, París, 1990.

### OTRAS OBRAS:

-Nabert, J. *Eléments pour une éthique*, Montaigne, París, 1971.

\*En el caso de obras no traducidas al castellano, la traducción de las citas ha sido mía.



**EL DIALOGO EN LA LITERATURA RENACENTISTA.  
CONSEJOS DE GEROLAMO CARDANO (1501-1576) PARA BIEN  
DIALOGAR: (*Proxenetá seu de Prudentia civili*, Cap. XXIX)**

Felicidad Martínez-Pais Loscertales

Con este trabajo intentamos conseguir que sus lectores puedan disfrutar y aprender de algunos de los consejos que Cardano da acerca de cómo debe ser una conversación formal con quienes no pertenezcan a tu círculo de conocidos, amigos o familiares. No se trata de consideraciones teóricas, retóricas o literarias acerca de cómo debe ser un diálogo, sino de consejos prácticos sobre cómo conseguir que una conversación nos beneficie o evitar que nos perjudique, consejos cuya enorme carga de sentido común los hace valiosos y válidos para cualquier hombre en cualquier época.

Gerolamo Cardano (Pavía 1501-Roma 1576), escritor, médico, matemático, astrólogo, intérprete de sueños, fisionomista, filósofo, profesor de universidad y padre de familia, era desde luego un hombre de su época, de vida densa y obra más densa aún en la que se revela su preocupación e interés por asuntos, al menos en apariencia, de lo más dispar, con enfoques que van de lo científico a lo supersticioso, y de lo ingenuo a lo maquiavélico.

En su autobiografía, *De vita propria*, (según la traducción de F. Socas, Gerolamo Cardano, *Mi vida*, Sevilla 1991) en el capítulo XLV, "Mis libros: cuándo, por qué y cómo los escribí", clasifica sus libros en impresos e inéditos y, en cada grupo, por temas. El *Proxenetá* aparece en el grupo de obras inéditas (se publicó por primera vez en 1627 en Lyon) bajo el epígrafe "De temas diversos" En cuanto al cuándo, cómo y por qué lo escribió, él mismo nos dice: "El *Proxenetá* tiene su origen en un arrebato, me dio la gana escribirlo." Y nada más.

El tema del libro son consejos para convivir, o sobrevivir, en sociedad de la manera más provechosa o menos perjudicial posible para uno mismo. Este asunto encuentra plena justificación en una época tan convulsa y en la que las relaciones personales y las habilidades sociales cobraron especial importancia. Cardano además, por su doble condición de médico y profesor, y por la importancia que para él tenían la educación de los hijos y la economía doméstica, tenía que debatirse entre pacientes-clientes, colegas-rivales, alumnos, familia y criados. Todo un banco de pruebas para ejercitarse y cultivar la prudente desconfianza o desconfiada prudencia que propugna en su obra, que se refleja particularmente en la selección del capítulo que a continuación ofrecemos.

La numeración que aparece delante de cada párrafo se corresponde con la edición de Charles Spon de la obra completa de Cardano (Paris, 1663) en el tomo I (página, columna y renglón).

Capítulo XXIX

La conversación debe ser breve.

(La importancia de la brevedad se va a tratar desde dos puntos de vista, uno "activo": cuida lo que dices, conviene que seas breve y reservado; y

**uno "pasivo": cuidado con lo que te dicen, conviene precaverse de quien no es breve en su conversación:)**

(372,b,16) Ya que el propósito de esta acción [la de conversar] es convencer a las personas para conseguir tú algo que queda bajo su poder ... conviene aplicar a esta parte el mayor celo.

(372,b,23) Así que la regla principal debe ser la brevedad, porque diciendo muchas cosas te arriesgas: no dejas hacer al que está ocupado, molestas al que está pensando, algo de lo que digas se volverá fácilmente contra lo que defiendes o contra tí, te harás inoportuno y hasta pesado para algunos porque parecerá que quieres enseñarles lo que ya saben, superfluo, vano, ansioso. Si la expresión falla, como suele ocurrir, malinterpretarán tu opinión, sobre todo si desconocen los hechos; además tus enemigos descubrirán los puntos débiles de lo que defiendes.

(372,b,62) Debes procurar así mismo no hacer mención imprudentemente de defectos físicos, accidentes o golpes de mala suerte, como pasaba con Filipo, que se enfadaba si alguien hablaba del Cíclope o de su ojo, porque a él le faltaba uno, y eso que lo había perdido en combate de un flechazo; también se enfadaba Hermias, porque era eunuco, si alguien hablaba de espadas o cortes<sup>1</sup>.

(372,b,70) Desde luego cuando alguien intenta provocarte hablando mucho, o es idiota o te quiere engañar. Si alguien te ofrece un trato, por muy bueno que te parezca, deja siempre que pase un día para responder diciéndote esto: puede que este venga a mí después de haber estado tramando esto hace ya muchos años, o por lo menos días, ¿voy yo, como un loco, a responderle de buenas a primeras? Y cuanto más te inste y te agobie, tú ve más despacio, pues ello aumenta la sospecha de que te engaña. En efecto, si te ha hecho la oferta honradamente y considera que lo que te propone es de tu interés, soportará de buen grado tu demora; si lo que quiere es engañarte, tienes a donde agarrarte.

(373,a,26) Debes cuidarte también de no contar a nadie largos cuentos o historias: es costumbre de viejos o de marineros. No digas nada en suma a los que interrumpen o no escuchan de buen grado, ni cuentes nada a gente soñolienta; por el contrario haz que te lo pidan, que te supliquen y que se traguen lo que digas con avidez. En conclusión: no contarás nada a no ser a tus amigos o a quienes te lo pidan.

(373,a,44) Además, en muchas conversaciones normales y corrientes es necesario hablar de modo figurado, porque hay cosas que se explican así, como con una pintura, mejor que con rodeos y explicaciones, por muy extensos que sean. Y es que la figuración está más cercana a una imagen mental que cualquier parrafada, y [si lo que se dice] es escuchado por quienes no debían, no se ve tan censurado, ni se puede demostrar que no es cierto de manera consecuente. Por todo ello conviene servirse de expresiones figuradas, abreviadas y oscuras.

(373,b,5) En lo demás recordarás que tienes una sola lengua que está escondida, y que las orejas son dos y están abiertas al exterior.

(373,b,9) Se debe procurar además no poner tanto celo en nimiedades que se olvide uno de principios amplios o generales, o de los asuntos a tratar, cosa que

casi de modo inevitable les ocurre a quienes por carecer de la justa medida se empeñan en tal vacuidad, llegando incluso con mucha frecuencia a resultar frívolos.

(373,b,15) También en los convites, cuando los concurrentes se han calentado con el vino, bien excitados por las conversaciones de los demás, bien porque quieran saberlo, [te] harán preguntas, puede que con ánimo de engañarte o porque seas por naturaleza de esa manera, como [ocurre] con la gente de letras, los profesores, los predicadores o quienes prometen mucho de sí mismos. Lo primero desde luego es que es importante rehuir tales ocasiones con hombres de esa clase,...

(373,b,26) De ahí que, si llegas a caer en tal manera de hablar, en cuanto hayas comenzado, una vez terminada la primera frase, aprieta la lengua entre los dientes y retuércete los dedos bajo la ropa hasta que te duelan, de manera que reprimas tu ardiente deseo de hablar.

(373,b,45) Lo más bonito sin duda es saber cómo llevar la conversación y sostener su impulso, como el de un caballo a la carrera, y así elegir de qué vas a hablar y qué vas a callar, en suma: qué vas a decir y qué no. Esto lo conseguirás si no te olvidas de lo tuyo y lo recuerdas, lo que se asemeja al famoso consejo: "conócete a ti mismo".

(374,a,3) En asuntos vergonzosos es de lo más necesario el silencio. Apenas puede evitarse que ofendas a alguien si te pones a hablar, sobre todo en discusiones que traten de amigos comunes, y si de todas formas te vieras obligado a decir algo, imita a los pintores, que extienden bien a lo ancho en sus cuadros las cosas bellas y agradables, y oscurecen las feas y desagradables. Así que tú, en asuntos odiosos, cuanto peor sea tanto más hábilmente oscurece lo que no puedas callar. Abstente de emitir juicios.

(374,a,17) Por último los perjuicios de las palabras que no se piensan son de los peores: descubrir secretos, mostrar a tus enemigos maneras de hacerte daño, perjudicar a tus amigos y conseguir que te odien sin provecho.

## NOTAS:

1. Se refiere respectivamente a Filipo II rey de Macedonia (359-336 a.d.C.) y al filósofo de origen bitinio Hermias, eunuco y esclavo de Eubulo que le concedió el imperio sobre Atarneo (355 a.d.C.)



# LOS DIALOGOS LITERARIOS DE JOSÉ COLL Y VEHÍ

Isabel Morales Sánchez  
Universidad de Cádiz

Discípulo de Piferrer y de Milá y Fontanals, la vida profesional de Coll y Vehí, vino marcada no sólo por su interés sobre cuestiones educativas sino por su labor como preceptista, crítico, filólogo y traductor (M. Pelayo, prólogo a la edición de 1929). Profesor de Retórica y Poética en Madrid y más tarde en Barcelona, publicó numerosos trabajos dedicados a cuestiones de poesía castellana, sátira, refranes y métrica. Entre sus obras, dos títulos significativos: los Elementos de literatura elaborados en torno a 1857 y los Diálogos literarios, que salieron a la luz por primera vez en la **Biblioteca económica del Maestro de primera enseñanza**, suponiéndole esta publicación el nombramiento como miembro de la Real Academia Española (Vid. "Advertencias del editor en la sexta edición, 1919").

En opinión de Menéndez Pelayo estos Diálogos constituyen la obra capital del autor catalán aunque se lamenta reiteradamente del poco reconocimiento que obtuvo en su época.

Esta intervención pretende, fundamentalmente, apuntar las líneas primordiales de estudio sugeridas en los Diálogos, planteándose bajo dos ejes fundamentales: a) La utilización que el autor hace de la forma dialógica en su exposición. b) La importancia de los temas que se tratan en la obra, pues más allá de aspectos métricos, Coll y Vehí se acerca a distintos planteamientos estéticos y filosóficos que corroboran la influencia de corrientes europeas en los estudios literarios del siglo XIX (García Tejera, 1988).

## EL DIÁLOGO COMO FORMA DE EXPRESIÓN

Estrechamente ligado a la finalidad didáctica de determinadas composiciones, -según las preceptivas decimonónicas- el diálogo aparece, en primera instancia, como una de las FORMAS más útiles y amenas para abordar asuntos de carácter filosófico, moral o crítico.

A fines del XVIII, Mariano Madramant y Calatayud define esta modalidad como "fingida o verdadera conversación entre dos o mas personas que se escribe con el fin de instruir y deleitar a los lectores" (1795: 178), resaltando su frecuentísimo uso, hasta el punto que "obras de trascendencia científica, antiguas y modernas, se encuentran en esta forma, conservando algunas la denominación de diálogo" (1795: 194).

Por su parte, Hugo Blair, en sus Lecciones de Retórica (traducción de Munárriz, Madrid, Ibarra 1817) especifica las dos maneras en las que puede aparecer el diálogo, basándose en los modelos clásicos (como conversación seguida o como relación de una conversación donde el autor da cuenta de lo que pasó en ella).

No obstante y pese al interés por esta modalidad, sobre el diálogo recaen numerosos argumentos en contra. La mayoría de los preceptistas limitan su ámbito,

bien "a los catecismos de religión y moral, a los rudimentos gramaticales y las cartillas" (De los Ríos, 1867: 229); bien a "las composiciones satíricas sobre asuntos de crítica, ciencias, letras y artes" (Monlau, 1868: 180); pero nunca lo califican de apropiado para tratados o disertaciones más importantes.

Monlau (1868: 180), siguiendo la tónica general, reflexiona acerca de las ventajas e inconvenientes que supone su uso en las composiciones didácticas: "La forma dialogal -afirma- tiene, a primera vista, algunas ventajas; (...). Pero si atendemos a la incesante repetición de las fórmulas dialogísticas; (...) a la precisión de interrumpir con frecuencia la exposición de la doctrina para hacer hablar a otros interlocutores (...) y si atendemos, en fin, al tono dramático (...) algo poético, que es preciso tomar en materias que no lo admiten naturalmente (...), nos veremos inducidos a sentar que la forma de diálogo no es la más ventajosa para las obras rigurosamente didácticas".

El diálogo, considerado bajo estos presupuestos teóricos, es pues, un instrumento didáctico que debe ser destinado a la educación de los más jóvenes; el mal uso (según los preceptistas), lo convierten en mero formulismo, en un método mecánico que, más que esclarecer, "interrumpe intempestivamente el asunto" (Blair, 1817: 274) y "obliga al escritor a presentar la doctrina de un modo incoherente" (Diego Manuel de los Ríos, 1867: 229).

Pero la opinión de Coll y Vehí difiere sutilmente de esta tendencia general. Así se manifiesta en sus Elementos de literatura (décimotercera ed. 1925) al explicar la naturaleza de las obras científicas y morales. Sin restringir el uso del diálogo a los tratados elementales, define esta forma como "sumamente propia para extender y propagar los conocimientos útiles" que comunica a sus asuntos "un interés animado y dramático" (1925: 431). No obstante le reconoce un inconveniente: el de ocultar bajo sus razonamientos la opinión verdadera del autor.

Sin embargo, partiendo de estos principios, el autor juega con ellos magistralmente. Este juego, creemos, se fundamenta en la forma con que Coll y Vehí utiliza el diálogo:

Por un lado, en el **Prólogo al lector** se sirve del tópico del "autor ajeno": "De qué manera llegó a mis manos el manuscrito, no te importa averiguarlo. Conténtate con saber (...) que conforme podría entregarlo a las llamas, puedo también, (...) sacarlo por primera vez a la pública vergüenza. No encontrarás memoria ni rastro de él en ningún diccionario bibliográfico ni en ningún archivo. Es obra completamente ignorada. ¿Te parece poco?". Bajo este contexto, el inconveniente anteriormente aludido se transforma en intención: el autor real se aleja de quienes expresan la opinión en la obra. Por otro, evitando el formulismo referido por otros preceptistas, desarrolla el diálogo espontáneamente, permitiendo la convergencia de dos posturas, identificadas en cada interlocutor. El lector, a pesar de observar que no se imponen posturas absolutas y que se respeta la igualdad de intervención entre los interlocutores (características del discurso dialógico (Bobes Naves, 1992: 49) es conducido, mediante la dicotomía sensualismo-materialismo, hacia la explicación y aplicación de aspectos firmemente relacionados con este último.

## EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS EN LOS DIÁLOGOS LITERARIOS

La obra consta de un total de catorce diálogos cuyo corpus principal se centra en cuestiones métricas, desterrando, en opinión de Menéndez Pelayo, "los antiguos errores prosódicos" (1942: 185). Aun así, es evidente, que Coll y Vehí iba más allá de estos temas: su obra intercala sagazmente problemas filosóficos y estéticos de su tiempo. Los Diálogos se constituyen en soporte eficiente para la verdadera reflexión sobre algunas de las teorías de pensamiento que guiaron los estudios lingüísticos y literarios en el siglo XIX (García Tejera, 1988), tales como el Sensualismo y el Materialismo apuntados anteriormente. Ateísmo y deísmo ofrecen el núcleo temático de los tres primeros diálogos: "Soy hombre de bien y, sin embargo soy materialista, y por contera ateo", explica uno de los personajes (p. 38), "El arte de decir no es más que el arte de pensar y de sentir" (p.36), "Para ser buen escritor lo primero que hay que tener es alma" (p.38), afirma el otro. Tras acercarse al estudio del lenguaje, sus diferentes manifestaciones y las diferencias fundamentales entre el ser humano y los animales (líneas principales que guían la preocupación lingüística en el XIX según indica Mourelle-Lema (1968: 16) la reflexión final apunta fielmente al sensualismo: "Sean cuales fueren las semejanzas de las bestias con el hombre, lo cierto es, que las bestias son incapaces de sentir y concebir el Bien, la Verdad y la Belleza; de distinguir lo general de lo particular, lo abstracto de lo concreto..."

El paisaje aparece en esta parte al servicio del texto, no sólo como marco principal de las conversaciones (en este sentido se utiliza el tópico del "locus amoenus" en el Diálogo I) sino como punto de partida de numerosas explicaciones. De su contemplación, surge, por ejemplo, el Diálogo III, en el que se discuten nociones como la armonía, el lenguaje de acción, o la representación del movimiento en el arte.

Aún cuando a partir del diálogo IV se comienza a tratar de cuestiones métricas, los rasgos sensualistas se manifiestan claramente: "El acento es lo más pegado al alma: del alma parte y nada penetra en ella tan profundamente".

Otro tema sugerido hábilmente en los Diálogos es el de la oposición (característica de la segunda mitad del XIX) entre reglas retóricas y libertad de expresión, manifiesta en frases como ésta: "Ni la Retórica, ni el Arte métrica sin el auxilio del ejemplo, y del continuo ejemplo, conseguirían jamás enseñarte a distinguir la frase armoniosa de la cacofónica y áspera; pero muchísimo menos podría conseguirlo la Estética" (p. 202).

Los principios métricos apuntados por Coll y Vehí son resumidos por Menéndez Pelayo en siete puntos fundamentales (1942: 185) considerando el tratado como "el mejor estudio sobre nuestras formas de versificación" (1942: 186). Pero no se le concedió la importancia que tenía: "El asunto de esta obra parecerá a encopetados y sintéticos filósofos, leve y de poca trascendencia,(...) porque para esos señores todo lo que no sea discurrir del concepto de arte es cosa pueril e indigna de varones serios y prudentes" (Prólogo a la edición de 1919:16)2). Sin embargo, teniendo en cuenta por un lado, la falta de tratados sobre este tema (Carballo Picazo, 1955: 31-34) y por otro, las dificultades teóricas planteadas por

los estudiosos de este tipo de cuestiones, Los diálogos no sólo "contienen la última y más segura palabra en estas cuestiones métricas" (M. Pelayo 1942:180), sino que refieren aspectos lingüísticos que suscitaron cierto interés en este período (Hernández Guerrero, 1981; 1982).

Estas y otras líneas de estudio comprendidas en la obra, nos instan inevitablemente a un análisis más detallado que nos acerque, una vez más, al estudio de la teoría literaria decimonónica.

## BIBLIOGRAFÍA:

BOBES NAVES, M.C. El diálogo Madrid, Gredos 1992.

CARBALLO PICAZO, A. "Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX" Revista de Literatura VIII, 1955.

COLL Y VEHÍ, J. Diálogos literarios 6ªed., Barcelona, Juan Ruíz Romero, 1919.

Elementos de literatura 13ª ed. Barcelona, Impr. Diario de Barcelona, 1925.

GARCÍA BERRIO, A. HUERTA CALVO, J. Los géneros literarios: sistema e historia Madrid, Cátedra 1992.

GARCÍA TEJERA, M.C. "Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX". Investigaciones semióticas III Madrid, UNED 1988.

Conceptos y teorías literarias del s. XIX: Alberto Lista Cádiz, Univ.de Cádiz 1989.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A., GARCÍA TEJERA, M.C. Historia breve de la Retórica Madrid, Síntesis 1994.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. "Filosofía y gramática: una polémica ideológica del siglo XIX" Revista española de lingüística 2. Madrid, Gredos 1982.

"Lista y la polémica gramatical del verbo único" Archivo hispalense 197, Sevilla 1981.

MENÉNDEZ PELAYO, M. "Estudios y discursos de Crítica histórica y literaria". Obras completas Madrid, C.S.I.C, 1942

MOURELLE-LEMA, M. La teoría lingüística en la España del siglo XIX, Madrid, Prensa española 1968.

## EL DIÁLOGO EN LA INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA Y FOLCLÓRICA

Pascuala Morote Magán  
Universidad de Valencia

Antes de introducirme en el tema central de mi ponencia, me parece conveniente aproximarme a los conceptos de Etnografía y Folclore, para poner de manifiesto sus puntos de contacto, a partir de los cuales se pueda establecer la metodología dialogada en su investigación.

Etimológicamente procede la palabra *Etnografía* del griego *ethnos* (pueblo) y *graphein* (describir), de ahí que se considere como ciencia que tiene por objeto el estudio y la descripción de los pueblos o la descripción y análisis de los grupos humanos. El concepto de Etnografía ha oscilado mucho a lo largo del tiempo; siempre se ha relacionado con la Etnología, formando parte de la misma como una rama, ya que el concepto de Etnología es más amplio: ciencia en general que tiene por objeto el estudio comparativo de los pueblos, a partir del cual se propone establecer leyes fundamentales de origen y desarrollo de la cultura. Una de las concepciones más generalizada de Etnografía es la que la define como aquella que estudia los pueblos como agrupaciones humanas, tal como se presentan en el momento de la observación, formando unidades por comunidad de lengua, artes, creencias, usos y costumbres, características todas que no se transmiten por herencia fisiológica, sino por educación y ambientes tradicionales. En esto la idea de Folclor, anglicismo procedente de folk-lore (ciencia del pueblo) se concibe como: " 1) Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc. tradicionales de un pueblo. 2) Ciencia que estudia estas materias"<sup>(1)</sup>, se acerca a la Etnografía porque su investigación se refiere a la cultura del género humano distribuido en pueblos, es decir como una parte de la historia de la civilización, que abarca todo lo que constituye la vida espiritual y la conducta exteriorizada de todos los pueblos.

Todo lo cual nos lleva a otro concepto, el de Cultura Tradicional, entendida desde una concepción globalizadora como un todo que abarca las formas de pensar, sentir, obrar y expresarse de un pueblo, aprendidas por herencia y compartidas por una colectividad, concepción que ya mantuvo Tylor cuando estableció su noción sobre Cultura: "La cultura es esa totalidad compleja que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y todas las demás capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad"<sup>(2)</sup>.

En la misma línea hallamos el concepto de Cultura de Malinovski: "Cultura es el conjunto integral constituido por utensilios y bienes de los consumidores, por el cuerpo de normas que rige los diversos grupos sociales, por las ideas y artesanías, creencias y costumbres"<sup>(3)</sup>.

Nosotros vamos a utilizar indistintamente el adjetivo tradicional o popular, basándonos en el juicio que de la palabra Tradición aporta el Diccionario de la Real Academia en sus acepciones 1, 2 y 3: "Tradición: 1.F. Comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, hecha de padres

a hijos al correr los tiempos y sucederse las generaciones. 2. Noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo. 3. Doctrina, costumbre, etc. conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos<sup>(4)</sup>.

En este sentido, observamos, pues, que Cultura tradicional viene a ser sinónimo de Folclore. Frecuentemente va a alternar en mi trabajo la utilización de folclore y cultura tradicional, con idéntico o casi similar sentido.

El vocablo tradicional, lo vamos a utilizar como sinónimo de colectivo y popular y la palabra pueblo, no la vamos a emplear con prejuicios clasistas, ni valor peyorativo, ya que cuando se va a iniciar una investigación sobre el folclore de un pueblo, son sus moradores quienes a través de su palabra oral, plena de expresividad, convincente y entusiasmadora, órgano vivo de comunicación, quienes se van a prestar a colaborar a nuestros requerimientos, transmitiéndonos su sabiduría y creencias, de forma espontánea, tan opuesta a los conocimientos transmitidos e impartidos institucionalmente.

Esta idea de pueblo como tradición, como grupo humano poseedor de sensibilidad y memoria para recoger, guardar y transmitir la tradición, es el núcleo central de los trabajos de investigación folclórica.

Al mismo tiempo abordar la investigación sobre la cultura tradicional de un pueblo entraña una serie de dificultades que se derivan de unos aspectos de diferente orden: individual, colectivo, material, metodológico y técnico, que, en lo que respecta a nuestro trabajo se pueden concretar en tres puntos: 1. Objetivos y límites de la investigación. 2. El investigador en sí mismo y 3. Los sujetos investigados.

En el primer punto, Objetivos y límites de la investigación, pensamos que el hecho de estar viviendo el ocaso del siglo XX y el amanecer del XXI, nos empuja a lanzar una llamada de máxima urgencia a los investigadores para que recopilen y estudien los materiales de una cultura, la oral, que está en proceso de extinción.

De ahí la premura en recopilar, como primer objetivo, todo lo que queda, antes de que pueda olvidarse y perderse definitivamente. El segundo objetivo es estudiar la cultura tradicional de un pueblo dentro del entorno complejo de fenómenos sociales, religiosos, mágico-supersticiosos, literarios, etc., con los que dicha cultura está interrelacionada. El tercero intentar comprender cuáles son los problemas vitales que más preocupan a los pueblos investigados. El cuarto clasificar ordenada y lo más detalladamente posible cada uno de los aspectos de dicha cultura para que se facilite en el futuro a otras personas el encarar su estudio con otros métodos y otros puntos de vista. El quinto estudiar las manifestaciones culturales que se dan en el transcurso de la vida del hombre (nacimiento, boda y muerte), así como sus creencias, fiestas y diversiones. El sexto estudiar la literatura tradicional tan rica en juegos, coplas, refranes, oraciones, romances,... Por último hay que intentar dar una interpretación lo más fiel y exacta posible de todas las manifestaciones que se encuentran.

En cuanto al investigador en sí mismo, hay que tener en cuenta una serie de aspectos relacionados con su propia personalidad y con las actitudes que adopte

ante la información que necesita. No podemos olvidar que se tienen que entablar contactos con los informantes a través de diálogos y conversaciones.

El investigador se debe esforzar por ponerse en el lugar de las personas que facilitan la información y establecer con ellos una relación empática, en la que no se puede fingir y el investigador debe mostrarse siempre abierto. Una actitud cordial es básica para estrechar lazos de amistad y confianza, sin los cuales, se puede lograr muy poco.

Se debe conocer y cuanto más profundamente mejor a los informantes, no sólo personalmente, sino en su contexto humano, económico, ideológico... para sintonizar con ellos lo mejor posible. Igualmente dominar su registro lingüístico (idiolecto y sociolecto). Nunca se debe dar la impresión de estar por encima de los informantes y de moverse en un mundo diferente. El investigador debe saber escuchar y desarrollar al máximo su espíritu de observación, para poder captar los detalles más nimios, que a veces abren las puertas a otras informaciones, igualmente valiosas. Tiene que saber provocar conversaciones donde se hable de aquellos temas, que al mismo tiempo que le interesan a él, le interesen también a los informantes. Debe excitar la memoria del informante o motivarlo para que cuente sus experiencias, anécdotas... El buen humor debe presidir los diálogos y conversaciones. Ha de ser capaz de transmitir entusiasmo por la información que necesita y de estimular el diálogo si decae, con alguna pregunta breve que motive. Nunca debe burlarse de lo que dicen los informantes, ni manifestar una actitud de crítica. Para el investigador los informantes son portadores de una gran riqueza cultural, que han de explicitar. En general, con una actitud de objetividad y moderación puede ganarse la confianza del informante y convencerlo para que hable más.

A todo ello, se deben añadir dos aspectos imprescindibles en cualquier investigación folclórica o etnográfica: proximidad y distancia. Se entiende la proximidad como el grado de acercamiento al grupo humano que se investiga. Se puede haber nacido y vivido en el mismo sitio que los sujetos investigados o se pueden tener amigos y familiares que sirvan de enlace. La proximidad suele ser beneficiosa por tres motivos: 1) Por la escasez de obstáculos que se encuentran. 2) Porque el investigador se enriquece con el acercamiento y la amistad de unas gentes, depositarias de un saber eminentemente oral, tan rico y digno de atención como el escrito. 3) Porque se aprende a valorar el modo de vida de las personas sencillas.

En cuanto a la distancia se entiende como el alejamiento del investigador, temporalmente del lugar, para poder permanecer permanentemente en guardia y poder captar lo específico y diferencial, que en algunos casos no puede lograr un investigador local.

Hay que destacar además la intuición que debe tener el investigador para aquellos detalles inesperados que se desprenden de una conversación o diálogo; esta intuición no debe ir en detrimento de la objetividad y neutralidad necesarias en una investigación, ya que debemos pretender mantener una rigurosidad científica, que

aunque se base en fuentes orales, también se apoya en la observación directa, en la grabación y filmación y en la anotación sistemática de los hechos culturales.

Respecto a los sujetos investigados hemos de tratar de tener a nuestra disposición el mayor número de informantes para nuestras entrevistas y conversaciones. No partimos del supuesto de una homogeneidad cultural entre ellos, pero si tenemos en cuenta que a pesar de las desigualdades que se aprecian entre unos grupos sociales y otros hay costumbres que todos o casi todos mantienen, lo que nos conduce a pensar que es muy positivo entrevistar a individuos de todas las edades y categorías sociales, con el fin de hallar una diversidad en la información que le sirva al investigador para confirmar hechos generales y como estrategia para evitar prejuicios y distorsiones.

Es importante saber elegir al informante adecuado. En general prestan más ayuda los que facilitan datos sobre otros posibles informantes, lo que supone encontrar un material riquísimo en oraciones, coplas, romances, cuentos, etc. Otros informantes se constituyen en ayudantes de la investigación y suministran infinidad de noticias, que de no ser por ellos, resulta imposible acceder a ellas.

Dos actitudes se ponen de manifiesto en los sujetos informantes: Una, más generalizada y abierta y dispuesta siempre a la colaboración. Otra menos frecuente propia de individuos que se niegan a informar, quizás a consecuencia de un complejo que les hace infravalorar su cultura eminentemente oral, frente a la cultura escrita a la que no han tenido posibilidad de acceder. En dichas actitudes es posible que haya influido la elección de los lugares de las entrevistas, que suelen ser más efectivas cuando se realizan en grupos, en las casas, al amor de la lumbre o del brasero en la mesa camilla, que cuando se realizan en lugares públicos o a solas.

Respecto a las características de los informantes -objetividad y subjetividad- la segunda suele estar más acentuada que la primera. El informante, por regla general, no permanece ajeno y pasivo ante lo que cuenta o canta, sino que supervalora sus costumbres y creencias al relacionarlas con las actuales, así como en la narración de romances, chascarrillos y cuentos se contamina de la ideología ambiental y toma parte en la narración convirtiéndose en reprobador o enaltecedor de los personajes cuyas motivaciones psicológicas son la crueldad, la falta de fe, la pérdida de la honra en la mujer, la envidia... Esta subjetividad se manifiesta también a través de los gestos que ayudan enormemente a la comunicación, ya que, en ocasiones, son más expresivos que las palabras y no sólo complemento de ellas.

Y junto a la gestualidad, hay que resaltar la voz del informante de tanto interés en la transmisión de cultura oral. Como indica P. Zumthor, "El intérprete (con su voz y sus gestos) es una presencia; es frente a un auditorio concreto 'el locutor concreto' del que hablan los pragmáticos; es el canto empírico de un texto cuyo actor implícito en el momento presente tiene poca importancia, pues la letra de ese texto, ya no es sólo letra, es la interpretación de un individuo particular, incomparable"<sup>(5)</sup>. Por ello, se deduce que la multiplicidad de interpretaciones individuales da lugar a las distintas reelaboraciones y transformaciones del material folclórico, es decir, a sus infinitas variantes.

La investigación folclórica y etnográfica se encuadra, pues, en el denominado 'trabajo de campo' con observación participante y base dialógica, o sea, 'investigación in situ', para la que se utilizan unas técnicas (algunas ya citadas) como la grabación, filmación, entrevista individual o grupal, la encuesta y el cuestionario.

## NOTAS:

- (1) Real Academia española (1992): Diccionario de la Lengua Española. Espasa Calpe. Madrid.
- (2) Tylor, E.B. (1871): Primitive culture. London. vol. I p. 1
- (3) Malinovski, B. (1981): Una teoría científica de la cultura. Edhasa. Barcelona, p. 42.
- (4) Real Academia española (1992): Diccionario citado.
- (5) Zumthor, P. (1989): La letra y la voz de la literatura medieval. Cátedra. Madrid, p. 85.



# EL DIÁLOGO EN LA TERAPIA SISTÉMICA

Juan Miguel de Pablo Urban

## 1. INTRODUCCION

Antes de comenzar necesito hacer alguna aclaración. Hablaros del diálogo en Terapia Sistémica puede ser sumamente complejo. Podemos hablar de las formas comunicacionales que se consideran en la práctica de la Terapia Familiar pero podría resultar extraño, cómo contaros lo que hacemos sin convertirlo en una exposición de los fundamentos o de las teorías que cimentan el trabajo en terapia y, en qué medida, en un seminario como este es lo adecuado. Ante este planteamiento, he decidido hablaros de una forma de entender el diálogo en terapia sistémica que está cercano a corrientes filosóficas y epistemológicas, a corrientes que parten de las narrativas, a algo que no es exclusivo de los psicólogos y los psiquiatras, a una forma de hablar que compartimos con antropólogos, epistemólogos, lingüistas, biólogos y filósofos de la ciencia.

Esto que suena extraño, al principio, vamos a llamarlo Enfoque Sistémico Constructivista. Y corresponde a una forma de explicar lo que hacemos ante nuestros pacientes: familias, individuos y/o grupos.

## 2. CONSTRUCTIVISMO BIOLÓGICO: ¿QUÉ ES LA REALIDAD?

Podemos partir de una importante consideración: ¿qué es la realidad?. Alguien me podría responder a esta pregunta, o intentar responderla respecto a algo, por ejemplo, si me explicarais cómo es una fresa, diriais que es un fruto, de color rojo, pequeño en comparación con otros, rugosa en su textura, que tiene el cascabullito verde, etc. Cosas que está claro que todos podemos entender. Imaginad, por un momento, que esto lo explicarais a un perro, a un perro muy inteligente, y le comentais estos mismos calificativos. El perro tiene un sistema perceptivo, en lo que respecta a la visión, que no reconoce los colores, ve en blanco y negro. Qué entidad tiene "rojo" para él, qué consistencia tiene para este animal una descripción basada en los colores que nuestro, y repito, nuestro sentido de la visión nos regala.

Cómo explicaría la realidad de una fresa: diría que su olor es X, un calificativo que otro perro entendería bien, pero que nosotros difícilmente podríamos compartir. Pero si repentinamente se acercara un caballo, cuyo campo de visión tiene una amplitud muy superior al nuestro, cómo entenderíamos una descripción del camino por el que ha llegado hasta nosotros si nuestro reducido campo perceptivo tiene serias limitaciones. Cómo nos diría un murciélago que es la realidad de ese mismo camino o de la fresa.

El constructivismo biológico, H.Maturana y F.Varela entre otros, han desarrollado trabajos muy interesantes en este sentido. La realidad se construye por nuestro sistema perceptivo, no podemos hablar de la realidad sin mediatizarla a través de una estructura biológica que la transforma para nosotros. Es ególatra pensar que nuestra visión de la realidad es la realidad, bastaría que nos desapareciera un ojo para que empezáramos a reconstruir otra realidad distinta.

Esto quiebra gran parte del paradigma empirista y reduce la tradición positivista de la ciencia a una fantasía orgullosa en la que todos hemos afirmado que todo podía ser reducido al laboratorio, recrear la realidad y responder a los fenómenos y sus problemas.

Podeis decirme, "bueno, todos sabemos qué es una fresa y reconocemos lo que dice alguien como propio de la fresa porque también nosotros la vemos así". Ciertamente, nuestro sistema perceptivo es común y nuestra realidad física puede ser compartida en tanto que las estructuras biológicas y orgánicas que poseemos son muy parecidas. Ahora bien, permitidme un paso más en este camino. ¿Cómo se construye la realidad en lo relacional, lo afectivo y lo cognitivo?.

### 3. CONSTRUCCIONISMO SOCIAL: ¿CÓMO SE CONSTRUYE LA EXPERIENCIA?

Contemos una historia, una historia más en el catálogo de las historias que todos nos contamos:

*Hace tiempo, mucho tiempo, nació un niño en una aldea pequeña, de un condado cualquiera de un país cualquiera. A medida que crecía, miraba a su alrededor y se preguntaba qué soy, para qué valgo, qué esperan de mí. Escrutaba las miradas de los otros que devolvían, alguna vez sonrisas, alguna vez afecto, alguna vez enfado, otras desprecio. Almacenar miradas en el saco del recuerdo para encontrar respuestas.*

*Un día, quizás de primavera, mientras cargaba un haz de leña, pesado y molesto, cruzó por una de las calles del pueblo. La fortuna no le acompañaba aquella jornada, su despertar fue pausado pero un mal sabor en la boca le traía imágenes de un mal sueño. Estaba especialmente sensible, ya con doce años sus ojos estaban ávidos de gestos, de confirmaciones o refutaciones.*

Paremos por un momento. Todos hemos sido ese chico ávido de respuestas, de confirmaciones y de refutaciones. El Dr. Maldonado recordaba un retazo de la obra "SHAME" del perseguido S. Rusdnie que dice: "Cada historia es un acto de censura que excluye otras historias distintas". Este chico tiene ahora una gran cantidad de historias. Muchos días cargó leña, muchos días se despertó de humores

diversos, muchos días cruzó por la calle de ese pueblo. Todos sabemos que cada día pudo ser distinto, porque muchos de nuestros días han sido distintos.

Pero ese día, ¡ay!, parece un día especial:

*Cruzaba por la calle del pueblo, cargado con su haz de leña, molesto y pesado. El suelo estaba mojado, resbaladizo y el cansancio estaba acusándose en su espalda. Un paso, dos pasos, una duda rápida, el pie aquí o allá, quizás... y, el haz de leña se desplazó levemente a su derecha, su cuerpo intentó enderezarse pero poco se podía hacer ya. La leña y él cayeron sobre un gran charco.*

Todos hemos vivido acontecimientos "especiales", es decir, algún día ocurrió algo que nos define ante los demás, que nos define de una forma muy clara. Los hombres que estaban en la taberna y le vieron caer, rieron, o le socorrieron, o se asustaron. Posteriormente en su hogar, quizás sus padres entendieron que era demasiado pesada la carga, o le regañaron: "tan despistado y tan tonto como siempre". Pero ese día una historia de torpeza censuró otras historias, realzó otras muchas pequeñas historias de equivocaciones, de ensayos fallidos o de errores simples, desaparecieron aquellas otras que decían: "que bien cortas la leña", "eres un chico fuerte", "sabes caminar con seguridad". Todo empieza a tener respuesta, cada acontecimiento está más claro. Hay personas importantes alrededor de este chico que le miran en su torpeza, en su timidez, en sus dudas al caminar. "Este chico parece tonto".

*El chico se rebelaba contra todo esto, "no soy tonto", "no me entienden", y así pasaron los años...*

En nuestra vida hay muchos, demasiados días especiales, donde ávidos de respuestas nos miramos en las miradas de los que nos rodean. Las lagunas se llenan con palabras, las más insistentes, con los sentimientos más palpables. Se va construyendo un sentimiento de ser ..., de ser capaz de..., de querer ....

*Pasó el tiempo, durante algunos años, las cosas simplemente ocurrían, crecía en cuerpo y en conocimiento pero aquel lugar le asfixiaba. Había que buscar fuera de allí, donde se le comprendiera y valorara. "él no era tonto". Un buen día, cogió sus pertenencias y salió al camino. Un hombre amable le recogió y le llevó con él hasta un lugar muy distinto, una ciudad lejana donde nadie le conocía.*

*Llevaba un mes en aquella ciudad y empezó a sentirse mal. Incómodo, inquieto, no podía dormir por las noches. La gente era agradable, le querían bien pero había algo que no sabía explicar. Se despertaba sudando y angustiado.*

*Una mañana, con el sufrimiento reflejado en el rostro, caminaba por la calle. Esa incomodidad tan presente, esa necesidad de mirar hacia el suelo..., ese*

*andar rápido como quien huye. Y al cruzarse con una pareja de lugareños, tropezó con ellos de forma violenta cayendo al suelo. Al levantar la mirada, observó las miradas de los dos hombres que, sonriendo, le dijeron: "Chaval, estás tonto...". Y el sintió como si desapareciera esa inquietud, como si volara su angustia.*

El tiempo construye, con esas miradas y esas palabras, dentro de nosotros una "realidad". Esta realidad es lo que llamaríamos "la historia oficial", esa historia que nos contamos cada mañana al mirarnos al espejo. Yo fui un niño o una niña..., mis padres hicieron..., yo no sirvo para...

Llegado a este punto, todos podemos reconocernos en ese chico. Todos nos hemos creído, entre comillas, una historia de nosotros que ha censurado otras muchas historias diferentes. Pero si una historia tiene tanto peso y tanto espacio dentro de nosotros nos obliga a estar reclusos entre sus márgenes. Cada paciente, familia o individuo, que viene a terapia nos dice que lo que ocurre en su vida, en sus relaciones tormentosas, en su angustia, en su tristeza sin fin es así porque así es.

#### **4. LA TERAPIA SISTEMICA CONSTRUCTIVISTA: MEDIOS NARRATIVOS PARA LA DECONSTRUCCION Y COCONSTRUCCION DE LA EXPERIENCIA**

La Terapia Sistémica, en general, se basa en una serie de presupuestos, de los que yo utilizaré los que se acercan al objetivo de la definición del diálogo en las terapias:

a) En primer lugar, no considera la causalidad lineal adecuada para explicar e intervenir en los sistemas abiertos. Por ejemplo, no podemos decir que mi angustia se debe a una madre excesivamente acaparadora (psicoanálisis) o que mis delirios están causados por un desequilibrio químico en mi organismo (psiquiatría biológica) o que mi fobia a las alturas está originada por un condicionamiento generalizado ocurrido a través de unas experiencias concretas (conductismo). Seguramente todo esto ha ocurrido realmente, y con ello se aclara que no es un tema de teorías equívocas, estamos diciendo, por el contrario, que todo esto posiblemente ha podido suceder en la persona. Hay un ejemplo clásico que expone Watzlawick: si pateamos una piedra con una fuerza determinada y en una dirección concreta podremos asegurar qué ocurrirá con esa piedra, donde caerá o a qué velocidad se desplazará. Pero si pateamos a un perro no sabemos qué ocurrirá. Puede ser que huya, que se revuelva y nos muerda, que se aleje corriendo antes de que le demos la patada, etc, etc, las posibilidades pueden ser infinitas. Pero esto nos lleva a un punto de crucial importancia, según este perro responda nosotros modificaremos nuestra forma de volver a acercarnos a él, si nos muerde seremos cautos la próxima vez y,

simultáneamente, el perro también modificará su conducta hacia nosotros, y así sucesivamente. Un ciclo de realimentación infinita.

La Terapia Sistémica, por tanto, insiste en la causalidad circular, porque los ciclos de conducta de, por ejemplo, una familia están en continuo movimiento y, como una danza, circulan de unos miembros a otros con una precisión milimétrica, con una cadencia y un ritmo asumido por todos y cada uno de los miembros del sistema.

b) En segundo lugar, la forma de interacción en los sistemas abiertos se produce siempre a través del intercambio de información, de la que llamamos comunicación. Cuando hablamos de la comunicación nos referimos a todas las posibles comunicaciones, la oral, la gestual, la que surge del silencio, la escrita...

c) En tercer lugar, y aquí aparece la perspectiva constructivista basada en narrativas, la experiencia sobre nuestras relaciones, la forma de comunicarnos, el cómo pedimos y en qué contextos, el qué esperamos de los otros, etc., se articula como una historia, como una narración.

Si volvemos por un momento a nuestra historia y recordamos que este chico se sintió desangustiado cuando le dijeron "tonto", podreis plantear que cómo es eso, acaso es que realmente lo era o es que hay truco en la historia. No, no hay truco. Seguramente este chico está en un momento crucial de su existencia, había un programa oficial, así le llama el Dr. Elkaim, a mí me gusta más el término "historia oficial", que tiene reducido el ámbito de los moviminetos vitales de este joven. Estos márgenes establecidos le han sido sumamente útiles durante mucho tiempo para poder desarrollar sus actividades en el sistema familiar y social en el que se ha movido. Pero a todos nos llega el momento en que los requerimientos naturales de nuestro crecimiento nos exigen nuevas pautas, otras formas de movernos porque los anteriores son muy restrictivos. Así que tenemos a este joven en un dilema:

- si intento cambiar vuelvo a pasar por el calvario de la indefinición, por la ausencia de historia, por la angustia de tener que recrear mi experiencia, mi vida, por el caos, la crisis, los síntomas...

- si me quedo tal cual, vuelvo a pasar el calvario de una definición única, por el peso de una historia vieja y caduca, por la angustia de sólo contar con una experiencia, la muerte. Por la paralización, los síntomas...

Y en esto llega a terapia.

¿Qué es la terapia?. Ante todo consiste en el encuentro de un sistema (individual, familiar o grupal) con una historia oficial pesada y rígida, restrictiva e insidiosa; con otro sistema (individual o grupal) llamado terapeutas. La creación de

un espacio llamado Terapia, tiene un gran poder, porque no es común reunirse para hablar de lo más íntimo, para confrontar seguridades, desvelar silencios.

Si el sistema paciente y el sistema terapeuta se encuentran, se recrea un nuevo sistema, el SISTEMA TERAPEUTICO que consiste en el establecimiento de un diálogo en colaboración que modifica al paciente y al terapeuta. Ambos reciben nuevas historias sobre ambos.

Dialogar en terapia sistémica empieza, desde la perspectiva del terapeuta, por escuchar esa historia oficial y, en lo que al sistema paciente se refiere, en convencernos, como a tantos, de que esa es la única verdad. Ya sabeis aquello que siempre repetimos, esa letanía de nuestros tormentos que dice: soy así por esto y aquello, dejé a aquel chico por..., decidí irme a estudiar para..., abandoné el trabajo por..., mis padres nunca me permitieron..., yo habría conseguido todo aquello si no fuera por aquel..., y así se construye una historia, a la larga muy aburrida. ¿O es que nos divierte ver siempre la misma película?.

La historia oficial es una historia que se alimenta del miedo, del miedo al dolor. Nadie construye una historia, su historia, caprichosamente. Uno se cubre, evita que se toque la herida, las heridas se esconden porque duelen, pero se infectan y supuran, y a esto lo podemos llamar sufrimiento. Sufrimiento y dolor no es lo mismo, la psicoterapeuta A.Sanchez-Sarachaga clarifica esa diferencia: todo sufrimiento se basa en evitar el dolor. Por lo que recibimos a pacientes que sufren mucho para no sentir dolor.

Después podemos pasar a un segundo estadio, consistente en el cuestionamiento de esa historia oficial, porque cuántas lagunas tiene eso que contamos, cuántas cosas nos sorprenden de nosotros y las olvidamos automáticamente. Hay mil otras historias que dicen de nosotros otras muchas cosas. A esto lo llamamos deconstruir narrativas y es una labor difícil, porque se está jugando, en la pérdida de esa vieja construcción, muchas de las cosas que hemos utilizado durante años para sobrevivir, para entendernos y para ser entendidos. El sistema paciente pretende ser coherente con su historia oficial, coherente en los medidos pasos de las relaciones con los otros. Lucha por no abandonar el papel que se le otorgó en el reparto de la historia. El terapeuta duda y se pregunta si no será mejor dejarlo.

Pero, he aquí que a través del diálogo en las sesiones, el sistema paciente empieza a cuestionarse seriamente la historia oficial, el propio terapeuta se ve cuestionado por lo que allí está ocurriendo, porque es falso que uno pueda observar un acontecimiento sin recrearlo y hacerlo suyo. De la interacción continua de historias distintas surgen otras historias escondidas. Cuando emergen estas otras historias, empezamos a sorprendernos. ¿Cómo es posible haber mantenido una historia oficial tan opuesta a las otras historias que comienzan a surgir? parece

inexplicable. Las heridas salen a la luz. El miedo, siempre el miedo, puede llevarlo todo al principio, pero nunca al mismo sitio. No podemos engañarnos tanto.

Un tercer estadio sería: la coconstrucción de historias. Esas historias escondidas, pequeñas al principio. "El chico cortaba bien la leña", "Era fuerte"... , una vez focalizadas y con tiempo empiezan a ocupar más espacio y tiempo. El niño rebelde que todo lo destroza, como un demonio, al que hay que poner cadenas empieza a ser visto de otra forma, ¿puede ser cierto que esté tan preocupado por la tristeza de mamá?, ¿que gracias a su conducta irritante consiga sacarla de la cama aunque sea para regañarle?. ¿Podrá ser cierto que papá que nunca me dijo "te quiero" guardara en su mesilla mi foto?.

Estas historias, de pronto, irrumpen dentro de nosotros y recrean nuevos márgenes de movimiento. Son historias de nuestra vida, siempre estuvieron ahí, sólo fueron censuradas por otras historias. Algunas demasiado tiempo escondidas.

En cuantos cuentos, contados en la penumbra de una habitación, nos dijeron que alguien olvidó quien era y estuvo mucho tiempo por aquí y por allá, y que después de mil peripecias, trabajando en los lugares más sucios y profundos, un buen día recordó y, a partir de ese momento, la fuerza le acompañó durante muchos y muchos años.

## BIBLIOGRAFIA:

- ELKAIM, M. (1989) *Si me amas no me ames*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- GRINDER, J; BANDLER, R. (1980) *De sapos a príncipes*. Santiago de Chile: Ed. Cuatro Vientos (1993).
- MALDONADO MARTINEZ, I. (1994) "A critical evaluation of narrative and related concepts in Family Therapy". (En prensa: *Family Process*).
- MATURANA, H; VARELA, F. (1990) *El árbol del conocimiento*. Madrid: Ed. Debate.
- VARELA, F. (1988) *Conocer*. Barcelona: Ed. Gedisa (1990).
- WATZLAWICK, P; BEAVIN-BAVELAS, J; JACKSON, D. (1967) *Teoría de la Comunicación Humana*. Barcelona: Ed. Herder (1989).

- WHITE, M; EPSTON, D. (1980) *Medios Narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Ed. Paidós (1993).
  
- WHITE, M. (1989) *Guías para una Terapia Familiar Sistémica*. Barcelona: Ed. Gedisa (1994).

# EL DIALOGO CON LA TRADICIÓN: DOS PARODIAS DEL TENORIO DE ZORRILLA

Ana-Sofía Pérez-Bustamante  
Universidad de Cádiz

## I. INTRODUCCIÓN: EL TENORIO Y SUS PARODIAS.

Si en general el texto literario se constituye en gran medida como un diálogo con otros textos previos, esto es más evidente aún en el caso de la parodia. Pocos personajes han sido tan parodiados en nuestra tradición cultural como don Juan Tenorio (sobre todo el de Zorrilla), quizá porque el tipo se presta triplemente a la parodia: 1) como héroe mítico cuya historia cruza tres preocupaciones humanas fundamentales: el sexo, el poder y la muerte; 2) como héroe desmesurado cuyo reverso trágico y patético es el cómico y paródico; y 3) como tipo que se asocia desde el Romanticismo al polémico tema del "ser" español.

Las parodias del Tenorio en los siglos XIX y XX han sido estudiadas por Martín Nozick, Salvador Crespo y últimamente por David T. Gies (1). Nosotros, siguiendo esta línea, analizaremos aquí dos parodias hoy olvidadas del Tenorio de Zorrilla.

## II. EL TENORIO DEL TOREO (1917), DE FEDERICO GIL ASENSIO.

El Tenorio del toreo, del poeta, dramaturgo y periodista Federico Gil Asensio (Valencia, 1876 - ¿?) (2), lleva el subtítulo de "casi sainete y casi parodia bufa en un acto, en verso". Se trata de una actualización y degradación vulgarizante del argumento del Tenorio de Zorrilla. El tiempo es ahora el contemporáneo del autor y la acción transcurre en un anochecer de Carnaval. El espacio es una calle de barrio de Madrid, con la Taberna del Laurel al fondo, y los personajes son de categoría social baja y con nombres iguales o parecidos a los de Zorrilla. El ambiente es el de la España cañí, entre el folklore y el desgarrado del Madrid de toreros andaluces, golfos, flamencos, obreros y señoritos.

El argumento, basado en el acto de la apuesta y en el de la quinta del Guadalquivir, es el siguiente: Juan Tenorio y Luis Miajilla, dos toreros rivales, han apostado a ver quién mataba más toros y seducía más mujeres en el plazo de un año. Luis se juega la novia y Juan, si pierde, hará de mozo de espadas de su rival. Juan está en la taberna escribiendo una carta con la que espera seducir a la Inés. La apuesta, a la que asisten escondidos el Señor Gonzalo, padre de Inés, y el Tío Diego, padre de Juan, es ganada por Juan, de quien reniegan su padre y el padre de Inés. Juan, sin inmutarse, se dispone a seducir a la novia de Luis, que resulta ser una ex-amante suya. Más tarde, Juan se reúne con la Señá Brígida, que ha hecho las veces de alcahueta con Inés. Aparece Inés, disfrazada de monja para ir a un baile de máscaras, y tiene lugar una escena equivalente a la del sofá. En esto

Brígida les avisa de que llega el señor Gonzalo. Las mujeres se esconden y Juan discute con Gonzalo hasta que llegan los guardias. Cuando Gonzalo reclama a su hija, Brígida dice que, como Juan tardaba, la Inés se ha ido con otro pelanas al baile. Padre y galán quedan estupefactos y entonces aparece la Inés. Juan, en su papel de celoso indignado, dice que ya no la quiere, pero ella se le impone y, pasando del honor paterno y de los celos del galán, se lo lleva casi a la fuerza:

INES: Apoteosis final.

(Todos estupefactos).

Vengo a que acabe la gresca.

JUAN: Eres un rato de fresca (A Inés).

INES: Pues tú eres un... vendaval! (A Juan) (...)

JUAN: ¿Me persigues?

INES: Te persigo.

Tú tiés que venir conmigo;

(éste a mí no se me va). (...)

JUAN: Llamé ar sielo y no me oyó,

y, pues sus puertas me sierra... INES: Ya que estás pidiendo guerra verás la que te doy yo!

La lengua de la pieza se caracteriza por varios rasgos: del castellano sonoro de Zorrilla, con sus ripios, desplantes y sublimidades, pasamos al andaluz vulgar y aflamencado de los toreros mezclado con el madrileño castizo y vulgar de Inés, chulapa de obrador. De la polimetría y el poliestrofismo del vallisoletano pasamos a las redondillas fáciles, y, en cuanto al estilo, Gil Asensio combina el vulgarismo con los cultismos fuera de contexto, especialmente los cultismos incorrectos ("la Venus del Mirlo" ...), todo ello siguiendo de cerca los estribillos y versos célebres del Tenorio.

Gil Asensio, como la mayor parte de los escritores realistas, considera que el fin de don Juan, y su castigo, es el matrimonio. La intención de la obrita es sencillamente lúdica. Si acaso, vemos una burla suave y risueña del sietemachos ibérico, domado por la chulapona de armas tomar. Esto casa muy bien con el sainete castizo, donde la hembra de raza domestica al macho bravío y se lo lleva al huerto hogareño para mayor honra de la especie. El drama de honor entre caballeros se deshace en el ambiente castizo y matriarcal con un punto de humorística ejemplaridad.

### III. ¡SI FUE DON JUAN ANDALUZ!..., DE JOSE MARIA DE GRANADA.

¡Si fue don Juan andaluz!... (1922), de José María de Granada, pseudónimo del dramaturgo José María Martín López (n. Granada, 1893 - ¿?) (3), lleva el subtítulo de "Humorada en tres actos, dividida en seis cuadros y un prólogo". En el prólogo, en prosa, Granada nos presenta todo lo que sigue como desvarío de un

borracho que en noche de difuntos le cuenta a otro cómo se imagina él que tuvo que ser la historia verídica del Tenorio siendo éste un andaluz. Lo que sigue, los seis "cuadros" o "actos" en verso, nos lleva a las mismas coordenadas del Tenorio, la Sevilla del siglo XVI, con los consabidos personajes. La parodia comienza con los títulos de los actos, que ya no son los melodramáticos de Zorrilla sino unos pareados ripiosos al estilo de los romanceros de cartelón y los teatros de muñecos de feria:

CUADRO PRIMERO: Lo que hubiera ocurrido en la hostería  
siendo Tenorio y Luis de Andalucía.

CUADRO SEGUNDO: ¿Una reja y una mujer honrada?  
Pues no suele ocurrir tampoco nada.

CUADRO TERCERO: En la escena de Juan en el convento,  
quiere andarse él, el autor, con mucho tiento.

CUADRO CUARTO: En el cortijo Juan a Inés esconde,  
y ahora sí que el autor no te responde.

CUADRO QUINTO: ¡Anochecer!... ¡Una tumba! ¡Un cementerio!  
¿Y allí va un andaluz? ¡Esto es muy serio!

CUADRO SEXTO: Y al fin triunfa don Juan por el sendero  
donde muchos se ven en candelero.

El argumento remeda la obra completa de Zorrilla. El acto I es el de la apuesta. En el II don Juan habla con doña Ana en su reja, por una parte, y, por otra, Brígida le informa de que doña Inés no sólo le ama sino que ha previsto fingir un incendio en el convento para fugarse con él, cosa que sucede en el acto III. El acto IV es el de la quinta del Guadalquivir, en la que el amoroso coloquio entre Juan e Inés es interrumpido por don Luis y el Comendador. Don Juan se las ingenia para encerrarles en sendas habitaciones y huir con la dama. Un salto temporal nos lleva al acto V: es la noche de difuntos en la quinta del río, ahora transformada en cementerio. Un don Juan envejecido y "algo birra", atemorizado y supersticioso, dialoga con un escultor sin querer entrar en el camposanto. Centellas y Avellaneda le gastan una broma disfrazándose de fantasmas vengadores. Don Juan huye despavorido. El último acto es el más original. Han pasado veinte años, don Juan se ha casado con Inés y es Alcalde Mayor de Valladolid. Allí están cenando Inés, su padre y su suegro. Don Diego critica a su hijo, que se ha convertido en un hipócrita de la virtud para mejor medrar. Aparece luego de visita don Luis, casado con doña Ana y ahora juez de Utrera. Don Luis les cuenta que lleva entre manos un pleito difícil: el de un hombre que sorprendió a su mujer con un desconocido en un sofá y quiere venganza. Este enredo se desvela cuando resulta, cómo no, que



ni español, ni caballero,  
ni zevillano, ni na.

Abundan asimismo las inversiones paródicas de los tópicos del Tenorio. Hay muchos ejemplos, puesto que el autor sigue muy de cerca a Zorrilla, pero destacan varios pasajes que afectan a los versos más conocidos: las listas de la apuesta, la escena del sofá y la del cementerio. La gracia de la pieza es sobre todo estilística. Si vamos a la intención, la sátira del señorito calavera que con el tiempo se hace un medrón hipócrita queda disuelta en el final lúdico y benévolo.

#### IV. A MODO DE CONCLUSIÓN.

En fin, lo curioso de todas estas parodias, exponentes de la popularidad y perpetuadoras de la vigencia del drama zorrillesco, es, como ya señaló M. Nozick, que surgen de la admiración hacia la obra de Zorrilla y consagran, por antítesis, la figura del "verdadero" don Juan. El Tenorio desciende en estas versiones bufas y pierde toda agresividad, convirtiéndose más todavía en un héroe familiar, castizo, un burlador burlado al que todos aman y envidian, y al que en el fondo desean buen fin.

#### NOTAS:

(1) Martín Nozick: "Some parodies of Don Juan Tenorio", en Hispania, XXXIII, 1950, pp. 105-112. Salvador Crespo: La parodia dramática en la literatura española, Salamanca, Universidad, 1979.

(2) El Tenorio del toreo se estrenó en el Teatro Cervantes de Madrid el 8 de noviembre de 1917. Manejo la edición, en opúsculo de infima calidad, de La Editora Popular (Madrid), Imprenta Genérica, San Leonardo 8, año IV, 26 de octubre de 1919, n. 17. Ocupa diez páginas numeradas con texto a doble columna.

(3) ¡Si fue don Juan andaluz!... se publicó en La novela teatral el 29 de octubre de 1922 (n. 310, año VII). Ocupa 32 páginas sin numerar con texto a dos columnas.

(4) G. Torrente Ballester: "Don Juan, tratado y maltratado", en Teatro español contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 159-188.



# EL DIÁLOGO MÉDICO-ENFERMO EN LA MEDICINA HIPOCRÁTICA

Pilar Pérez Cañizares  
Universidad Complutense

I.- El objetivo de este trabajo es mostrar el papel que el intercambio verbal tiene en la medicina hipocrática<sup>1</sup>. Debemos decir que de ningún modo pretende esta exposición tratar el tema exhaustivamente. Únicamente nos proponemos dar una visión panorámica que nos permita reconstruir el papel que el diálogo tenía en el ámbito de la profesión médica de la época.

II.- Siguiendo a Laín Entralgo<sup>2</sup>, consideramos que la comunicación verbal (λόγος), fue un importante recurso del que se sirvió el médico hipocrático a la hora de establecer un diagnóstico, junto con la exploración sensorial (αἰσθησις) y el razonamiento (λογισμὸς). Estos tres recursos los pone de relieve el autor del tratado *Sobre el arte médica*<sup>3</sup>, que además los jerarquiza: el médico recurre en primer lugar a la vista, después se informa de los síntomas preguntando al enfermo y lo que no obtiene por ninguna de estas dos vías, lo obtiene por el razonamiento. Sin embargo, en el mismo capítulo el autor recomienda no fiarse de las indicaciones de los enfermos.

Así pues, la importancia concedida al coloquio con el paciente a la hora de ofrecer un diagnóstico fue motivo de controversia entre las dos escuelas médicas más famosas de la Antigüedad. El autor del tratado *Sobre la dieta en las enfermedades agudas*, seguidor de la escuela de Cos, critica la actitud de los cnídios, reprochándoles la importancia que concedían a lo que el enfermo les comunicaba<sup>4</sup>. Por el contrario, el autor del tratado *Sobre las afecciones*, adscribible a la escuela Cnidia<sup>5</sup> recomienda atenerse a lo que acerca de su enfermedad dice el enfermo<sup>6</sup>.

De todos modos, dejando tal controversia<sup>7</sup>, es evidente que en mayor o menor medida el médico debía interrogar al enfermo y por supuesto era necesario también saber escuchar. Además el arte de la palabra era imprescindible para la formación del médico, quien debía ser capaz de mantener una controversia con un colega.

III.- Pasaremos seguidamente a examinar el papel que el interrogatorio del médico desempeñaba a la hora de establecer diagnósticos concretos. Tanto en los tratados de patología general, como en las patologías especiales, las preguntas del médico se refieren en ocasiones a los posibles síntomas que pueda presentar el paciente<sup>8</sup> y a veces no van destinadas sino a confirmar hipótesis preconcebidas<sup>9</sup>.

En otras ocasiones, el médico aparece en una posición todavía más segura, de modo que se aventura a pronosticar la respuesta del enfermo<sup>10</sup> o incluso toda una serie de síntomas<sup>11</sup>.

Las preguntas del médico se podrán referir además no sólo a síntomas, sino a circunstancias que pudieron provocar una lesión, tal es el caso de las heridas en la cabeza<sup>12</sup>, o las posibles causas de la "nictalopía", llamada en castellano hemeralopía<sup>13</sup>.

IV.- Examinaremos ahora los casos en que el indicio para ofrecer un diagnóstico es el modo en que el enfermo responde. Por ejemplo, en el tratado *Predicciones I*<sup>14</sup> encontramos una máxima que reza como sigue: "una respuesta colérica de un hombre mesurado, es cosa perniciosa, esto es, mal síntoma".

Así pues, las características del diálogo serán también un indicio del estado del paciente. Encontramos en primer lugar pasajes en que se nos habla de pacientes que son capaces de mantener un diálogo coherente a pesar de su enfermedad<sup>15</sup>.

Por supuesto, son también frecuentes los ejemplos de la incapacidad del enfermo para mantener un diálogo. Así, en *Epidemias VII* autor describe con detalle un caso con lapsos de memoria<sup>16</sup>. En otros casos, los pacientes no son capaces siquiera de contestar a las preguntas de los médicos debido al dolor<sup>17</sup>.

Un caso de especial interés es aquel en que el médico establece el diálogo acerca de la enfermedad con alguna persona allegada al enfermo. Tal sucede en los posibles casos de epilepsia en los niños<sup>18</sup>.

V.- Pasemos ahora a ilustrar el papel del diálogo en el tratamiento de las enfermedades, que es en definitiva la finalidad de la medicina. Las respuestas del enfermo a las preguntas del médico son una guía para que éste sepa hasta qué punto el tratamiento es correcto y efectivo. Con este diálogo, pues, se establece una colaboración entre médico y paciente para combatir a la enfermedad. Los ejemplos más significativos que encontramos en el *Corpus Hipocrático* proceden del tratado *Sobre las fracturas*<sup>19</sup>.

VI.- Hemos reservado un interés especial para los casos en que la enferma es una mujer, debido a los problemas que plantea la relación entre los médicos y las pacientes femeninas. A este respecto es especialmente ilustrativo el capítulo 62 de *Enfermedades de las mujeres I*<sup>20</sup>, que nos dice que muchas mujeres no acuden al médico por pudor<sup>21</sup>. También en *Predicciones II*, se nos dice que podemos saber qué mujeres son más aptas para la gestación informándonos sobre las menstruaciones<sup>22</sup>. También las causas de imposibilidad de embarazo se pueden conocer preguntando a las enfermas<sup>23</sup>, así como si el tratamiento es adecuado<sup>24</sup>.

Considerando los ejemplos hasta aquí examinados, no parece haber demasiada diferencia entre la relación del médico con pacientes varones y con pacientes hembras. Sin embargo sabemos que no siempre existía un contacto directo entre el médico y la enferma ni verbal, ni por supuesto en el momento de realizar una exploración íntima<sup>25</sup>. Así en el capítulo 21 de *Enfermedades de la mujeres I* se exponen los problemas de las mujeres que no pueden llevar a término sus embarazos porque tienen la matriz lisa. En estos casos se recomienda que tras el aborto, otra mujer toque el útero de la afectada.

VII.- Una vez examinado el papel que el intercambio verbal entre médico y enfermo, y en otras ocasiones entre el médico y otras personas, tiene en varios ámbitos de la medicina hipocrática podemos terminar concluyendo que el diálogo representa el indicio más significativo de la colaboración estrecha que se establece entre médico y paciente para combatir la enfermedad.

## NOTAS:

1. El método que hemos seguido consiste en analizar los pasajes en que aparecen ciertos verbos, del tipo de "interrogar", "preguntar", "informarse", "contestar", "confirmar", así como los sustantivos que les corresponden (ἔρωτάω, ἀνερωτάω, ἐπανερωτάω, ἐπανείρομαι, ἐρωτήματα, ἐρώτησις, διερωτάω, ἀποκρίνω, ἀποκρίνομαι, ὑποκρίνομαι ὑπόκρισις, ἀπόκρισις y πυνθάνομαι).

2. P. Laín Entralgo, *La medicina hipocrática*, Madrid, 1970 (1987 reimp.), pp. 239 y ss.

3. *De Arte*. 11. Littré 6,20,7. También en el tratado *Pronóstico*, una de las obras tradicionalmente atribuidas al propio Hipócrates, el autor adopta una actitud semejante.

4. A partir de aquí ofreceré una traducción literal de algunos pasajes. Para las citas utilizo las abreviaturas de J. Kühn y V. Fleischer, *Index Hippocraticus*, Gotinga, 1986-1989. *Acut*. 1. Littré, II,224 "hasta aquí, incluso alguien que no fuese médico, podría describir correctamente (una enfermedad) si se informara bien a partir de los enfermos, de qué sufren".

5. Cf. J. Jouanna, *Hippocrate*, Paris, 1992, p.527-528.

6. *Aff*. 37. Littré, 6,246.

7. Cf. Laín Entralgo *op. cit.* p.245: "El conocimiento que el interrogatorio brinda al médico no es, pues, ciencia propiamente dicha, sino conjetura... El médico que aspire a la perfección de su arte debe, por supuesto, interrogar al enfermo, pero más aún debe esforzarse por conocer "lo que el enfermo no puede decir".

8. P. ej. en *Prog*. 7. Littré 2,128,1 y ss. se dice que a los enfermos que sufran de tumores en el hipocondrio, hay que preguntarles si les duele la cabeza, o les disminuye la visión.

9. Es *Predicciones II* el tratado en donde más se insiste sobre el interrogatorio acerca de los síntomas del paciente, p. ej. en *Prorrh.II*, 20. Littré 9,62,13 y ss. a los que sufren de determinado tipo de dolor de cabeza, hay que preguntarles si la picazón que sienten en la cabeza les llega también hasta la punta de la lengua. Otros ejemplos son *Prorrh.II*, 7. Littré 9,26,12 y ss. referido a los enfermos de tisis y *Prorrh.II*. 41. Littré 9,70,22 y ss, sobre los que sufren de ciática.

10. *Prorrh.II*, 42. Littré 9,72,16 y ss. En este tratado se nos dice de los que sufren dolores en las articulaciones: "y las sienes, si le preguntas, afirmará que le duelen muchas veces...Si estos individuos aparecen de mal color, hay que preguntar además, si sufren de dolor de cabeza, pues dirán que sí".

11. *Morb.II*, 51. Littré 7,78,16 y ss: "y si le preguntas, dirá que le recorren desde arriba, desde la cabeza, columna vertebral abajo, como hormigas".

12. En *Prorrh.II* 14. Littré 9,38,4 y ss. se pregunta si el herido se cayó o sufrió somnolencia y en *V.C*. 10. Littré 3,214,3 y ss. con qué se produjo la herida y de qué modo.

13. *Prorrh.II*. 34. Littré 9,66,8 y ss. Respecto a la interpretación de νεκτᾶλωπεες en este pasaje y el uso del vocablo técnico en la medicina moderna cf. D. Gourevitch, "Le dossier philologique du nyctalope", en M.D. Grmek (ed.) *Hippocratica*, Actes du Colloque Hippocratique de Paris, 4-9 Sept. 1978, Paris, 1980, pp.165-187.

14. *Prorrh.I*. 44. Littré 5,522,6. Este pasaje tiene un paralelo en el tratado *Prenociones de Cos*, 51. Littré 5,596,12.

15. *Int*. 48. Littré 7,286,12. Este pasaje se reproduce además literalmente en *Dieb.Iud*. 3. Littré 9,300,29.

16. *Epid. VII.* 3. Littré. 5,370,12 y ss.

17. Respecto a los enfermos de "tifus" *Int.* 39. Littré 7,262,6 y ss; *Int.* 35. Littré 7,252,24 y ss. para los de ictericia. En *Acut. (Sp).* 8. Littré 2,426,1 y ss. los enfermos sólo contestan brevemente y sin demasiada coherencia y en *Epid. VII* 25. Littré 5,396,14 y ss. únicamente con movimientos de cabeza. Para el tema de la afasia como sintoma el *Corpus Hipocrático* véase D. Gourevitch, "L'aphonie hippocratique", en F. Lasserre- Ph. Mudry (eds.), *Formes de pensée dans la Collection Hippocratique*, Actes du IV Colloque International Hippocratique, Ginebra, 1983, pp. 297-305.

18. *Prorrh. II* 10. Littré 9,30,8 y ss: "la mayor parte de los que cuidan a los niños, al ser interrogados estarán de acuerdo; a otra parte les pasa desapercibido, y dicen que no tienen conocimiento de que se haya producido nada de este tipo". Respecto a la noción de enfermedad infantil en el *Corpus Hipocrático* y sus diferencias respecto a la concepción moderna, cf. J. Bertier, "Enfants malades et maladies de enfants dans le *Corpus Hippocratique*", en P. Potter- G. Maloney- J. Desautels (eds.), *La maladie et les maladies dans la Collection Hippocratique*, Actes du VI Colloque International Hippocratique, Quebec, 1990, pp.209-220.

19. En *Fract.* 5. Littré 3,432,7 y ss. para saber si un vendaje está bien puesto el médico habrá de preguntar al herido si le aprieta, y éste contestará que ligeramente, y sobre todo sobre la fractura. Esta será la respuesta que el médico deberá obtener también en caso de que realice las curas de dislocación de pie, *Fract.* 9. Littré 3,450,3 y ss., fractura de los dos huesos de la pierna, *Fract.* 16. Littré 3,476,14 y ss., o fractura de fémur, *Fract.* 19. Littré 3,482,19 y ss.

20. *Mul. I* 32. Littré, 8,126,37 y ss: "En efecto, (las mujeres) se avergüenzan de contarlo aunque lo sepan, y por inexperiencia y desconocimiento les parece vergonzoso. También ocurre que los médicos se equivocan por no informarse con exactitud del motivo de una enfermedad concreta...Sin embargo conviene inquirir enseguida y con exactitud la razón...".

21. Para la cuestión del diálogo entre el médico y la mujer cf. G.E.R. Lloyd, *Science, Folklore and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece*, Cambridge, 1983, p.76.

22. *Prorrh. II*, 24. Littré 9, 54,12 y ss. Asimismo el interrogatorio acerca de si las reglas son normales aparece en otros pasajes p. ej. *Mul. I* 6. Littré 8,30,12 y ss.

23. En *Steril.* 213. Littré 8,410,12 y ss; 412,17 y ss; 414,12 y ss; *Mul. I.* 10. Littré 8,40,11 y ss; *Prorrh. II.* 25. Littré 9,58,4 y ss.

24. *Mul. II.* 133. Littré 8,298,3 y ss; *Steril.* 230. Littré 8,440,13 y ss; *Mul. II.* 119. Littré 8,260,10 y ss.

25. Según J. Jouanna *op. cit.* pp. 176 y ss. en las partes más antiguas de los tratados del *Corpus* es el médico quien realiza la exploración vaginal, mientras que en las más recientes se recurre a la intervención de otra mujer o de la propia enferma.

## LA OBRA DE ARTE COMO DIÁLOGO LÚDICO

Ricardo Piñero Moral  
Universidad de Salamanca

Parece innegable que el siglo XX está comprometido con la estética, pero desde un posicionamiento crítico. Lo que **crítico** quiere decir, es la problematización de determinados conceptos que arrastran demasiadas rémoras<sup>1</sup>, o si se quiere la necesidad de practicar filosóficamente una **revisión** de determinadas concepciones acerca de lo que el arte es, para así llegar a postular lo que puede y debe ser.

Desde el paradigma hermenéutico en el que se sitúa nuestro planteamiento, la **crítica de la conciencia estética** es un objetivo de primer orden cuya intención no es otra que la de defender la verdad que se hace patente a través de la experiencia artística. El arte no es sin más una interpretación de la realidad, el arte persigue una recuperación de la pregunta por la verdad, y todo ello en el ámbito de la experiencia.

Pero hablar de experiencia es tener en cuenta, desde un primer momento una exterioridad con la cual hemos de habérmolas, con la cual es preciso dialogar, si en verdad queremos ser críticos. Dialogar es revisar lo dado, y revisarlo desde la experiencia como el único medio comunitario posible. Lo que nos une con la realidad y con los demás sujetos es **experiencia**. Es Vattimo el que nos recuerda que "podemos hablar de experiencia de verdad allí donde hay verdadera experiencia, es decir, allí donde el encuentro con la cosa produce en el sujeto una efectiva modificación; no como aquella del "sello" empirista que se imprime en la mente entendida como tabla de cera; sino en el sentido de una transformación-integración de lo nuevo con todo lo viejo que la conciencia ya era. Experiencia de verdad es así experiencia verdadera"<sup>2</sup>.

Lo que el arte hace posible es, precisamente, esa experiencia radical, esa verdadera experiencia que comporta una transformación real del sujeto o de los sujetos de la misma. Ahora bien, esa transformación es **crítica** o si se quiere **dialéctica**, en la medida en que no se lleva a cabo sin una integración de lo nuevo en lo viejo. Lo que se desencadena en ese doble movimiento crítico de transformación-integración es la **conciencia estética**.

Para recuperar la pregunta por la verdad en el arte, e incluso la verdad del arte<sup>3</sup>, ha sido decisiva la crítica fenomenológica contra determinadas corrientes de la psicología y la epistemología decimonónicas. Lo que han sido consideradas como definiciones clásicas de la belleza (la belleza como imitación, la belleza como lo ilusorio o lo aparente o lo que encanta) esconden tras de sí todo un aparato conceptual sobre el que se construye el sentimiento estético. Sin embargo, la hermenéutica lo que revela es un giro "a las cosas mismas", es decir, considera que la experiencia estética es en sí misma una esfera o una dimensión dotada de su propia verdad. Aún más, que "el arte es guía filosófica para la verdad"<sup>4</sup>.

La experiencia estética, por tanto, deja de ser un elemento ficticio en la filosofía para convertirse en un **modo de comprensión**. No debemos olvidar que "la habilidad de explicar los textos [entendiendo por texto todo aquello susceptible de ser interpretado], la *subtilitas explicandi* sobre la que se ha detenido la hermenéutica tradicional, está siempre subordinada a la capacidad de comprenderlos"<sup>5</sup>. Pero la **tarea de la comprensión** nos exige llevar a cabo una ampliación del concepto de experiencia.

Gadamer va a posibilitar esta ampliación preguntando a la experiencia del arte qué es y cuál es su verdad. Con ello se accede a la **comprensión del comprender** específico de las ciencias del espíritu. La hermenéutica desarrolla la tesis heideggeriana de que es en la obra de arte donde se produce nuestro encuentro con la verdad. "Pero no con la verdad dada desde siempre o dada en otro lugar, no la verdad que se refleja en la obra por su trascendencia histórica o metafísica, sino la verdad de la obra, la verdad que no posee otro modo de ser que el de ser obra, la verdad que la obra genera"<sup>6</sup>.

Esta es la razón por la que Gadamer llega a hablar de la obra de arte y de su verdad como un **aumento de ser**. No hay otra verdad que la del ser y la verdad del ser es la de la obra, y ésta no es un mero mecanismo de transmisión o custodia de algo, sino que ella misma es el lugar de la verdad.

En ese **lugar estratégico** que es la obra de arte, pueden liberarse un gran número de virtualidades, inaugurando una cadena de interpretaciones. Sólo a través de esa cadena de potencialidades latentes que se liberan en la representación es como puede llegarse a comprender el sentido de ese ser real. Y esa comprensión lo que aporta es una ampliación de la experiencia, pero no sólo una ampliación estética, sino también ontológica: "sólo en virtud de la imagen, es decir, de la obra, el original se convierte verdaderamente en tal, y, por otra parte, la imagen no es sino el manifestarse de ese original"<sup>7</sup>.

Se establece de este modo un juego entre la realidad y la representación, entre los hechos y las ideas, entre las palabras y las cosas, entre las cosas y sus imágenes. Aún más, sólo en ese juego se resuelve el significado auténtico de la obra de arte. En la idea de **juego** ve Gadamer el hilo conductor de la explicación de la obra de arte<sup>8</sup>.

No puede confundirse el juego considerado en sí mismo, por un lado, y el comportamiento del jugador, por otro. Para el jugador el juego, precisamente por ser un juego no es algo serio. No obstante en el juego hay, aunque sea implícitamente, una cierta ritualidad sin la que el juego no sería posible<sup>9</sup>. De esta solemnidad, al menos en principio, el jugador no es consciente. El objetivo del juego se cumple cuando el jugador se entrega por completo y, de pronto, está inmerso en esa seriedad que el juego posee. El jugador sabe que el juego no es más que un juego, pero no es consciente de ello. El juego se convierte casi en un mecanismo de autoalimentación en el que el jugador, una vez inmerso, sólo puede optar por alternativas delimitadas por el propio juego. Aparece el riesgo -o la incertidumbre-, siendo justamente ese el encantamiento que nos produce jugar: uno elige el punto de partida, pero a partir de ahí las condiciones se imponen y es

preciso franquearlas para llegar a buen puerto. Uno elige contemplar una obra de arte, pero a partir de ahí determinadas cosas ya no están en nuestras manos, ni en nuestros ojos...

En esa navegación hay tanta tensión como fascinación. En última instancia la emoción del juego termina por atrapar al jugador. El jugador es jugado por el juego, o lo que es lo mismo "todo jugar es un ser jugado"<sup>10</sup>. La finalidad del juego es la representación, tal vez la autorepresentación: el jugador se representa a sí mismo en la autorepresentación del juego.

En la contemplación de la obra de arte acontece una seducción similar, una seducción que termina por envolver al contemplativo y que le convierte, de alguna manera, en algo no separado de la obra, en un elemento más de sí misma. Por eso la interpretación nunca es exógena, en sentido absoluto, sino endógena: desde otro lugar, si se quiere, pero dentro del mismo teatro. La ampliación de la experiencia manifiesta la amplitud del juego: en el arte el intérprete no es sino jugador, como también lo es el artista.

Ahora bien, el arte **representa para**, es decir, cuenta con un espectador, y, si se me apura, cuenta también cuenta con un fin -como muy bien nos recuerda B. Jonson "los fines de todo aquel que para la escena escribe/ son , o deben ser, el provecho y el deleite", en Epicoene, o la mujer callada-. "La apertura hacia el espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado del juego. El espectador sólo realiza lo que el juego es como tal"<sup>11</sup>. Aunque la obra tiene sentido en sí misma ha de abrirse hacia el espectador para, a través de él, conquistar su verdadero significado en cuanto objeto de representación. En consecuencia, el ser representación, el ser un acto lúdico, no es algo accidental en la obra de arte, sino que forma parte de su modo de ser y por tanto sólo cumple con su ser si es representación para alguien. En esta apertura hacia el espectador podemos constatar el carácter medial del juego, superándose así la distancia no sólo entre el actor y la obra representada, sino entre la obra de arte, el artista y el público<sup>12</sup>. De este modo, el arte en cuanto juego dialógico no hace sino mostrar su intimidad extrema con el hombre y con el ser mismo de lo real, estableciendo un continuo dinámico de potencialidades infinitas.

## NOTAS:

1. En este sentido el concepto de arte es ejemplar como muy bien se constata en COLLINGWOOD, R. G. : Los principios del arte, México, 1985, pp. 15-18.
2. VATTIMO, G. : Más allá del sujeto, Barcelona, 1989, p. 89.
3. Las relaciones entre arte y verdad han sido analizadas de manera sistemática en el trabajo de TATARKIEWICZ, W. : Historia de seis ideas, Madrid, 1987, pp. 335-345.
4. ALVAREZ, Ll. X. : Signos estéticos y teoría, Barcelona, 1986, p. 10.

5. VATTIMO, G. : op. cit., p. 86.
6. GIVONE, S. : Historia de la estética, Madrid, 1990, p. 159.
7. Ibidem, p. 160.
8. El concepto de juego (Spiel) en alemán -y también en francés o en inglés- manifiesta una proximidad con el término representación. Una obra de teatro es también un Spiel y los actores son Spieler, "jugadores". Este planteamiento lúdico del arte que retoma la hermenéutica gadameriana tiene su punto de arranque en autores del romanticismo alemán, como por ejemplo Schiller, Novalis y los hermanos Schlegel.
9. Cf. GADAMER, H. G. : Verdad y método, Salamanca, 1977, p. 144.
10. Ibidem, p. 149.
11. Ibidem, p. 153.
12. Cf. MARCHAN FIZ, S. : La estética en la cultura moderna, Madrid, 1987, pp. 243-244.

## EL RECURSO LITERARIO DE "LO INEFABLE" COMO RETÓRICA DEL MIEDO

Luis Puelles Romero  
Universidad de Cádiz

El relato "de terror" está constituido sobre un principio elemental de la literatura fantástica: la presencia en él de **lo inexplicable** como instancia que provoca en el que lee -de forma directa o a través del personaje que escucha- un modo determinado de conmoción perturbadora, de inquietud, de extrañeza; o, más concisamente, un modo peculiar de "miedo".

**Lo inexplicable** refiere a la imposibilidad, al menos aparente, de comprensión racional (lo irracional -**tò álogon**- es lo absurdo -**tò átopon**-, lo carente de explicación lógica, que Gadamer define como "lo que paraliza nuestra comprensión"). **Lo inexplicable** es **lo misterioso**, aquello que "es" estando oculto, velado tras una apariencia de opacidad impenetrable por la razón.

No obstante, **lo misterioso** es susceptible de recibir "nombre" (la religión asigna un nombre al misterio) hasta el extremo de que le es connatural requerir la atribución de un nombre por el que acotarlo y hacerlo comunicable: el misterio debe ser nombrado para que así pueda alcanzar su estatuto de realidad en apariencia inexplicable. Por el nombre se instituye el misterio, se le reconoce en cuanto tal. Tras esta asignación se inicia el proceso de racionalización -proceso que es el de la historia de las ciencias- que, en palabras de Gadamer, es "el esfuerzo de comprensión" que empieza "cuando alguien encuentra algo que le resulta extraño, provocador, desorientador"<sup>1</sup>. La atribución de un nombre significa entonces fijar la condición inicial de posibilidad de la constitución del sentido, de la racionalización iluminadora del misterio.

Insistiendo en una evidencia ya apuntada puede decirse que como el poeta trágico ha de procurar según Aristóteles "proporcionar el placer que nace de la compasión y del temor"<sup>2</sup>, el autor del relato de terror rige toda la construcción literaria de la narración en dirección al cumplimiento de un efecto: el de despertar alguna forma de "temor" en el lector.

Con este objetivo, uno de los recursos empleados es el que hasta aquí hemos visto: la introducción de un orden de realidad -natural o sobrenatural- que se nos ofrece como inexplicable. Sin embargo, no es éste, tan fácil de detectar, el elemento que atrae nuestro interés: aun siendo "necesario", no siempre resulta "suficiente" su sola presencia para surtir el efecto de miedo. Aventuremos otro recurso: el de **lo inefable** (**tò árreton**).

"Inefable" es sinónimo de "indecible", "inexpresable", "indescriptible" e "inenarrable". Contra ciertas definiciones que confunden la noción de inefable con la de inexplicable, al otorgar a la primera el significado de "lo que no se puede explicar con palabras", nosotros definimos "inefable" como "lo que no se puede expresar con palabras". Nos situamos, por tanto, junto a G. Steiner, que en *Lenguaje y silencio* ha escrito: "Lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra"<sup>3</sup>.

Si antes nos referimos al misterio como aquello que puede y debe ser nombrado (y debe serlo para poder ser ya conservado ya des-velado), ahora entenderemos "lo no decible" como **aquello** irreductible a "nombre" (W. Benjamin definió el nombre como "la esencia misma del lenguaje"<sup>4</sup>). Así, **lo inefable** es en primera instancia **lo innombrable** y, en consecuencia, lo no reducible -al menos en su totalidad- a representación verbal, permaneciendo inaprensible para la razón lingüística.

Habiendo llegado aquí queremos proponer un caso concreto de "apelación" a lo inefable que ilustra de forma paradigmática su utilización como recurso de excitación del miedo: Con la misma alta frecuencia con la que pasa desapercibido -lo que facilita el logro subliminal de su cometido-, encontramos en multitud de relatos el reconocimiento expreso por parte del que habla -o escribe- de su incapacidad para comunicar al que escucha -al que lee- determinado suceso subjetivo o extra-subjetivo ocurrido en el curso del acontecimiento que se relata.

El efecto que con tal reconocimiento se persigue es el incremento de "miedo" en el lector. En este punto se impone una pregunta: ¿Por qué expresar la imposibilidad de expresar -que no otra cosa se ha hecho- acrecienta el "miedo" (llamésele terror, inquietud, espanto,...)? Intentemos responder a esto.

Con anterioridad al momento de la narración en el que se introduce la "fisura" del recurso a lo inefable, hablante y oyente, escritor y lector están participando de un estatuto común de sentido, ambos se comunican por la palabra que en su virtud de ser compartida permite a los dos cruzar unidos el terrorífico relato: más exactamente, aunque su expresión mediante palabras no reduzca el misterio, éste, pudiendo ser narrado, permite que el oyente -el lector- sea "guiado" por el que habla o escribe. Hasta aquí, el sentimiento de miedo que va apoderándose del receptor encuentra alivio en tanto que se sabe "acompañado" por el que cuenta el suceso; y se siente "acompañado" gracias al efecto bienhechor de las palabras, al ser a través de éstas como se comunica la experiencia y también por ellas como se elabora una trama de sentido que aminora la extrañeza inicial del que nos relata lo acontecido.

Elaborar una trama de sentido que se supone nacida de un suceso aterrador, al cual se intenta si no explicar al menos describir, significa confiar en el poder del

lenguaje para dotar al suceso de un sentido racional, a pesar de que la narración posea misterios que puedan parecer irracionales. La voluntad relataadora del hablante es, a la vez, voluntad de otorgamiento de sentido. "Contar" un suceso o una experiencia puede entenderse entonces como un esfuerzo por investirlo de inteligibilidad; Mediante la narración se acota, se delimita el aspecto inexplicable que hace del relato una trama misteriosa.

Según esto, "contar" y escuchar -o leer- "lo contado" son dos acciones parejas: ambas se sostienen en el *lógos* (en la doble acepción griega de "palabra" y "explicación racional"), ambas permanecen en el interior del lenguaje -que es decir lenguaje racionalizador-; ambas habitan el espacio de la mismidad: donde todo posee, o accede a poseer, un estatuto de realidad integrada en los órdenes de la razón -órdenes plurales, pero ninguno absurdo, todos "significativos", ninguno extraño del sentido.

Por tanto, previamente a la manifestación en el texto de la incapacidad de expresar "algo", la realidad puede ser sometida a representación lingüística y, de esta forma, puede ser comunicada. Pero, de repente, en el curso horizontal que la narración construye, se impone un "lapsus": el relato se interrumpe y desasistido por las palabras, el autor deja de decir -al menos momentáneamente- y su voz se transforma en un gesto; un gesto silencioso que apunta a una presencia: desde el espacio racionalizador de las representaciones -lugar compartido- se produce un desplazamiento hacia el espacio de la presencia innombrable: el espacio éste de la radical alteridad, de lo que, mostrado a la visión, no puede ser dicho.

Y es por este "lapsus" por donde penetramos en el ámbito de las artes de la visión, que, aunque capaces de mostrarnos el misterio y de despertar en nosotros el sentimiento de lo sublime, carece de medios, en razón de su identidad, para recurrir a lo inefable. Y esto es así en el carácter de una paradoja: en el discurso plástico **no existe el recurso a lo inefable porque, en rigor, nada puede ser dicho, sólo "visto" y no comunicable<sup>5</sup>**.

Y es así como asistimos al inquietante silencio que nos es impuesto por el que habla -por el que escribe-, al que nos obliga enfrentándonos a lo innominado y lo innombrable (hacia donde miran los personajes de C. D. Friedrich): a la presencia como mostración absoluta, visión extraña a las integraciones que de tantas maneras el *logos* racionalizador realiza. Aquí está lo inefable como recurso literario que revelando los límites de la representación verbal nos expulsa de la casa del lenguaje, de la casa cuyos límites son los límites del mundo -del mundo mío-, y nos lanza -ahora solos y callados- al mundo de la otredad, otredad que lo es por no ser decible.

Soledad y silencio son los ámbitos constitutivos de los dos grandes miedos: el miedo a la muerte y el miedo a la locura (tan bien ilustrado en el "Hor-lá" de

Maupassant). Muerte y locura, **thánatos** y **mania**, cuyas persistentes presencias obligan a la razón -a la conciencia, a las culturas- a levantar arquitecturas del sentido, estrategias de sublimación, represión, acallamiento. Huidas hacia otra parte: huidas hacia el lenguaje de las artes como lugar privilegiado de exorcización. Como medio para hacer del Caos Orden; de la inquietante voz de lo inconsciente, a la vez propia y ajena, transparente conciencia propia; de lo extraño impronunciable, símbolo y cifra.

Porque existe lo inefable literario existen las artes de la visión, las del silencio, en las que lo no decible se muestra en imágenes humanas. Porque existe un miedo que no puede ser dicho; por eso existe el relato de terror.

## NOTAS:

1. GADAMER, H.-G.: "Lenguaje y comprensión" (1970), en **Verdad y método II** (1986), Salamanca, Sígueme, 1992; p. 182.
2. ARISTOTELES, **Poética**, 53b 12-13.
3. STEINER, G.: "El abandono de la palabra" (1961), en **Lenguaje y silencio** (1976), Barcelona, Gedisa, 1994; p. 34.
4. BENJAMIN, W.: "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en **Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)** (1972), Madrid, Taurus, 1991; p. 63.
5. A este respecto, el recurso a dos proposiciones del **Tractatus Lógico -Philosophicus** de L. Wittgenstein puede ser ilustrativo: "Lo que se **puede** mostrar no **puede** decirse" (4. 1212); "Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se **muestra** a si mismo; esto es lo místico" (6. 522).

## " EL VALOR DIÁLOGICO EN LAS CITAS, SENTENCIAS, PROVERBIOS Y ALUSIONES EN AMIANO MARCELINO 18, 3, 6 -9 "

Pedro Redondo  
Universidad del País Vasco / EHU

1. La obra de Amiano Marcelino tiene un carácter excepcional dentro del panorama de la historiografía latina tardía. Amiano se vincula así a una tradición que, fundada teóricamente por Cicerón, empieza con Salustio y continúa con Livio y Tácito.

Dado ese entronque de Amiano, parece oportuno hacer algunas consideraciones generales sobre el desarrollo de la historia en Roma.

Mientras en el mundo griego la historia había alcanzado un gran desarrollo, la situación en Roma en la época de Cicerón era muy diferente. La historiografía no había conseguido la altura lograda por otros géneros tanto en prosa como en verso. Esa es la razón de las quejas de Cicerón en el sentido de que en Roma no se hubiera desarrollado todavía la historia como un auténtico género y de sus críticas contra los autores que hasta entonces habían compuesto obras históricas (*De or.* 2. 53-55). Esta situación le lleva a tratar de fundar teóricamente el género historiográfico, sentando así las bases de su posterior desarrollo práctico. Para Cicerón la primera ley de la historia es la de no decir otra cosa que la verdad (*De or.* 2. 62). Pero también introduce a la historia dentro del ámbito de la retórica tanto en los medios como en los fines (*De or.* 2. 63). Cicerón insiste sobre todo en el carácter oratorio de la obra histórica: *quippe cum sit opus ... unum hoc oratorium maxime* (*De Leg.* 1. 5). No podemos entrar aquí en las muchas explicaciones que se han dado a esta famosa frase. Algunas de ellas son excesivamente limitadoras y restrictivas, pues apuntan a los aspectos exclusivamente artísticos. Una interpretación más amplia y acertada es la que ve ahí una participación o aproximación de la historia por parte de Cicerón al triple objetivo del *docere, delectare* y *movere*. La historia, por tanto, además de una finalidad artística y narrativa, debe intentar convencer, impresionar y commover (Hinojo, 1985:194).

Las *Res Gestae* de Amiano han de situarse entonces dentro de esa perspectiva. Como señala Fontaine (1977:20), teniendo en cuenta la importancia de la cultura ciceroniana en Amiano, su obra y sus singularidades deben siempre ser explicadas en función de esos tres fines.

A la vista de esa consideración de la historiografía latina como incluida desde Cicerón en el ámbito de la retórica, no nos puede sorprender que su discurso sea un discurso sobre todo persuasivo. Una de las aspiraciones de los historiadores es la credibilidad, factor que se acentúa cuando se tratan acontecimientos controvertidos de la historia contemporánea, como es el caso de Amiano, donde la forma de presentación de los datos corre el riesgo de parecer arbitraria. El historiador no puede contentarse con declaraciones de método, con afirmar, sin intentar probarlo, que la disposición de los datos que presenta es más lógica o está más enraizada en la realidad que otra en la que el lector podría igualmente pensar (Sabbah, 1978:372-75). Y es a la retórica a la que la historia acude para la

resolución del problema de la credibilidad, pues los teóricos de la retórica, desde antiguo, eran conscientes de que la realidad de los hechos no es en sí misma completamente verosímil y persuasiva (*Her.*, 1, 9, 16).

2. Nuestra intención es analizar algunos de los recursos o técnicas argumentativas que Amiano utiliza. Y en concreto hemos fijado nuestra atención en ciertos elementos como son los proverbios, las citas, la alusión y las sentencias que han sido durante mucho tiempo consideradas como un simple ornamento del discurso histórico o como una simple técnica de amplificación retórica en el sentido peyorativo de la palabra, que traducirían una especie de rasgo de carácter del autor: un excesivo afán de mostrar su erudición, de desplegar sus conocimientos (De Jonge, 1980:88). Hay otra vía, que sigue abierta, en el análisis de estos elementos. Vía que superada ya la fase de la obsesiva búsqueda de fuentes tiene un objetivo más bien literario y sociológico (Fornara:1992): se trataría de descubrir el grado de conocimiento de un hombre culto del siglo IV d.C., como era Amiano, de la literatura clásica grecolatina, y dado el uso masivo que hace de los paralelismos y de la alusión, el grado de conocimiento de su público, pues, como es sabido, para que la alusión sea captada, se necesita que el oyente o el lector reconozca al autor imitado.

3. Teniendo presente esa otra perspectiva, nos limitaremos al análisis de la utilización de algunos de esos elementos como argumentos en un pasaje, 18, 3, 6-9, que no está orientado directamente al *movere*, donde la argumentación es, por tanto, menos explícita y el autor no se ve obligado a establecer un acuerdo previo con el público, sino más bien a reforzar o mantener ese acuerdo (para el acuerdo como punto de partida de la argumentación, ver Perelman, 1989:119 y ss.). Si, como parece, el público de Amiano estaba constituido por la aristocracia pagana culta de Roma (Rosen, 1982: 35-40), hay ya un acuerdo previo: Barbación, el personaje del que trata el texto, pertenecía a la esfera del emperador Constancio, emperador mal considerado por esos círculos y del que Amiano ofrece una consideración en general negativa (Thompson, 1947: 127 y ss.; Sabbah, 1977:437-42; 570-72; Matthews, 1989:87 y ss.).

### 3.1. Pasamos ya al análisis del texto:

6 *Erat autem idem Barbatio subagrestis, adrogantisque propositi, ea re multis exosus quod ...crebroque detestantibus bonis, sub Augusti patulis auribus multa garriebat et saeva, 7 ignorans profecto vetus Aristotelis sapiens dictum, qui Callistenen sectatorem et propinquum suum ad regem Alexandrum mittens, ei saepe mandabat, ut quam rarissime et iucunde apud hominem loqueretur vitae potestatem et necis in acie linguae portantem.. 8 Ne sit hoc mirum, ....ut exemplum est hoc perquam notum.. 9 Linquentes orientem anseres ...*

El capítulo narra la caída, en el invierno del 358-359, de Barbación, *magister peditum praesentalis*, la más alta dignidad militar del Imperio, acusado y condenado por un delito de lesa majestad. La narración abarca los párrafos 1 -5; en 6, Amiano presenta una serie de rasgos que sirven como caracterización recapitulativa del personaje. La caracterización es claramente negativa y es utilizada para insistir en datos que ya han ido apareciendo en narraciones anteriores (16, 11;

17. 6, 1, etc.). Esa caracterización de la conducta vital y política de Barbación es contrapuesta (procedimiento al que Amiano recurre de manera casi sistemática, Sabbah 1978:418-419), en forma de *chria* en el párrafo 7 a la recomendada, en una situación semejante, por un personaje del pasado, Aristóteles. A partir del párrafo 8 aparece una paráfrasis de la *chria*, y finalmente en el 9 un *exemplum* referido al mundo de los animales.

De todos estos elementos nos gustaría llamar la atención sobre los siguientes datos.

Por un lado, en el retrato (6) el adjetivo *subagrestis* que sólo aparece en Cicerón, *Brutus*, 64, y en Amiano (De Jonge, 1980:82). Con la elección de este adjetivo, que aparece al principio del texto, Amiano elige ya un punto de vista negativo y burlesco (para la importancia argumentativa de la selección de los términos, ver Perelman, 1989:240). Además, el término mantiene una relación estrecha con la segunda parte del texto, la *chria*, al entrar en contraste con la fórmula introductoria *ignorans profecto*. Amiano marca así una clara separación entre el "él" y el "nosotros", entre una persona que fue un alto funcionario militar y a cuya caída concede un valor moral y el "nosotros" formado por el público y el autor que se integra en ese público, estableciéndose de esa forma una connivencia en la burla, en la *vituperatio* de Barbación. Connivencia que es política y cultural. Esto se entiende mejor si recordamos la importancia que se concede a la cultura en el s. IV (Brown, 1989:7-43)

Por otro lado, en la oración que cierra esta primera parte

*sub augusti patulis auribus multa garriebat et saeva*

la caracterización de Barbación -*garriebat*- aparece unida a la de un personaje principal, Constancio, mediante la imagen de las orejas que Amiano utiliza muchas veces como símbolo caracterizador de ese emperador (Sabbah, 1978:438). La frase nos interesa por la acumulación de referencias. El motivo de las orejas aparece también en Tácito (*Ann.* 6.28; *Hist.* 3.56) y lo que es más significativo, creemos que es una *imitatio* directa de Horacio. Esta es una hipótesis que ya apunta De Jonge (1980:84) y que, pensamos, se puede confirmar por las semejanzas léxicas y contextuales:

Horacio, *Ep.*, 1, 18, 69-70:

*Percontatorem fugito, nam garrulus idem est,  
nec retinent patulae commissa fideliter aures*

Los contextos son similares: Horacio alecciona a Lolio sobre cómo tratar a los poderosos, aconsejándole tener mucho cuidado de con quién y de qué habla. Es el consejo que Amiano a través de la *chria* y en boca de Aristóteles ofrece a su público. Con la alusión literaria, la comunión cultural y aquí también política gana en profundidad.

En cuanto al proverbio incluido bajo la forma de *chria*:

*quam rarissime et iucunde apud hominem loqueretur vitae  
potestatem et necis in acie linguae portantem*

Aparte de su carácter literario y alusivo (Sabbah, 1970:193-94; Viansino, 1977:208) funciona como argumento de autoridad, reforzando la armonía con el público.

Permite mantenerse al historiador dentro del tono de modestia y de decoro que exige el género: Amiano da un consejo moral y ético referido a la actitud que hay que mantener frente a los gobernantes, pero de una manera indirecta, amortiguada bajo el peso de una autoridad del pasado.

Es, en definitiva, un pasaje que apunta al *docere* de la historia y también al carácter, al *ethos* del historiador, pues el uso de la alusión y del proverbio literario dan una buena idea de su formación y de su cultura y además le permite mostrar su *prudencia*: no sólo es capaz de narrar un hecho, la caída de Barbación, sino también de presentarlo como ejemplo *a contrario*, como un consejo dirigido al presente y al futuro. Trata de evidenciar una lección moral y política de la que sus oyentes o lectores puedan obtener una *utilitas*.

4. Para acabar nos gustaría señalar que la utilización y el funcionamiento de los elementos analizados se pueden entender mejor si hacemos un esfuerzo por situarnos en una mentalidad, la del mundo antiguo, en la que la historiografía es un *opus oratorium*, de forma que la presencia y distribución de sus elementos constituyentes se deben explicar en referencia a los tres fines *docere, delectare, movere*, que están íntimamente unidos. De ahí ese valor dialógico, en el sentido amplio de la palabra diálogo: diálogo con el pasado (las citas, la alusión, los proverbios), con el presente, el público de su época, y diálogo con nuestro tiempo, con nosotros como lectores, que necesitamos también de "acuerdos" para la mejor comprensión de la obra.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Brown, P. (1989) *El mundo en la antigüedad tardía*, Madrid.
- De Jonge, P. (1980) *Philological and Historical Commentary on Ammianus Marcellinus xviii*, Groningen.
- Fontaine, J. (1977) *Ammien Marcellin, Histoire, livres xxiii-xxv*, Paris.
- Fornara, Ch. W. (1992). "Studies in Ammianus Marcellinus" *Historia* xli 420-38.
- Hinojo, G. (1985) "La historia como género literario: *opus...unum hoc oratorium maxime*" en *los géneros literarios. Actes del vii simposi d'estudis classics*, 191-97, Bellaterra.
- Matthews, J (1989) *The Roman Empire of Ammianus*, Londres.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, I. (1989) *Tratado de la argumentación*, Madrid.
- Rosen, K. (1982) *Ammianus Marcellinus*, Darmstadt.
- Sabbah, G. (1970) *Ammien Marcellin, Histoire livres xvii-xix*, Paris.
- Sabbah, G. (1978) *La méthode d'Ammien Marcellin*, Paris.
- Thompson, E. A. (1947) *The Historical Work of Ammianus Marcellinus*, Londres (= Groningen, 1969).
- Viansino, G. (1977) *Sudi sulle "res gestae" di Ammiano Marcellino*, Salerno.

## EL *RESPONSUM* EN LA JURISPRUDENCIA ROMANA

José María Ribas Alba  
Universidad de Sevilla

En la sociedad romana más antigua el derecho se manifestaba esencialmente unido al mundo de la palabra. Lo que se puede hacer, el *fas*, era sólo accesible al que fuera capaz de preguntar y escuchar a una fuente divina. El *fas* indicaba la aprobación de una conducta concreta; el derecho arcaico no se constituía como un catálogo de normas generales: se creaba caso por caso, requería la constante conversación entre los dioses y los hombres. Pasados muchos siglos aún resonarán los ecos de esta amistad primigenia en las palabras del jurista Ulpiano en el Digesto: *Iurisprudencia est divinarum atque humanarum rerum notitia, iusti atque iniusti scientia* (D.1,1,10,2). Para intentar comprender esta predilección fundacional por el caso concreto y el inmenso poder de la palabra en la Roma más arcaica, puede servirnos de ayuda recordar la proximidad entre las técnicas jurídicas y médicas en las sociedades primitivas. En éstas la enfermedad es un signo que debe ser descifrado. El mal físico es la consecuencia de una transgresión moral. El especialista dirige su atención a la conducta pasada del paciente para descubrir qué tabú fue violado, y lo hace habitualmente a través de un doble diálogo con el enfermo y, sobre todo, con los poderes del más allá. Así pues, la actividad de curación se desenvuelve en un ámbito similar al jurídico; la expiación del mal moral equivale a la recuperación del bienestar físico y de la paz social puesta en peligro por la desviación de uno de sus miembros.

Este clima mágico-religioso, en el que la sociedad confía la resolución de sus problemas -desde los relacionados con la medicina hasta los que afectan directamente a la política- a una clase de especialistas, cuya técnica no es otra que la del *responsum*, formulado sobre la interpretación de los signos del caso concreto, es protagonizado en la Roma histórica por los distintos colegios sacerdotales, sucesores del desconocido hechicero que monopolizaba el saber social de los primeros tiempos. Debemos centrar nuestra atención en el colegio de los pontífices, dada su significación en el desarrollo del derecho. La mecánica de su actuación reproduce el esquema que acabamos de describir. Roma se rige desde sus orígenes por principios consuetudinarios de orden transcendental. Sin embargo, la efectividad del sistema reposaba sobre la competencia sacerdotal que, ante la controversia suscitada, exponía su parecer y, de esta manera, creaba la norma aplicable al caso. La decisión pontifical, en forma de *decretum* si emanaba del colegio como un todo, o de *responsum* en sentido estricto, si provenía de uno de sus miembros, no era motivada, y se limitaba a proporcionar una solución teórica, sin entrar en el análisis de la veracidad de los datos aportados por el consultante. Estos datos debían ser probados en un proceso judicial independiente.

El protagonismo de la jurisprudencia pontifical se prolongó hasta finales del siglo IV a.C. Superó con éxito el desafío de la promulgación de la Ley de las Doce Tablas, adaptando desde entonces su actividad por medio de la *interpretatio* de las normas escritas. En todo caso, la técnica del *responsum* sobrevivió a sus creadores. Éste fue en la historia de Roma el método esencial de creación y exposición del derecho, al menos hasta la época del Dominado. Cuando se abra un segundo capítulo en la jurisprudencia romana, y sean juristas laicos los encargados de custodiar y desarrollar el tesoro del derecho privado, su actividad principal continuará siendo la de ofrecer *responsa* a los problemas suscitados por los particulares. El *respondere* se funda ahora exclusivamente en el prestigio del jurista, sin la protección que ofrecía el carácter oficial y religioso de la primera jurisprudencia. Quiere ello decir que se hacía posible por vez primera el contraste de opiniones y, de esta forma, se ponían las condiciones de un planteamiento científico del derecho. Sin embargo, la consolidación del *responsum* en los tiempos de la República no deriva de la laicización de la jurisprudencia. El factor determinante fue la recepción de la cultura griega, en especial, de la retórica. La educación del jurista, como la de toda la clase ilustrada, se basaba en métodos retóricos; la elocuencia era, además, la culminación del aprendizaje. Con ella se impone una técnica según la cual el alumno es acostumbrado a enfrentar casos concretos -reales o imaginarios- y a seleccionar en función de las circunstancias los argumentos más favorables. En otras palabras, la técnica retórica, sobre todo en los aspectos esenciales de la *inventio* y en los relativos a la tópica, no hizo sino suministrar un fundamento teórico al antiguo *responsum*. Vistas las cosas de este modo, no parece que la jurisprudencia clásica -heredera directa del quehacer de los juristas republicanos- fuera una creación exclusivamente romana en su estructura formal. Sin embargo, los autores relativizan el papel de la retórica; ello es así porque se suele operar con un concepto superficial, que en el mejor de los casos, la identifica con los principios dialécticos (géneros, especies, definiciones), aspectos que en mi opinión tuvieron un papel muy secundario. Esta dialéctica, hipervalorada en los tratamientos de La Pira y Schulz, sólo fue utilizada como un método -ni el único ni el más importante- de ordenación de algunos contenidos jurídicos. Nunca afectó a la estructura interna de la jurisprudencia, fundada en la resolución de casos prácticos. Podríamos explicar nuestra posición afirmando que, más que hacia Platón, la jurisprudencia romana trazó su filiación respecto a Isócrates. La obra de éste, de gran influencia en Cicerón y Quintiliano, se desenvuelve en un contexto moral y pragmático. Para Isócrates, el hombre cultivado -pensemos en el jurista romano- ha de ser capaz de resolver problemas concretos y dar en cada caso con una solución aceptable: en la vida práctica no hay lugar para la ciencia en sentido platónico. Siguiendo a Wieacker, podemos afirmar que el procedimiento de producción jurídica parte de juicios de semejanzas y analogías. Se trata de un saber de *rationes decidendi*, que no debe ser confundido con una simple casuística ilustrativa.

El *responsum* no es sólo el punto de encuentro entre la teoría y la práctica; en la casa del jurista encontramos también a sus discípulos. El *respondere* y el *docere* son una misma cosa. La enseñanza del derecho aprovechó la manifestación oral de las respuestas y vio en ella la pieza clave de toda la didáctica jurídica. No hubo en Roma, al menos hasta bien entrado el Imperio, una enseñanza del derecho en establecimientos especializados. La educación específica del jurista se desarrolló en el seno de la ya mencionada metodología retórica. Se centraba en la búsqueda *-inventio-* de soluciones a cada uno de los casos propuestos. Hasta tal punto se identifican las tareas del jurista como profesional y como docente, que se hace muy difícil distinguir, dentro de la obra conservada de cada autor, qué *responsa* fueron reales y cuáles tuvieron un carácter hipotético, dirigidos a la discusión teórica del contenido propuesto.

El papel central jugado por el *responsum* desde los orígenes del derecho, y su presencia constante en la esfera de las relaciones didácticas entre maestro y discípulo, explican que las colecciones de respuestas se constituyan como el modelo primordial de literatura jurídica. Aunque la denominada literatura *problemática* se remonta en sus orígenes a la costumbre del colegio pontifical de recoger por escrito sus resoluciones, sólo con el Principado culmina esta evolución. Se puede afirmar que la consolidación de este tipo de literatura fue una de las grandes aportaciones de la jurisprudencia clásica, que compensa de esta manera su menor creatividad respecto a la del período republicano. Las colecciones de respuestas son de tres tipos. En primer lugar, los *responsa*: se recogen las contestaciones dadas por el jurista a casos reales. El orden de composición seguía al del edicto del pretor. En segundo lugar, las obras de *quaestiones*, en las que predominaban supuestos hipotéticos, surgidos de la actividad docente del jurista y destinados a la discusión con los *auditores*. Finalmente, aparecen también obras en las que se entremezclan *responsa* reales y ficticios. Estas recopilaciones reciben el nombre de *digesta*. Destacan los 39 libros de *digesta* de Celso, y la obra en 90 libros de Juliano. El género de los *digesta* es de una mayor complejidad formal y de contenido, ya que en este caso, el autor acude a las obras de otros juristas como forma complementaria de discusión de los problemas.

La transformación del régimen político en beneficio del príncipe afectó a la actividad de los juristas. Éstos perdieron la dorada independencia republicana e iniciaron un camino sin retorno, que los verá convertidos finalmente -a partir de la época de los Severos- en funcionarios del emperador. Este ambiente político explica el nacimiento del llamado *ius publice respondendi ex auctoritate Principis*. Aparece con Augusto y debió de caer en desuso en época de Adriano, emperador que potenció el *consilium Principis*, en el que se integraban la mayoría de los juristas de prestigio. Es obvio que la figura representa un intento de controlar la libre actividad de los jurisconsultos. Consiste en la concesión imperial a determinados juristas de la facultad de dar *responsa*, como si éstos procedieran del mismo emperador. Según parece, sólo las respuestas de los juristas bendecidos por el poder

político resultarían vinculantes en los juicios y en las relaciones con la Administración. Si existían dictámenes distintos sobre un mismo asunto, quedaba al arbitrio del juez la elección del que estimara más adecuado. De todas formas, nuestro conocimiento de la institución, que se apoya en un contradictorio pasaje de Pomponio (D.1,1,1,48-50), se halla envuelto en interrogantes y dudas. Es suficiente para nuestro propósito subrayar que la injerencia imperial en la tarea del *respondere* provocó la decadencia de la actividad jurisprudencial tal como hasta entonces se manifestaba en la sociedad romana. A partir de ahora, los profesionales del derecho quedarán progresivamente incluidos en la burocracia imperial. Allí encontrarán su medio de vida y su nueva función como consultores y redactores de la normativa emanada del príncipe, las constituciones imperiales. Sin embargo, tampoco ahora desaparecieron los *responsa*. La técnica de resolución de casos concretos, la respuesta a la pregunta de un solicitante, trasladó su esfera de producción a esta nueva fuente del derecho. Las constituciones imperiales representan un capítulo más -esta vez el último- en la historia del *responsum*. Para finalizar analizaremos el género más relevante de estas constituciones, los rescriptos, que, desde esta visión general, pueden ser considerados como un tipo más de aquella literatura de problemas que nació con el colegio de los pontífices. Por ellos corre la antigua savia retórica, revestida ahora con las galas -dudosas- de un poder público autoritario, que, sin embargo, no pudo eliminar el humilde papel de este horizonte de unión entre lo práctico y lo teórico, entre los principios y su aplicación concreta, que los *responsa*, ahora de nuevo oficializados, representan.

El rescripto es la respuesta dada por el emperador a la cuestión planteada por un particular. Se relacionan con un proceso en curso o con la previsión de un litigio futuro. El texto del rescripto era preparado por la cancillería *a libellis*; se publicaban en lugar público, con la *subscriptio* del emperador. Al igual que los antiguos *responsa* de los pontífices, los rescriptos se limitaban a resolver el aspecto estrictamente jurídico del problema. La prueba de los presupuestos fácticos se realizaba en el juicio correspondiente y, por tanto, la eficacia de este tipo de constitución imperial se subordinaba a la veracidad del planteamiento del solicitante (*si vera sunt exposita*). La solución ofrecida por el emperador no tenía vigencia general, pero podía ser utilizada en casos análogos. Con el rescripto encuentra el *responsum* su última encarnación histórica. Si volvemos ahora la vista atrás, comprobaremos que, gracias a la permanencia de este método jurídico, la jurisprudencia romana pudo fundarse en todas las épocas de su desarrollo sobre un *modus operandi* a la vez tradicional y abierto, capaz de dar unidad a su peculiar contribución histórica, sin tomarse insensible a las modificaciones sociales a las que siempre debe dar respuesta el jurista.

**BIBLIOGRAFÍA:**

- V.ARANGIO-RUIZ, *Historia del derecho romano*<sup>4</sup> (Madrid 1980).
- G.G.ARCHI, *Teodosio II e la sua codificazione* (Napoli 1976).
- E.BENVENISTE, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas* (Madrid 1983).
- S.F.BONNER, *Education in ancient Rome. From the elder Cato to the younger Pliny* (Cambridge 1977).
- M.BRETONE, *Tecniche e ideologie dei giuristi romani*<sup>2</sup>(Napoli 1982).
- J.GUILLEN, *Urbs Roma III* (Salamanca 1985).
- J.A.HERNÁNDEZ GUERRERO y C.GARCÍA TEJERA, *Historia breve de la retórica* (Madrid 1994).
- E.A.HOEBEL, *The Law of Primitive Man. A study in comparative legal dynamics* (New York 1976).
- F.D'IPPOLITO, *I giuristi e la città. Ricerche sulla giurisprudenza romana della repubblica* (Napoli 1978); IDEM, *Sulla giurisprudenza medio-repubblicana* (Napoli 1988).
- M.KASER, *Religione e diritto in Roma arcaica*, en *Annali Seminario Giuridico U. Catania*, vol.III (1948-49).
- P.LAÍN ENTRALGO, *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica* (Barcelona 1987).
- H-I.MARROU, *Historia de la educación en la Antigüedad*<sup>8</sup> (Madrid 1985).
- Th.MOMMSEN, *Römisches Staatsrecht II* (Leipzig 1887).
- R.ORESTANO, *Dal ius al fas*, en *BIDR.* 46 (1940).
- J.PARICIO, *Historia y fuentes del derecho romano*<sup>2</sup> (Madrid 1992).
- F.de SAVIGNY, *De la vocación de nuestro siglo para la legislación y la ciencia del derecho* (Buenos Aires 1946).
- F.SCHULZ, *Geschichte der römischen Rechtswissenschaft* (Weimar 1961).
- A.SCHIAVONE, *Giuristi e nobili nella Roma repubblicana* (Roma-Bari 1987).
- M.TALAMANCA, *Lineamenti di storia del diritto romano*<sup>2</sup> (Milano 1989).
- F.WIEACKER, *Römische Rechtsgeschichte I* (München 1988); IDEM, *Fundamentos de la formación del sistema en la jurisprudencia romana*, trad. de J.L.Linares, en *Seminarios Complutenses de Derecho Romano III* (1991).



## EL EFECTO SEDUCTIVO DE LAS FORMULACIONES MÁGICAS DE LOS PAPIROS GRIEGOS

Inmaculada Rodríguez Moreno  
Universidad de Cádiz

Antes de abordar el tema, hay que dejar bien claro, a juzgar por el título, que no es nuestro propósito hablar acerca de la magia y los rituales que en ella tenían lugar, sino de cómo cada práctica mágica, entiéndase por ello la unidad de palabras y acciones compuestas de varias partes, presenta una estructura sistemática y repetitiva, que, a modo de fórmula, está encaminada, por un lado, a producir un efecto persuasivo sobre la divinidad invocada y, por otro, al arte de la seducción de un auditorio más o menos numeroso, con el objetivo de llamar la atención sobre los hombres, dioses, démones y demás seres intermedios.

No obstante, en principio, sería conveniente analizar *a grosso modo* el verdadero significado de la magia<sup>1</sup> y qué capas sociales realmente entraban en su juego.

La magia constituía todo un conjunto de acciones y prácticas extraordinarias, para las cuales se hacía primordial el papel desempeñado por la palabra en sus formulaciones, sin olvidar la creencia subyacente de que, mediante determinados ritos, se puede lograr cualquier cosa que se desee, acompañadas de conjuras y fórmulas que han de ser pronunciadas, y de objetos que hayan pertenecido a aquella persona sobre la que se quiere influir, denominados *oujsiva* o "materia" mágica.

El mago es consciente de ese poder implícito en las palabras mágicas<sup>2</sup> y del efecto que por sí mismas pueden ocasionar para el resultado esperado. Por este motivo, echa mano de nombres y fórmulas, de cierto origen religioso, para fines profanos<sup>3</sup>, de manera que puede ser definido como "aquel que por su capacidad de hablar con los dioses inmortales tiene poder en todo lo que quiere por la fuerza increíble de sus ensalmos"<sup>4</sup>. Conoce todas las fórmulas, entendidas éstas como las palabras de poder, que tratan de producir un efecto directo en la divinidad.

Ahora bien, ¿ante quiénes ha de mostrar el mago su omnipotencia? Por lo general, se dice que los sectores humildes y campesinos están más predispuestos a los usos mágicos que las clases cultas de la ciudad. Por el contrario, existe la opinión generalizada de que, en realidad, se encuentran seguidores en todo el abanico social urbano, incluidos los sacerdotes de los templos, que, en diversas ocasiones, ponían sus conocimientos mágicos a disposición de los que solicitaban la consulta de su sabiduría<sup>5</sup>. Dodds matiza aún más la cuestión<sup>6</sup>: "La magia vulgar suele ser el último recurso de los personalmente desesperados, o de aquéllos a quienes les han fallado por igual a Dios y al hombre". Frente a ellos, el mago ha de manifestar todo su poder, teniendo en cuenta la eficacia de la técnica, las fuerzas ocultas de la naturaleza y los démones subordinados a los mismos dioses.

Las prácticas mágicas contienen una gran variedad<sup>7</sup>. Generalmente, encierran un conjunto de palabras y hechos compuestos de diversas partes, bien sea

bajo la forma de recetas, bien de instrucciones<sup>8</sup>. Por consiguiente, para obtener el efecto esperado de la fórmula mágica, es imprescindible saber cómo se ha de pronunciar esas palabras y creer en el poder de las mismas. Es aquí donde entra el complicado juego de la persuasión y, en definitiva, del arte de la retórica, a lo que también contribuye la indumentaria, a la hora de crear un ambiente más verosímil y conseguir más eficacia en sus conjuros<sup>9</sup>. Así, la finalidad de la retórica consiste en seducir a un auditorio más o menos numeroso<sup>10</sup>, a través de los recursos posibles, lo que constituye la base de todo médico, taumaturgo u orador<sup>11</sup>.

Hay quien trata de ver una conexión entre el discurso y la fórmula mágica, conexión reflejada en la intencionalidad de ambos: la seducción del auditorio mediante la fuerza de las palabras y el ingenio: "Las palabras no sólo producen placer o pena en quien escucha los lances de unos personajes que nunca ha conocido, sino que son capaces también de embelesar y de embrujar el alma, privando de la libertad a la persona que ha caído bajo su hechizo"<sup>12</sup>. Aquí se observa la clave del propósito de la palabra mágica: embelesar y embrujar, concediendo cierto poder sobrenatural, cuya ocupación es el fundamento de la retórica gorgiana: convencer y fascinar a un público con el ritmo interno de la frase, antítesis, aliteraciones y repeticiones calculadas, figuras que hallamos por doquier en las propias fórmulas mágicas, además de las reiteraciones de sonidos y los juegos de palabras, típicos del estilo de las mismas.

Antes de pasar a explicar la estilística del dicho mágico y de sus partes, conviene destacar que en sí ofrece dos modalidades, como *epodé* y como *exorkismos*, siendo ésta última más tardía y concebida a la manera de una fórmula expulsatoria de un demon maligno<sup>13</sup>. Sin embargo, vamos a centrarnos en la *epodé* de carácter coactivo, utilizada para atraer a los dioses o seres intermedios, siempre en beneficio del orador mágico, y aunar el pensamiento divino a las palabras pronunciadas<sup>14</sup>.

Los elementos fundamentales de una *epodé* son la invocación o *epiclesis*, la justificación del invocador ante la divinidad invocada y la súplica o *euché*, expresada siempre en imperativo, elementos que también se ilustran en las formulaciones mágicas, donde, a veces, puede faltar la justificación personal y sea sustituida por la manifestación del poder del mago, o bien aparezca la súplica como un mandato<sup>15</sup>, incluso con cierto tono intimidante<sup>16</sup>.

Las invocaciones forman la parte esencial de la fórmula, pues en ellas se concentra la verdadera fuerza para llamar la atención y seducir a una divinidad concreta, determinada e identificada, con el fin de que se manifieste, con los epítetos adecuados a la prestación que se desea obtener de ella<sup>17</sup>, y citando todos los nombres atribuidos, de donde surge la importancia de conocer el nombre real del dios y sus símbolos por parte del mago, base de la plegaria<sup>18</sup>. Sirva de ejemplo la invocación IV. 3., 260 - 285, donde encontramos, por una parte, una serie de epítetos alusivos al poder supremo del dios en cuestión, Tifón, y a sus cualidades, encaminados a seducirlo a su inmediata intervención y a la concesión de una petición. Por si éstos fueran pocos, además, el invocador se ve en la necesidad de

enumerar todos sus nombres sagrados, ante los cuales el dios se ve forzado a actuar, seguidos de la petición, presentada en imperativo.

Otras veces, cuando se exponen las cualidades divinas, se hace como si fueran pequeñas pinceladas o ráfagas de su vida y sus hazañas<sup>19</sup>. Tales circunstancias pueden resultar, en ocasiones, primordiales para la petición efectuada, tanto que, si no se conocen, habrá que recurrir a un sacrificio<sup>20</sup> para calmar la ira de la divinidad.

Mas, no todo queda en meras acciones divinas, pues en la *ejpiklhvsii* mágica se puede mencionar indistintamente a seres o fuerzas sobre las que el oficiante cree poseer un poder especial y dominar con una serie de prácticas de carácter coactivo<sup>21</sup>. Ellos, una vez pronunciados sus nombres sagrados, cuyo conocimiento sólo está restringido al mago, no tienen más que intervenir<sup>22</sup>.

En efecto, tales palabras actúan de un modo infalible para conseguir el propósito perseguido en la conjura. Ante ellas, el invocado se ve obligado a ejecutar la petición, ya que encierran una gran carga de persuasión, mostrándose capaces de ablandar no sólo a los mortales, sino incluso a los mismos dioses<sup>23</sup>.

En cuanto a las palabras propiamente mágicas, el mago evidencia un conocimiento esencial de la cosas, de donde surge la importancia de emplear en las fórmulas mágicas el nombre verdadero de las mismas, puesto que entre éstas y sus denominaciones existe una relación *fúsei*. Por tal motivo, los dichos mágicos están llenos de frases y expresiones ininteligibles y nombres de divinidades extranjeras, que han de repetirse, aunque no se entiendan. Son los *barbárika onómata*, *barbárikai fónai* o *efésia grámmata* de las formulaciones escritas. Estos nombres bárbaros no se han de alterar ni traducir, para no deshacer su poder, pues sin ellos no se podrían dominar las fuerzas del universo, los cuales han de ser establecidos por misteriosos poderes divinos<sup>24</sup>. En su eficacia y en su contexto fónico está la *dýnamis* del efecto mágico<sup>25</sup>, si bien, a veces, reside en el valor paradigmático de ciertos relatos o del apotegma mítico contenido<sup>26</sup>.

Los neoplatónicos, por su parte, intentan aportar una explicación racional a las operaciones de la magia y al poder de la palabra. Plotino<sup>27</sup> no creía en su efecto para provocar el éxtasis o *unio mystica*. Nilsson<sup>28</sup> sostiene que el éxtasis, en ocasiones, es producido por el monótono murmurar de oraciones y encantamientos que causan un estado de hipnotismo, junto con una serie de prácticas iniciatorias, como ayunos, purificaciones, bibiseos de largas plegarias, etc. A esta situación de éxtasis contribuyen la repeticiones y las redundancias<sup>29</sup>. Así es como interviene la palabra con todo su mágico poder, independientemente de la voluntad del orador, de suerte que cualquier omisión o error podría provocar los efectos contrarios. Dentro de este juego no habría que pasar por alto las combinaciones de letras y sonidos, las aliteraciones, las contraposiciones, etc.

La disposición gráfica de las palabras en los textos mágicos y demás figuras semejantes alcanzan gran relevancia<sup>30</sup>. Tal es el caso, por ejemplo, de las secuencias de vocales y consonantes, denominadas *voces magicæ*, que introducen series carentes de sentido, relacionadas con las fórmulas, las cuales son sólo comprensibles por los dioses o los iniciados por ellos. Junto a esas formas estilísticas, con el

objetivo de crear un ambiente místico, convendría mencionar los palíndromos, o sea, nombres o frases que tienen la capacidad de ser leídas de izquierda a derecha y viceversa, los cuadrados o triángulos mágicos<sup>31</sup>, pero, como ya venimos insistiendo, es la repetición la característica más destacada de los textos mágicos. Ello se observa, sobre todo, en los adverbios de tiempo, habituales en los papiros para inducir a la divinidad a su pronta manifestación, o en la utilización frecuente de imperativos<sup>32</sup>, usual en los exorcismos de los papiros<sup>33</sup>, los cuales son propios de la plegaria o *euché*. Al lado de estas iteraciones de palabras y sonidos, existen muchas variaciones de fórmulas, como *tón maskelli maskello*<sup>34</sup>. A veces, puede darse el caso de dos palabras mágicas, de las que la segunda repite, desde un punto de vista homofónico, el final de la primera, como *Purifganux Nuzio*<sup>35</sup>.

Con tales repeticiones se busca insistir en lo que se desea y en la completa y efectiva manifestación de la divinidad, por lo que se recurre a procedimientos expresivos, como el quiasmo, el polyptoton<sup>36</sup>, gradaciones descendentes<sup>37</sup>, y a otras figuras de pensamiento, como antítesis en fórmulas de maldición, bendición, prohibiciones, juramentos, de los cuales los ejemplos son abundantes<sup>38</sup>.

De esta manera, se intenta poner de relieve la gran importancia de las repeticiones, bien sea fónicas, léxicas e incluso rituales, orientadas a persuadir a la divinidad y conseguir la petición efectuada en la conjura, a través de la participación divina. Al mismo tiempo, tales reiteraciones poseen la intencionalidad de transportar al oficiante a un estado de éxtasis y conectarlo así con el mundo divino.

En los encantamientos, los magos buscaban, ante todo, hechizar y fascinar al auditorio, para granjearse el favor de sus adeptos, echando mano de ciertas figuras estilísticas y de una indumentaria adecuada al momento, con el fin de crear una sensación de suspense y admiración, envuelto todo en un lenguaje extraño, lleno de voces mágicas y de palabras ininteligibles, de cuyo poder oculto y perfecta pronunciación sólo ellos son conscientes. Es aquí donde reside el verdadero arte de la retórica, en la seducción, por un lado, del público mediante una extravagante puesta en escena, y, por otro, de la divinidad o potencias superiores por medio de fórmulas e invocaciones, llenas de nombres mágicos y, en ocasiones, de amenazas, destinadas a la consecución del efecto ansiado, prácticas que, en su mayoría, se remontan al antiguo Oriente.

## NOTAS:

1 Cf. HOPFNER, T., "Mageia", *RE.*, XIV, 1928, pp. 301 - 393.

2 MALINOWSKI, B., *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, 1974, pp. 81 - 82. Para el estado de la cuestión de la magia y su revelación en la religión, cf. AUNE, D. E., "Magic in Early Christianity", *ANRW*, 23. 2, 1980, pp. 1507 - 1557.

3 Cf. DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1960, pp. 274 - 278.

4 Apul., *Apol.*, 26: "Magus est, qui communione loquendi cum dis immortalibus ad omnia, quae velit, incredibili quadam vi cantaminum polleat". Luis Gil señala que la creencia de poder forzar a la voluntad divina mediante la fórmula mágica es de origen egipcio. Cf. GIL, L., *Therapeia: la medicina en el mundo clásico*, Madrid, 1969, pp. 224 - 225.

5 Str., 17. 28; 38; 45; 46.

6 DODDS, E. R., *Op. cit.*, p. 270.

7 Cf. *Textos de magia en papiros griegos*, introducción traducción y notas de José Luis Calvo Martínez y M<sup>te</sup>. Dolores Sánchez Romero, Madrid, 1987, pp. 28 - 47.

8 Cf. *Ibidem*, pp. 24 - 25.

9 Cf. Eu., *VS.*, 504. DODDS, E. R., *Op. cit.*, pp. 279 - 283. En diversas ocasiones, el mago llevaba en la mano símbolos apropiados. Jámblico mantiene al respecto una postura escéptica: *Myst.*, 29. 13; 131. 3.

10 Peiqou` `1 dhmiourgovi = "artesana de la persuasión". Cf. LÓPEZ EIRE, A., "Sobre los orígenes de la oratoria", *Minerva*, I, 1987, p. 29.

11 Cf. RODRÍGUEZ MORENO, I., "Retórica y taumaturgia: el poder de la palabra en Empédocles", *Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar de Retórica*, diciembre 1993, Vol. I, 1994, pp. 32 - 38. Para la medicina y la acción mágica, cf. ANNEQUIN, J., *Recherches sur l'action magique et ses représentations (I et III ème siècles après J. C.)*, París, 1973, pp. 49 - 54; GIL, L., *Op. cit.*, pp. 181 - 188; 228 - 244.

12 Cf. GARCÍA TEJEIRO, M., "Retórica, oratoria y magia", *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, Universidad de León, 1987, p. 143 - 144.

13 Para los textos de magia en papiros griegos seguimos la edición de PREISENDANZ, K., *Papyri graecae magicae, Die griechischen Zauberpapyri*, vols. I y II, Stuttgart, 1974<sup>2</sup>. Cf., por ejemplo, *PMG.*, IV. 9; 24; V. 4.

14 Cf. Gil, L., *Op. cit.*, pp. 81 - 81. Sobre el efecto médico de las *epodai*, cf. pp. 228 - 244.

15 Son muy numerosos los ejemplos de cada una de las características aquí mencionadas. Por ello, nos limitaremos a citar los más significativos. Cf. *PMG.*, IV. 8; 13; 28; V. 8; XII. 2.

16 *PMG.*, IV. 21, 2901 - 2915.

17 *PMG.*, IV. 3. 235 - 249; 260 - 285.

18 *PMG.*, IV. 3. 350 - 260; III. 8. 622 - 634: "...porque conozco tus nombres sagrados y tus signos, quién eres en cada momento y cuál es tu nombre...haz que..." Cf. *etiam*, *PMG.*, VIII. 1.

19 *PMG.*, IV. 3. 2715 - 2734; III. 1. 88 - 101.

20 *PMG.*, V. 6. 214 - 300.

21 *PMG.*, IV. 21.

22 *PMG.*, IV. 6. 885 - 896; "...*pues pronuncio tus nombres...manifiéstate*". III. 7. 536 - 549.

23 *PMG.*, III. 7. 585 - 590, especialmente 583: "*dame la persuasión de las palabras*", donde se halla la verdadera clave de la plegaria: la persuasión, cuyo dominio supone la consecución de todo lo deseado.

24 Or., *Cels.*, I. 25. 1 - 18. Cf. RITORÉ PONCE, J., *La teoría del nombre en el neoplatonismo tardío*, Cádiz, 1992, pp. 215 - 216.

25 Cf. GIL, L., *Op. cit.*, pp. 223 - 224. Cf. Pl., *Chrm.*, 157 b. *dýnamis* es el poder mágico que traspasa todo, reconocida también como *phós* o *cháris*, en función de la época y de la corriente religiosa. Cf. NILSSON, M. P., *Historia de la religión griega*, Buenos Aires, 1961, pp. 105 - 106.

26 *PMG.*, XIII. 2. 442 - 600.

27 Citado por GIL, L., *Op. cit.*, p. 80. Cf. BRISSON, L., CHERLONNEIX, J. L., GOULET-CAZÉ, M. D., GOULET, R., GRMEK, M. D., FLAMAND, J. M., MATTON, S., O'BRIEN, D., PÉPIN, J., SAFFREY, H. D., SEGONDS, A. Ph., TARDIEU, M., et THILLET, P., *Porphyre. La vie de Plotin*, II, Paris, 1992, pp. 465 - 475.

28 *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, 1970, pp. 159 - 162.

29 Cf. LEVI, P., "The Prose Style of the Magical Papyri", *Proc. XIV<sup>th</sup> Int. Congr. Pap.*, Oxford, 1974, pp. 211 - 216.

30 Sobre la escritura de las formulaciones mágicas, cf. ANNEQUIN, J., *Op. cit.*, pp. 26 - 28.

31 *PMG.*, VII. 48. 940 - 960; XVII. c.

32 *PMG.*, IV. 12. 1559.

33 *PMG.*, 9. 1243; 1245; 24. 3013; V. 4. 158.

34 *PMG.*, IV. 3. 240.

35 *PMG.*, XII. 13. 291; II. 1. 1; XII. 13. 290; IV. 20. 2786 - 2787: aliteraciones a comienzo de palabra.

36 *PMG.*, IV. 20. 2794.

37 *PMG.*, IV. 3. 335 - 336.

38 *PMG.*, *Christ.*, XX. 33 - 37.



# SOBRE EL DIÁLOGO SOCRÁTICO

Rafael Rodríguez Sández  
Universidad de Cádiz

Hablamos del diálogo socrático que presenta Platón y al que propone como lengua de la filosofía frente al juego de la erística y el discurso largo de los oradores. Y lo propone, desde luego, como lengua de la propia filosofía, pues *...no hay ni habrá nunca una obra mía que trate de estos temas*<sup>1</sup>, es decir, un manual de platonismo en el que aparezca rígida y fijada la doctrina, sino que, por el contrario, el platonismo se presenta en la forma de una conversación que se inspira en la charla socrática y que, como ella, no tiene tanto el propósito de informar al interlocutor cuanto el de comprometerle y consentirle en la marcha discursiva. Una marcha en la que llama la atención el contraste entre la fuerza de la posición que se defiende y la debilidad del procedimiento, que exige la presencia y el consentimiento del interlocutor, aunque sea, en muchas ocasiones, un mero respondiente. En esta conversación que Platón, siguiendo el modelo socrático, eleva a lengua de la filosofía, podemos distinguir los siguientes momentos que la constituyen y configuran.

## 1. *Contra la erística: requisitos de la refutación*

La erística aparece descrita en *Eutidemo* 278b como juego y diversión a propósito de los significados diferentes de los nombres y es comparada a la diversión y al juego que realizan los que ponen zancadillas o quitan el asiento a los que se van a sentar con el propósito de buscar la caída del otro en la certeza de que esta caída es siempre risible. Tal es el juego que divierte al erístico cuando quita el asiento de los significados comunes o zancadillea al que viene caminando seguro por el discurso de su argumento. Tiene también el carácter de lucha que se realiza con palabras y sobre palabras (ibíd.), y, como dice en *República* 454b, es contienda verbal atenta sólo a las palabras, contienda que tiene algo de ridículo y burdo (*Fedro*, 262c), y que establece sus acuerdos, en el caso de que los haya, sobre concordancias puramente verbales (*Teeteto*, 164c-d).

Hay, por tanto, en la erística, como procedimiento de la discusión, algo que la acerca y asemeja a la conversación socrática, como es el afán de refutar la posición contraria y el de buscar la contradicción del interlocutor. Platón debió ser muy consciente de ello, así como de que, para cierto tipo de mentalidad conservadora, debía ser muy difícil distinguir el procedimiento socrático del procedimiento erístico. Y él mismo debió temer, como observa Guthrie<sup>2</sup>, que sus diálogos de juventud pudieran haber contribuido al aumento de la confusión y de ahí la insistencia en establecer las diferencias entre uno y otro procedimiento mediante la fijación de un criterio que pudiera servir al común de la gente a

distinguir el uno del otro. Tal insistencia es muy notable desde la época de los diálogos medios y coincide con la canonización del procedimiento socrático como lengua de la filosofía. Y era una tarea que consideraba tanto más urgente y necesaria cuanto que uno de los riesgos más graves de la erística podía ser la misología que describe en *Fedón*, 90c, el odio a los argumentos, cuando se descubre, sobre todo cuando lo descubren los más jóvenes, que todo el esfuerzo argumentativo es un juego vacío y que no hay en ellos la voluntad de verdad que suele ser tan viva y exigente en tal edad. Por todo ello, la refutación que Platón presenta como la practicada por su maestro no es la refutación erística y no lo es porque cumple las exigencias siguientes:

a. La vinculación permanente del discurso con el objeto del debate. Los argumentos están referidos a realidades extramentales cuya precisa delimitación en los discursos es la tarea de todo el proceso argumentativo. El erístico juega con las palabras y proyecta reflejamente el lenguaje sobre sí mismo y concluye en las posiciones risibles y extravagantes del *Eutidemo*. El dialéctico, por el contrario, ha de tener presente la relación del argumento con la verdad del objeto de la discusión, y para ello ha de observar la exigencia que en *Cármides* 163d se expresa como la necesidad de que, fijado el sentido, se explique a donde se va con el término que se usa. Fijar el sentido es manifestar el carácter de estabilidad que tiene la realidad expresada en los *logoi* y a la que el juego erístico convierte en el vaivén permanente de las estatuas de Dédalo o las aguas del Euripo. En *Gorgias* 508e-509a la fijación del sentido es comparada, por su necesidad y fuerza, con cadenas de hierro y acero que atan las conclusiones correctamente obtenidas.

b. Por ello, frente al vaivén incesante de la alteración erística, la alteridad que se descubre en la conversación socrática supone la aceptación plena de la racionalidad con la que se comparte la argumentación. Los que dialogan lo hacen asentando su confianza en que, más allá de las diferencias de sus estados mentales y de sus situaciones de vida, el diálogo supone y realiza la igualdad real de ambos en el reconocimiento y la aceptación de la razón presente en el uno y en el otro. Los interlocutores se reconocen entre sí al saber que la razón de cada uno es como la del otro y en ellas ambos pueden sentirse reconocidos y admitidos. La refutación supone, así, la presencia de la razón ajena a la que se dirige e interpela y a la que se trata como igual a la que refuta e interpela. Se aleja, de este modo, no sólo del juego erístico, sino también de la falta de respeto al oyente que hay en la oratoria que adula o halaga a los auditorios. La aparente rudeza y la excesiva franqueza con que, a veces, se manifiesta el Sócrates de Platón ante sus interlocutores, puede ser, quizás, respeto a la razón ajena a la que se reconoce como tal y a la que se le evitan la adulación y el halago, pues el intercambio pretende ser racional y trata de abandonar, a causa de ese carácter, los movimientos todos de la afectividad. Así lo afirma en *Teeteto*, 167e-168a: el erístico, dice, bromea y confunde al otro, mientras que el dialéctico quiere corregir, pues es a la razón del otro a quien se dirige. Y de la misma manera en *Sofista*, 230c-d: el refutador quiere conseguir que el refutado

se avergüence de la falsa opinión en la que estaba y sepa reconocer y aprovechar el conocimiento. Sólo con esa franqueza puede el refutador plantear la cuestión de la verdad y el error y solicitar, a su vez, ser refutado si no dice la verdad (Vid. *Cármides*, 165b-c, *Hippias M*, 287a, *Menón*, 75c-d.).

c. Por todo lo anterior, el diálogo excluye la violencia y es alternativa real a la imposición que pretende el violento. Châtelet<sup>3</sup> ha analizado cómo Platón desarrolla la intuición socrática según la cual dialogar no es yuxtaponer opiniones sino buscar algo más sólido y consistente que los pareceres de cada cual, tras los que suelen encontrarse, además, el desorden de la pasión y los intereses por lo propio. Por ello, al manifestar la contradicción de las opiniones que se excluyen mutuamente al tratar de imponerse como las únicas posibles, el diálogo busca el argumento que pueda satisfacer a todos y el discurso que pueda lograr la adhesión de cualquiera. También la del lector futuro, al que, como lector de diálogos y no de tratados, el autor quiere comprometer como interlocutor real de los mismos.

Esta dirección del discurso a la racionalidad compartida de los interlocutores significa que se exige el dominio sobre la pasión y el interés mientras se dialoga. Así debe entenderse la insistencia con la que el Sócrates de los diálogos platónicos manifiesta que el insulto o la risa o el desprecio no son procedimientos dialécticos, y también cómo repite que el que ha sido refutado, sea él mismo, sea el otro, no tiene por qué irritarse al verse corregido. Sirva de ejemplo la afirmación de *Teeteto*, 151d: hay gente que tiene un tal apego biológico a la propia tontería que está dispuesta a morder si se la desposee de ella. Y, sin embargo, en esa desposesión está la finalidad de la dialéctica como movimiento que se dirige a la razón y trata de eliminar la violencia. Los ejemplos pueden multiplicarse. Y dos adversarios tan duros como Trasímaco en *República* y Calicles en *Gorgias*, acaban entendiendo, tras el momento de violencia, la intención de Sócrates y puede decirse que, de algún modo, la aceptan. Así Trasímaco, que tan ásperamente ha discutido con Sócrates al comienzo de la *República*, aparece participando en la conversación con todo gusto y normalidad dialéctica en 498c-d: ya somos amigos, dice Sócrates y aclara que sin haber sido antes enemigos, manifestando, de este modo, que la irrupción violenta de Trasímaco era debida a ignorancia de los procedimientos dialécticos. Y el Calicles del *Gorgias*, que ha llegado a salir del diálogo y a no querer continuar, afirma sin embargo más adelante que no sabe por qué, pero que cree que Sócrates tienen razón aunque él no quede convencido del todo (513c), concesión que hay que valorar en lo mucho que vale al venir de uno de los más fuertes antagonistas que el arte literario de Platón ha puesto frente a Sócrates.

## 2. *Contra la retórica: micrología y desnudez del alma*

La retórica está más lejos que la erística del ideal platónico de la conversación filosófica. Y lo está, sobre todo, por el uso que hace de los largos

discursos ante los grandes auditorios a los que trata de persuadir sin reparar en los medios que utiliza para conseguir este fin. Platón parece estar convencido de que los intentos persuasivos de los oradores suelen estar basados en la irracionalidad de los sentimientos y en los movimientos de la afectividad que saben provocar en los auditorios, con olvido de la racionalidad que los auditorios también poseen. Se desvincula también así la retórica de la verdad del asunto tratado y pone también el lenguaje, considerado como un instrumento de valor neutro, al servicio de los fines más diversos e incluso opuestos entre sí.

Del discurso largo se dice en *Gorgias* 461e-462a que es, para el que lo oye, sufrir un gran daño, expresión que debe entenderse como el olvido de la razón ajena en que incurre el que los pronuncia. Pero si es la razón aquello a lo que debe dirigirse cualquier hablante y aquello que hay que compartir en la comunicación, entonces es evidente que la audiencia que se ve atrapada por una macrología se ve tratada con rango inferior al que le corresponde como sujeto de la comunicación. En *Protágoras* 329a-b presenta la imagen que lo ilustra: el orador de profesión, a la menor pregunta, extiende su discurso lo mismo que un cántaro de bronce, al ser golpeado, prolonga sus vibraciones. El orador no sabe compartir la razón ni la palabra, no quiere que se le hagan precisiones sobre el asunto del que habla, por lo que acaba olvidando que sus oyentes también saben hablar. En el mismo *Protágoras* (334d) ironiza Sócrates sobre las dificultades que él tiene para seguir con atención los discursos largos. Dice que él es desmemoriado y le pide a Protágoras que, al igual que si él, Sócrates, fuese sordo, Protágoras le levantaría la voz, siendo como es desmemoriado le hable con brevedad para que pueda seguirle sin perderse. La alusión a la memoria no es, sin embargo, mera ironía de Sócrates, sino requisito indispensable de la conversación dialéctica, dadas las vueltas y revueltas argumentativas, y atributo fundamental de las naturalezas filosóficas, según expresa en *República* 486d.

Además, el arte del orador se ejerce siempre ante grandes auditorios y pocas veces, como en casos de *epideixis* aisladas, ante pequeños auditorios o un solo oyente. El mismo *Gorgias* afirma que la persuasión, en cuya técnica él es un experto, es la que se logra ante la Asamblea, el Consejo o el Tribunal<sup>4</sup>. Pero Platón no cree que ese tipo de reuniones sea el adecuado para esclarecer el objeto del debate. En ellas, el orador sólo busca la persuasión, y los hombres reunidos sufren un cambio y dejan de ser oyentes que interpelan para convertirse en sujetos pasivos de audición de la resonancia monocorde del cántaro de bronce. Las prácticas forense y asamblearia no están guiadas por el deseo del esclarecimiento sino por la voluntad de triunfo y el afán de la prevalencia de lo conveniente o favorable. El testimonio de los testigos tampoco es un medio eficaz para el esclarecimiento de la verdad, pues falta comúnmente en ellos la segura voluntad de que así sea. El orador persuade, pues, acerca de aquellos asuntos de los que el auditorio no suele tener conocimiento y de los que tampoco es preciso que el mismo orador lo posea, pues su arte no consiste en conocer cosas, sino en saber conseguir que las opiniones

ajenas cambien y en manifestar que cualquier posición puede ser defendida con coherencia.

El orador trata, por consiguiente, a los oyentes en tanto que miembros de una Asamblea, Tribunal o Consejo, es decir, en tanto que protagonizan y representan funciones sociales en el conjunto de la ciudad. La conversación socrática, por el contrario, intenta dirigirse a los interlocutores en tanto que simplemente hombres, desprovistos de funciones sociales o de cualesquiera atributos que les adornen extrínsecamente, tales como la posición social o la riqueza. El orador se dirige a hombres vestidos con la vestidura de la que el grupo social los ha investido, mientras que el diálogo de la filosofía pretende desnudar a los hombres de todos esos vestidos. La razón de que sea así la narra Sócrates en *Apología* 38a, donde dice haber recibido del dios el encargo de realizar un examen sin el que la vida no merece ser vivida. El examen pretende hacer invisible el plano entero de las relaciones y estimaciones públicas para que quede visible el estado y la situación interior de cada uno. En *Gorgias* 523e expresa de esta manera la situación ideal del examen: ... *que [el examinador] examine con su alma el alma de cada uno...*, expresión que repite en *República* 409a y 577a-b. Y en *Teeteto*, 169a-b acompaña la misma idea con una imagen: ...*pues los lacedemonios le piden a uno que se marche o se desnude, mientras que tú me parece que haces, más bien, el papel de Anteo. Al que se te acerca no lo dejas ir antes de haberlo desnudado y de haberle obligado a enfrentarse a tus razonamientos.*

La riqueza y el prestigio cubren la mala situación del alma y la ocultan ante la visión y el juicio de los demás. El examinador se presenta desnudo de tales vestidos indicando, de este modo, no sólo la simetría formal que debe presidir el diálogo, sino también la igualdad real de condiciones a los que ambos interlocutores han de someterse. La invisibilidad que era impunidad para la comisión de desmanes y fechorías en el poseedor del anillo de Gíges, se convierte en invisibilidad de lo que no importa para la buena marcha de la vida, y en visibilidad manifiesta de lo que verdaderamente importa. Se desplaza, así, el interés de la indagación desde el orden externo de lo que acontece en el juego de las relaciones interindividuales al orden interno del estado del alma como lugar verdadero del origen y las causas de los comportamientos todos, privados o públicos. No interesa a esta consideración la función social y el brillo o prestigio que pueda acompañarla sino en la medida en que puede ocultar lo que a esta indagación en verdad interesa y que es la desnudez del alma en la soledad de su propio estado. De este modo, toda la práctica política y forense de Atenas queda juzgada como irrelevante con respecto a los fines que son principales. Y cabe preguntar e imaginar que cómo sería una situación como la que este examen exige, en la que cada cual viviera con esta desnudez ante sí mismo y ante los demás. Es una inversión de la manera habitual de vivir que arruinaría la validez del orden presente, como con tanta agudeza advierte Calicles en *Gorgias* 481b.

### 3. La posibilidad de una posición compartida

Esta es la posibilidad que justifica todo el esfuerzo de la dialéctica y la que está siempre presente como término o fin al que se dirige. Y es en ella donde queda expresada la necesidad del otro y de su mediación para el establecimiento de una posición que pueda ser considerada verdadera. En ella, como afirma J.P. Leyvraz<sup>5</sup>, se descubre la alteridad como lo opuesto a la alteración incesante y como el lugar en el que, al realizar la comprensión común de los argumentos compartidos, se encuentra la solidez y la fijeza de lo ya entendido. Es a ella a la que ignoran erísticos y oradores, que se mueven en el lugar opuesto de la alteración permanente y en la que se apoyan para sus juegos verbales y la defensa de las posiciones contrarias. El socrático, en cambio, que advierte la alteridad con la que compartir la argumentación, encuentra en ella la posibilidad de fijar el sentido y mantenerlo estable.

Así, el sometimiento a la fuerza del mejor argumento, que es exigencia de la que la conversación filosófica no puede prescindir, significa que no es posible continuar hablando si uno de los interlocutores se desvincula de la conclusión que se sigue de los pasos previamente aceptados por ambos. En este caso, ya no hay lugar al 'tal vez', al 'si te parece' o al 'si quieres', sino al 'así es', 'así lo hemos convenido', 'así resulta de lo anterior'. Pues bien, a esas posiciones así ganadas puede llamárseles verdaderas, si ( y sólo si) ya no pueden ser refutadas. Una proposición (o conjunto de ellas) es, pues, verdadera cuando ya no puede ser refutada y los interlocutores coinciden en advertir que así es, en efecto. Irrefutabilidad, concordia y acuerdo definen la verdad de una posición. Y es cierto que esta situación acontece en los **logoi** y es algo propio de ellos, pero con un fundamento en la realidad de las cosas: la estabilidad de una realidad que puede ser conocida y comunicada de manera semejante por todos los hombres. *Reunidos*, dice Platón en *Protágoras* 348d, *somos los hombres más hábiles para cualquier trabajo, palabra o plan. Si uno piensa algo él solo, enseguida busca por su alrededor alguien a quien demostrárselo y con quien asegurarse*. Reparamos en que el texto dice que se busca al otro, cuando se ha pensado algo, primero para demostrárselo: es el momento argumentativo que busca la posibilidad de ser refutado por el otro o la imposibilidad de que así sea. Y, en segundo lugar, se busca al otro para asegurarse de la corrección de la pensado, momento éste de compartir la posición con el otro si es que lo pensado se muestra como irrefutable. Y anterior a ambos momentos, la afirmación de la necesidad del otro, pues aunque también pensar algo es un diálogo silencioso del alma consigo misma, es diálogo insuficiente, sin embargo, para el establecimiento de lo verdadero. En *Gorgias* 486d el alma ajena es comparada con la piedra que prueba el oro y a cuya comprobación debe someterse todo lo que se presenta como oro para tener certeza de que lo es; así, el otro comprueba el estado de la propia alma y confirma o refuta lo que el otro dice hasta poder conseguir una posición común y compartida que será, por ello, *la consumación de la verdad* (*Gorgias*, 487e) y la verdad misma (ibíd., 486e).

Pues bien, este acuerdo con el otro es el que presenta en *República* 399a como la armonía que desean los fundadores de la ciudad para la ciudad que proyectan, y que consiste en ...*imitar a quien, por medio de una acción pacífica y no violenta sino atenta de la voluntad del otro, lo intenta persuadir y le suplica ... o a la inversa, que se somete por sí mismo al intento de otro de suplicarle, enseñarle y persuadirle....* Persuadir pacíficamente y dejarse persuadir del mismo modo es expresión acabada de lo que es la conversación dialéctica como lengua de la filosofía. Y es, también, una manera nueva de presentarla como ajuste y armonía con el otro, acoplamiento que tiene lugar en el diálogo cuando procede conforme a los principios expuestos. No es exagerado afirmar que el diálogo en el que se realiza esta armonía sea considerado realización de la justicia, pues justicia es acoplamiento y conexión de lo diverso en el todo de la realidad.

Y, en fin, en *República* 413 b-c advierte Platón que los hombres pueden ser desposeídos de la verdad por robo, violencia o seducción. Son robados, dice, los que son disuadidos a cambiar de opinión mediante palabra o discurso, y se ejerce violencia cuando se hace cambiar de opinión a los que sufren algún dolor o pena. El cambio de opinión es lo que consideran los oradores que es lo propio de la técnica que practican. En contraste con ella ha de entenderse la propuesta platónica de un diálogo que se somete a reglas de refutación, que no usa la macrología, que exige desnudez de alma entre los interlocutores y que se propone compartir alguna posición nueva en la sutil armonía con la que los hablantes pueden ajustarse el uno al otro y hacerse mutuamente justicia. La propuesta está, como se ve, entre la erística y la retórica, aunque más cerca de aquella que de ésta.

## NOTAS:

1. *Carta VII*, 341c.
2. W.K.C.Guthrie, IV, 268-269.
3. F. Châtelet, 1976, 86-88.
4. *Gorgias*, 452e.
5. J.P.Leyvraz, 1990, 2-5.

## BIBLIOGRAFÍA:

- F. Châtelet, *Platon*. Madrid, 1976.  
W.K.C.Guthrie, *Historia de la filosofía griega*. Madrid, 1990.  
J.P.Leyvraz, *Altérité et altération*. Genève, 1990  
P. Peñalver, 'La dialéctica platónica y la forma del saber'. *ER*, 1990/91, 11.



**LA DIALOGÍA INTERNA DEL TEATRO MACHADIANO:  
UNA POSIBLE INTERPRETACIÓN  
(DEL APÓCRIFO EN EL PERSONAJE ESCÉNICO)**

**Alberto Romero Ferrer  
Universidad de Cádiz**

Desde un primer momento, la obra teatral original escrita, y representada, de Manuel y Antonio Machado<sup>1</sup> entre 1926 y 1932 -*Desdichas de fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926), *Juan de Mañara* (1927), *Las adelfas* (1928), *La Lola se va a los puertos* (1929), *La prima Fernanda* (1931) y *La duquesa de Benamejí* (1932)- nos hizo intuir su acomodo, al menos en sus apariencias más externas, a los gustos y expectativas de un público poco amigo de novedades y compromisos estéticos sobre la escena. En otras palabras, se trataba de una labor teatral que, en parte, de acuerdo con los propios mecanismos de la industria teatral respondía, con toda solvencia, a dar cuenta de aquella *visión del mundo* -en el sentido establecido por Goldmann- de ciertos grupos sociales.

En este sentido, nos encontrábamos con una labor teatral no exenta de ciertos prejuicios y prevenciones críticas, que podía descubrirnos, tanto en el caso de Manuel como en el de Antonio, otras voces y otros apócrifos interpretativos de sus respectivas obras, credos y valoraciones más o menos admitidas por la crítica reverencialista al uso.

En relación con esta perspectiva, ciertamente *desmitificadora* -utilizando palabras de Joaquín Marco- y de acuerdo con los presupuestos de la crítica sociológica (entiéndase Goldmann, Lukács, Salomon), convenía concluir cómo esta firma, Manuel y Antonio Machado, cuando opta por cauces del teatro comercial, lo hacen muy conscientemente de su prestigio como escritores, y de los mecanismos y resortes a los que debían atenerse para que sus obras subieran a los escenarios y gozaran del aplauso de público y crítica. Ambos autores podrían, pues, testimoniar -como señalaría Mainer- el nuevo papel que como aval social y mercantil desempeñaba, tan sólo, el nombre del dramaturgo, dentro de la nueva valoración del escritor en la sociedad española de preguerra.

Con ello, al prestigio social que todo este estudiado embalaje implicaba, también iban íntimamente unidos los procedimientos que hablaban de la condición mercantil, como producto de consumo más o menos directo, del hecho teatral; esto es, el tejido escénico de la representación a través de las compañías, si no de más éxito popular -recordemos que es el teatro cómico, la zarzuela y sus sucedáneos dramáticos los géneros que condensaban la anatomía del éxito- sí, al menos, de mayor prestigio y solvencia teatral, como era el caso de las formaciones encabezadas por Irene López Heredia, Lola Membrives, María Guerrero, Margarita Xirgu, quienes interpretaron la nutrida gama de las protagonistas que pueblan la escena machadiana.

De otro lado, también había que subrayar el marco en que vieron la luz las primeras ediciones de estos textos, dentro de las colecciones teatrales "populares" de la época, como la *Colección Comedias*, *El Teatro Moderno* o *Farsa*, que, a la

vez de hablar de uno de los hábitos más singulares de lo que podríamos denominar la configuración de la "sociedad literaria" de estos años: el teatro para leer; también reforzaban la autonomía el tejido comercial de la escena.

En esta misma línea, podían enjuiciarse desde la recepción de la que fue objeto este teatro, las reseñas periodísticas, respaldadas por firmas tan solventes con Juan Chabás, Melchor Fernández Almagro, Díez-Canedo, Ángel Lázaro, Enrique de Mesa, Rafael Marquina o Manuel Abril, entre otros, y que de acuerdo con esa valoración y prestigio de sus autores, rara vez proponían reparos, prevenciones o juicios descalificativos a unos estrenos, en los que los autores, conjuntamente con las primeras actrices que interpretaron sus papeles protagonistas, solían llevarse la mayor parte de los elogios y los aplausos.

Pero en contraste con estos factores, con esta lectura del teatro machadiano, también habíamos detectado en esta *extraña amalgama* -como la denominaría el Prof. Valbuena Prat- una serie de inquietudes internas que, aunque de modo discreto pero ciertamente consciente, alejaban este teatro de las encorsetadas estructuras decimonónicas que parecían pesar en la configuración complaciente de sus discursos externos.

Dichas disidencias atentaban, esencialmente, a la anatomía del personaje teatral que, partiendo de una presentación tradicional, en todas las obras, optaba por caminos muy alejados de los presupuestos más o menos realistas de corte benaventino, y extraños a las visiones nostálgicas del Teatro Poético integrado; fórmulas en las que la crítica había encorsetado el llamado **teatro poético de los Machado**, dentro de las fórmulas desarrolladas por Villaespesa, Marquina...

Efectivamente, una lectura en profundidad, más atenta, de estas obras, de apariencias muy tradicionales (el drama histórico, la comedia de costumbres, la alta comedia), evidenciaba, cuando se pretendía abordar sus personajes, sus héroes, un cambio de perspectiva, se apreciaba un cambio de actitud, de la mano del discurso que implicaba la ambigüedad, o la deserción -según el caso- como factor determinante en la identidad de los personajes.

En este sentido, se trataba siempre de personajes o héroes cuyo conflicto, solidario -también siempre- con los recursos fabulísticos y textuales desarrollados, se centraba en la omnipresente inadecuación de sus rostros dramáticos. En otras palabras, con estas obras asistíamos, en realidad, a la *deconstrucción* del héroe contemporáneo, sometido ahora al peregrinaje vocacional de su esencial y apócrifa heterogeneidad; línea -que pensamos- conductora en la anatomía y tipología del personaje en estas piezas dramáticas.

Dicho procedimiento, ya subrayado desde el contradictorio enunciado de algunos títulos (Juan de Mañara y Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel serían, tal vez, los casos más paradigmáticos de lo que comentamos), parecía sostenerse en relación con el método de análisis por el debíamos optar, sobre las líneas teóricas de la alteridad y la bajtiniana dialogía de voces, como elementos intrínsecos a la constitución de estos dramas y comedias.

De aceptarse estas hipótesis de trabajo, había que atender, de modo minucioso, al papel desempeñado por el personaje dentro de la teoría dramática

contemporánea. En este sentido, y como apreciación general, el personaje, desde el punto de vista de la narratología se considera como una de las unidades fundamentales del discurso dramático; sin embargo, cuando nos acercamos a los terrenos teóricos más contemporáneos observamos, con cierta perplejidad, cómo este elemento fundamental va sufriendo un fuerte deterioro, al menos desde las perspectivas más arriesgadas.

Como nos señala Bobes Naves, en realidad asistíamos a un verdadero "asalto a la personalidad". En otras palabras, el YO -y más aún a partir de las teorías psicoanalíticas-, como *topoi* aceptado desde los presupuestos miméticos del realismo, había dejado de ser una entidad estable, segura, uniforme, para convertirse ahora en la conjunción, más o menos cómplice, de hablas diacrónica y sincrónicamente diversas, heterogéneas, incluso contradictorias. ¿Por qué no?

De uno u otro modo, todos estos nuevos discursos en torno a las atribuciones, anatomía y funciones del personaje dramático, evidenciaban, como elemento aglutinador de las nuevas posturas, la *deconstrucción* del mismo, como subrayara Jacques Derrida en sus ya clásicos trabajos sobre la *diseminación* y la *escritura y la diferencia*.

Asistíamos, en definitiva, al desmantelamiento de los modelos y del concepto tradicional del personaje dramático tal y como lo había anunciado François Rastier, quien, en su recorrido en torno a la figura del Don Juan, llegaba a la conclusión general de su negación más radical y absoluta. La deconstrucción del concepto, como estructura mimética de la personalidad, no suponía sino un peldaño más en aquel proceso *desertor* anunciado por Propp y Levi-Strauss, dentro de un sistema nocional que no evidenciaba, en última instancia, sino la *crisis*, el deterioro, el agotamiento del héroe literario; un héroe, cuya máscara única había caído irreversiblemente tras ese "asalto al yo" que supuso el descubrimiento del sueño, los fantasmas, la locura o la intuición, como otros modos legítimos de testimoniar la múltiple y contradictoria personalidad humana.

Como podía evidenciarse, dichos soportes teóricos, de modo muy sorprendente, venían a coincidir con aquellas claves internas que habíamos, primero, intuido y, después, corroborado en los textos dramáticos de Manuel y Antonio Machado. En síntesis, al menos desde la teoría, todo señalaba cuáles eran las soluciones que, alternativas a los discursos del yo, estructuraban y daban coherencia a la extraña amalgama, ahora, de personajes y héroes por la que habían optado los poetas-dramaturgos en su incursión en el mundo del teatro.

Se trataba, pues, dado el tema central de este teatro: *la búsqueda de la identidad*, de una solución presidida desde el dialogismo de los enunciados y la primacía de las voces apócrifas, y que, gracias a este carácter polivalente, se encontraba en solidaridad, de un lado, con aquella voluntad regeneracionista y, de otro, también con la ética renovada del Teatro Poético menos tradicional; diferentes solidaridades, dadas las diversidades éticas y estéticas de esta firma, pero que, supragenéricamente, podían explicar la tibia -a veces un poco más arriesgada- incidencia crítica de este teatro para con la realidad proyectada.

La propuesta conjunta de ambos hermanos iba dirigida precisamente, aun respetando la carpintería teatral más convencional, a subrayar ciertos mecanismos disidentes que, de modo deliberado, parecían condensarse en los personajes, y que se testimoniaban con absoluta nitidez en la arquitectura interna de sus héroes y protagonistas. Se trataba, siempre, de perspectivas críticas, de voces desmitificadoras de la realidad española, cuyo fundamento teórico-práctico había que indagarlo en una anatomía que predicaba la inadecuación de sus fórmulas tradicionales.

Los temas y los motivos dramáticos, que nos proponían Manuel y Antonio Machado, se adecuaban muy acertadamente a esta declaración de propósitos: la leyenda del hijo bastardo del Conde-Duque de Olivares, primero pícaro y, después, Don Enrique Felípez de Guzmán; el peregrinaje de Don Juan por los caminos inciertos del penitente y arrepentido Mañara; la huida de Lola a América, la búsqueda de la personalidad del difunto Alberto a través del psicoanálisis en Las adelfas, o la conversión por amor de un bandolero, a pesar de su dispersión temática, constituían motivos que siempre ponían especial énfasis en su inadecuación, en su deserción.

Y para todo ello, los Machado se valieron de los conflictos del YO, o lo que es lo mismo, de la alteridad y el apócrifo como otras posibilidades de constituir la anatomía interna de sus personajes. Sólo así -subrayamos- podía tener coherencia esta extraña amalgama, cuya galería de héroes y personajes no testimoniaban, a lo largo de sus respectivos desarrollos dramáticos, sino su desacuerdo, su disidencia crítica respecto a lo que podían considerarse como formas o símbolos -ya caducos- de una determinada España, para la que ambos poetas, desde posturas divergentes en el resto de sus respectivas obras, pero desde las conciliadoras intenciones que podían presidir sus comedias y sus dramas, intuyeron ciertas vías de solución teatral, como eran la utilización de la tradicionalidad, la simplicidad o, como ellos mismos comentaron, la "ingenuidad" dramática.

Llevar, pues, a la escena esta desintegración de la personalidad a través de la deconstrucción de ciertos mitos o símbolos, como era el caso del bandolero, el Don Juan, o la "Cantaora", no era sino una forma de posibilizar, gracias al alcance que suponían los cauces teatrales, una nueva lectura, otro tipo de deconstrucciones que, sin alterar los condicionantes de una recepción más que favorable, manifestaran también el anacronismo de aquella *España devota de Frascuelo y de María*. Una España que difícilmente podía sostenerse por mucho más tiempo, como correlato conciliador de los discursos contrarios, latentes, y progresivamente más viscerales, que subyacían en la terriblemente *dialogica* sociedad española en la que Manuel y Antonio Machado escribieron y estrenaron sus colaboraciones dramáticas.

## NOTAS:

1.. Este trabajo es deudor de nuestra Tesis Doctoral Arquitectura y tipología del personaje popular en el teatro de los hermanos Machado. Estudio e interpretación de su producción original (1926-1932), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz, 1994 (2 Vols.). Por razones de espacio, y dado su carácter sintético, para toda la referencia y documentación bibliográfica remito a dicha Tesis Doctoral.

## REPRESENTACIÓN DE LOS INDIOS EN LA LITERATURA DE LOS EE.UU.

Tobias Rubio  
Cádiz

En esta comunicación se estudia la evolución que ha sufrido la imagen del indio norteamericano en la cultura mayoritaria de los EE.UU., la cultura anglosajona blanca, a través de su representación en la literatura de ese país.

Para realizar ese estudio, se hace un recorrido por las principales obras literarias de los EE.UU. en las que los indios tienen una participación destacada, haciendo especial hincapié en aquéllas que han alcanzado gran popularidad y, por tanto, influyen y representan la visión de su época.

Partiendo de la historia del Capitán Smith y la india Pocahontas (primer retrato de los indios), el estudio se detiene en la "Narrativa de Mary Rowlandson", que ilustra claramente la visión que de los indios tenían los primeros colonizadores, y la influencia tanto de sus firmes convicciones religiosas como de la dureza de las condiciones de vida en las relaciones entre indios y hombres blancos.

A continuación, con una breve referencia al poema "Hiawatha" de Longfellow, pasamos a la "Leatherstocking series" Fennimore Cooper, cuyo representante más conocido es "El Último Mohicano". Esta obra representa la segunda etapa en la visión de los indios, representados ahora como seres libres, salvajes y nobles. De nuevo nos detendremos a considerar la influencia de la situación social y vital en esta representación.

Más tarde se llega al primer caso de auténtica comprensión (o inicio de ella), representado por Jack London y su "Ley de Vida", considerado el mejor retrato literario de la mentalidad india realizado por un blanco. También se mencionará el papel de los indios en las obras principales de este autor ("Colmillo Blanco" y "La Llamada de lo Salvaje"), así como las posibles causas sociales y filosóficas de ello.

Por último, se ofrecerá un breve apunte de la visión del punto de vista de indios y blancos desde el lado indio, con las "Imágenes de una Infancia India" de Setské Bonnin, escritora sioux. En su obra puede verse claramente la falta de un "Sueño Americano" que pueda aplicarse a los indios de manera semejante a como se aplica no sólo a los blancos, sino incluso a negros, hispanos y orientales.

## REPRESENTACIÓN DE LOS INDIOS EN LA LITERATURA DE LOS EE.UU.

La imagen del indio americano ha sufrido una serie de cambios y evoluciones. Es mi intención demostrar que estos cambios son el resultado natural de la evolución histórica y social en Norteamérica.

### 1.- LAS COLONIAS: LOS INDIOS COMO PAGANOS.

La primera historia que incluye a los indios como personajes de alguna relevancia es la General Historiæ (1624), del Capitán John Smith. Es una aventura supuestamente autobiográfica en la que el capitán relata cómo fue capturado por los indios y cómo logró salvar la vida gracias a la intervención de la princesa Pocahontas, perdidamente enamorada de él. En cualquier caso se trata de una historia escrita con el designio de animar a sus conciudadanos ingleses a emigrar al "Nuevo Continente", que aparece como una tierra rica, amable y, sobre todo, no demasiado peligrosa. Carece casi totalmente de valor literario, y su retrato de los indios debe más a la imaginación del Capitán Smith que a la realidad.

Ese no es el caso de A Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson, escrita por ella misma. Este relato, realmente autobiográfico, nos proporciona una visión de cómo los "peregrinos" veían a sus vecinos, los indios. Para los hombres blancos, los indios son animales o subhumanos; una molestia, cuando no un auténtico peligro. Con escasas excepciones, estos europeos calvinistas despreciaban a los salvajes, y normalmente los designaban como "paganos" (el término que Mary Rowlandson les aplica a lo largo de su narración). Pero no se debe caer en una crítica fácil basada en un punto de vista "actual". La historia de Mary Rowlandson es la historia de cómo esa mujer ve su casa asaltada, sus campos arrasados, y sus hijos muertos o capturados con ella. Es la historia de las privaciones y penalidades que sufren a manos de los indios hasta que retornan a los suyos, y de cómo lo único que la mantiene es su rígida fe religiosa, que le hace contemplar todas esas desgracias como un castigo divino que debe sobrellevar hasta que concluya. Los indios son sólo las herramientas que usa Dios para ponerla a prueba, y ella escribe para explicar a sus vecinos cómo la fe permite sobrevivir a las penalidades.

La vida en el "Nuevo Mundo" era extremadamente dura, la comida escaseaba, y morir era muy fácil. Los blancos necesitaban terrenos en los que cazar y cultivar para alimentar a sus hijos, y su punto de vista era que los indios defendían celosamente unas tierras que no sabían usar, mientras que los europeos podrían emplearlas mejor.

Las colonias eran pocas y estaban aisladas. Eran vulnerables (como se ve en el caso de Mrs. Rowlandson) y sabían que podían ser atacadas en cualquier momento y tal vez no pudieran defenderse. Había que permanecer todos juntos como única forma de supervivencia, así que extremaron su celo religioso y desarrollaron una "mentalidad de guarnición": vivimos en un círculo de cabañas; todos los de dentro son amigos y todo los de fuera son enemigos. "Fuera" era la selva: bosques, lobos, fieras e indios. Los indios eran solamente una parte de ese entorno hostil. Para Rowlandson no son personas, sino "herramientas" de Dios, como el hambre o la enfermedad.

Pero si desconfiaban de los indios como parte del entorno contra el que luchaban, también los detestaban como "parodias" de seres humanos. En esta época, los blancos se consideraban los únicos Humanos. Los demás (negros e indios, por ejemplo) eran inferiores. Algunos naturalistas crearon diversas teorías (y lo siguen haciendo) que demostraban la superioridad de la raza blanca (sobre todo anglosajona). Los Puritanos, estrictamente religiosos, consideraban a los indios "subhumanos". Les parecía evidente: eran paganos y no respetaban las nociones "innatas y naturales" de decencia (no eran cristianos e iban casi desnudos). Por tanto, no podían ser "hijos de Dios". Y punto.

Por razones obvias, este punto de vista prevaleció en la literatura mientras los indios representaron un peligro para los escritores y sus familias. De los indios, Mary Rowlandson sólo recibió dolor para ella y los suyos. Su visión es dura y amarga, pero los Puritanos no podían permitirse comprender a los indios cuando su vida transcurría con una mano en el arado y la otra en el fusil, y todo lo que conseguían había de ser arrancado de los "salvajes".

Aunque hubo excepciones. Algunas colonias alcanzaron algún tipo de acuerdo con los indios. Roger Williams empleó mucho tiempo y esfuerzo en conocer a los indios, su idioma y sus costumbres, pero la inmensa mayoría de los puritanos estaban más cerca de Rowlandson que de Williams.

## 2.- AL OESTE: LOS INDIOS COMO "NOBLES SALVAJES".

¿Qué sucedió conforme la "frontera" se fue desplazando hacia el Oeste? Paso a paso, los indios tuvieron que retroceder. Pronto no quedaron indios cerca de las colonias originales. Aún eran peligrosos, aún había guerra, pero no en casa. Ya no era algo inmediato, que le sucedía a uno o a sus familiares. La situación había cambiado.

Ahora los soldados blancos atacaban los asentamientos indios, en vez de ser los guerreros indios los que atacaban los asentamientos blancos. El lugar de los indios en la historia y la sociedad había cambiado. Los escritores los veían como

algo cada vez más remoto, y eso posibilitó que pasaran a representar a los indios como un símbolo de la naturaleza. Además, surgió en la literatura de los EE.UU. un deseo de escribir sobre temas exclusivamente norteamericanos. Y no había nada más norteamericano que los indios de las praderas. Creían que los escritores anteriores a ellos habían malgastado tiempo y esfuerzo escribiendo como si aún fueran europeos, en vez de empezar a escribir como americanos que eran. Mary Rowlandson había escrito como un colono europeo fuera de sitio, en una tierra extraña. Siglo y medio después, los escritores se sentían americanos. Habían pasado por una guerra para librarse del yugo europeo, y querían deshacerse también del yugo de la cultura europea. Y se volvieron hacia temas y personajes "puramente americanos".

Uno de los primeros, y sin duda el más importante, fue John Fennimore Cooper. Describió personajes típicos americanos como el pionero, el indio y el marino yanqui. Fue el "Walter Scott americano". Su calidad literaria tal vez no sea muy destacable, pero alcanzó gran fama, y fue el primero en escribir sobre los norteamericanos (mientras que Washington Irving se había limitado a los neoyorquinos). Natty Bumppo, alias "Ojo de Halcón", el protagonista de sus "Leatherstocking series" (The Pioneers, The Last of the Mohicans, The Prairie, The Pathfinder y The Deerslayer), es un hombre blanco, pero los indios juegan un papel muy importante en sus libros. De hecho, Uncas, el último mohicano, sustituye a "Ojo de Halcón" en el papel de héroe en la segunda mitad de la novela.

Es Fennimore Cooper quien aplica la etiqueta de "noble salvaje" a los indios norteamericanos. Uncas y Chigachgook, los "indios buenos" de The Last of the Mohicans, son valientes, leales y sinceros (casi demasiado para ser verdad). Incluso Magwa, el "indio malo", es valiente, y en ningún caso tan malvado o tracionero como ciertos hombres blancos que aparecen en los libros, especialmente los que odian irracionalmente a los indios y los matan por gusto.

No quiero decir que en los libros de Cooper los indios sean todos buenos y los blancos todos malos. Natty mata indios casi sin parar, y Magwa, pese a ser indio, es un personaje malvado. Lo que quiero decir es que Fennimore Cooper describió a los indios como una raza valiente, sacrificada ante el avance de la cultura de los blancos. Los Mohicanos desaparecen con Uncas; una noble raza muere debido a la expansión de los pioneros.

Igual que Walter Scott, Cooper consiguió reescribir la historia. Su influencia sigue viva y, a través de las "películas del oeste", su visión de la expansión de los pioneros y la desaparición de los indios sigue viva en la cultura actual.

Cooper representa la segunda etapa en la evolución de la representación de los indios. Primero se los representó como parte de un entorno hostil, como

animales salvajes o subhumanos. Después, gradualmente, se convierten en una raza moribunda, una nación de "nobles brutos", mejores en muchos aspectos que los hombres blancos, corrompidos por la civilización. ¿Y después?

Después viene The Song of Hiawatha, una de las grandes baladas de Henry Wadsworth Longfellow. Para sus sentimentales poemas, Longfellow tomó o inventó leyendas de tiempos pasados, y las convirtió en cuentos populares. Hiawatha es la historia de una gran guerrero indio, muy anterior a la llegada del hombre blanco. Es un poema con un tono primitivo y rítmico que se adecuaba perfectamente al tema.

Este poema marca el siguiente paso en el proceso de sublimación del indio norteamericano. El escritor está cada vez más lejos de su personaje. Cooper trataba de las luchas entre indios y hombres blancos. Hiawatha es un símbolo del valor. Longfellow lo representó como una vieja leyenda, sin relación con el presente. Cuando Longfellow escribió que "todo corazón humano es humano", su actitud ha evolucionado mucho desde la de Rowlandson. Los indios ya no son un peligro cercano. Longfellow vivía en Boston, y Cooper no tenía nada de pionero. Sus críticos le achacaron que sus descripciones, personajes y escenas de lucha no provenían de la realidad, sino de la imaginación de Fennimore Cooper en Nueva York (hay una famosísima crítica de Mark Twain, burlándose acremente de su supuesto "realismo"). Este es un hecho básico en apoyo de la tesis de este estudio. Cuanto más se separaban los escritores de los lugares donde estaban los indios, más positiva y "romántica" era su representación.

No quiero decir que los indios fueran algo tan desagradable que sólo se podía admirar a distancia. Lo que pretendo decir es que este proceso no representa una progresiva comprensión del indio norteamericano. Sólo representa una "sublimación"; los indios se convierten en símbolos y los escritores los usan para sus propios fines, sin escribir desde el punto de vista de los indios. Es muy significativo que precisamente a Cooper y a Longfellow se les haya criticado ser más europeos que americanos. En cierto sentido, recurrieron a los indios porque sentían una especie de "obligación" de usar personajes americanos, no porque les atrajeran los indios en sí.

### 3.- EL INICIO DE LA COMPRESIÓN

Al fin podemos encontrar un texto en que el escritor intenta entender el punto de vista de los indios, así como su cultura y comportamiento. Me refiero al relato The Law of Life, de Jack London. En este relato, London describe los últimos momentos de un viejo indio de Alaska. La tribu acaba de abandonarlo porque en invierno, cuando hay hambre, se abandona a los viejos para que los demás tengan más posibilidades de sobrevivir. El viejo cazador recuerda su juventud y, al final, renuncia a retrasar su muerte cuando los lobos le acosan.

Algunos críticos afirman que esta es la única historia escrita por un blanco que representa aceptablemente a los indios.

Casi no aparecen hombres blancos en todo el relato. London realizó un retrato coherente de la vida de los indios, sus penalidades, y, sobre todo, su filosofía de estoicismo. El viejo indio no lucha contra los lobos que le rodean porque sabe que no puede ganar. Acepta que lo dejen atrás para morir porque sabe que eso es parte de su esquema de vida, igual que, en su momento, él mismo abandonó a su padre. Por supuesto, London escribió esta historia para reflejar sus propias nociones sobre cómo muere un "auténtico hombre" (se cree que el propio London se suicidó antes que esperar al fin de la enfermedad irreversible que padecía). Al igual que su descripción de la infancia de los lobos en Colmillo Blanco, lo importante no son los detalles de la historia, que probablemente son imaginarios, sino la filosofía subyacente a esos detalles, lo que nos muestran de la mentalidad india por primera vez en la literatura.

Los indios aparecen en varias historias de Jack London. A veces representan el lado salvaje de la naturaleza, como cuando matan a John Thornton en La Llamada de lo Salvaje, o una especie de estado intermedio entre la naturaleza salvaje y el hombre blanco civilizado, como en Colmillo Blanco. Pero, en general, London los trató como parte del mundo sobre el que escribía: Alaska. Están completamente aceptados como personajes literarios normales. En el Vagabundo de las Estrellas escribió la (auténtica) historia de una caravana que fue masacrada por los mormones y sus aliados indios. En este relato, los indios son sencillamente parte de la narración, ni "nobles salvajes" ni "salvajes sedientos de sangre". En El Burlado, cuando torturan a unos rusos, sólo se están vengado de unos hombres blancos que les han tratado como animales.

## 5.- EL PRESENTE: LA PROBLEMÁTICA DE LOS INDIOS.

Actualmente, los indios no son una amenaza para los blancos, ni un símbolo de la pureza y la fuerza de la naturaleza, ni una parte de la vida en la frontera. Hoy los indios son un pueblo pobre. Su cultura ha quedado virtualmente destruida; han perdido su tierra, su lugar en el mundo, sus medios de subsistencia e incluso su identidad. Y los intelectuales se han dado cuenta de la pérdida de riqueza cultural que ello representa.

Además, el despertar de la Cultura Negra, y su reclamación de que han sido oprimidos durante demasiado tiempo, ha inspirado ecos semejantes en el Pueblo Indio. Pero los indios están en una situación aún peor. Mal que bien, los afro-americanos están integrados en la sociedad, aunque sea en los niveles más bajos. Pero los indios, por tradición, están completamente fuera de la sociedad y cultura (mayoritaria) de los EE.UU.

Gertrude Simmons Bonnin, Zitkala-Sab (Pájaro Rojo), escribió sobre su situación. En su libro Impresiones de una Infancia India, Bonnin describió como la vida plena de significado que tuvo dentro de una comunidad india quedó destruida debido al contacto con los hombres blancos. Esta escritora se quejaba amargamente de que las Escuelas Indias causaban una "muerte lenta" a los niños que eran obligados a asistir a ellas, y que se quedaban en tierra de nadie, incapaces de integrarse en la cultura blanca e imposibilitados de retornar a su anterior estado de "inocencia", que también iba siendo destruido.

Aunque Bonnin es casi contemporánea de Jack London, creo que ella representa gran parte de la visión que la literatura de los EE.UU. tiene actualmente de los indios. En esta época, desde finales del siglo pasado hasta el presente, se van sucediendo las quejas de diversas clases sociales sobre la manera en que se las ha tratado a lo largo de la Historia. Son los movimientos de las "Mujeres Escritoras", los "Escritores Afroamericanos", y los indios.

Para resumir mi punto de vista, me gustaría dejar clara mi opinión: los indios norteamericanos han sido representados de manera cambiante según su lugar en la sociedad. Por supuesto, las tendencias literarias también han tenido su influencia. Las obras de los puritanos se encuadran dentro de un estilo puramente realista, mientras que Fennimore Cooper y Longfellow están mucho más cerca de los "románticos". Bonnin y London marcan el retorno al realismo en la literatura.

Pero, como se ha dicho, la influencia principal en la representación de los indios americanos ha sido su interacción social con el hombre blanco. Al comienzo era un extraño, algo tan alejado de Europa que los Peregrinos no podían entenderlo. Y además eran enemigos. Los escritores eran granjeros, gente simple que no podía elevarse hacia una tolerancia filosófica para con el extraño del que tenían que defender sus hogares y vidas.

Más tarde, la gente de que se dedicó a escribir residía en Boston o Nueva York. Para ellos, los indios eran algo más o menos remoto. No les tenían miedo, sino que eran el "enemigo caído". Además, la literatura de la época estaba interesada principalmente en la vida espiritual y en un retorno a la naturaleza. Los indios eran un buen símbolo de esto último, y como tal los tomaron.

Al final, los indios han quedado integrados (o desintegrados) en algunos patrones culturales. Hay personajes indios y escritores indios. Ya no son algo a lo que los escritores anglosajones contemplan como algo externo a su mundo. No son ni peligrosos ni exóticos. Sólo son parte del entorno.



## LITERATURA Y MONÓLOGO. EL ESCRITOR Y EL SILENCIO. APROXIMACIONES: EL DIÁLOGO DE LOS MUERTOS

Alberto Manuel Ruiz Campos  
Universidad de Huelva

El proceso que genera la escritura, se ha sabido -intuido- desde hace muchos siglos, no comienza cuando el escritor coloca la pluma generativa sobre el papel. En este momento muere -por lo general- el texto literario.

¿Dónde, pues, el origen?, ¿de dónde la primera palabra?

La experiencia como fuente de conocimiento es un hecho aceptado por la gran mayoría de los filósofos. Kant, en un conocido pasaje de la *Introducción* a la *Crítica de la Razón pura* afirma que "no existe duda alguna sobre el hecho de que todo nuestro conocimiento proceda de la experiencia".

E. Lledó, al comentar esta contundente afirmación kantiana, afirma: "Las razones que, en principio, aduce Kant para justificar esa tesis, se fundan en el hecho de que nuestra capacidad de conocer no se despierta sino a través de aquello que pasa **por los sentidos**, que provoca representaciones y que pone en movimiento nuestra actividad intelectual. Pero además la experiencia consiste en elaborar todo ese material de las representaciones sensibles, hasta llegar a un conocimiento de "supuestos" objetos... **Experiencia no es, por consiguiente, la pasiva aceptación de una realidad exterior, sino una "elaboración"** (E. Lledó, *El silencio de la escritura*, pp. 15-16).

Esta **elaboración** que es el acto de conocimiento tiene, naturalmente, su dimensión paralela en el acto de creación y comunicación literarias.

Graduemos racionalmente la descripción de la terminología del proceso: **fenotexto**, **genotexto** y, finalmente, **delotexto**.

"Marcel Proust -comenta I. Gómez de Liaño- afirmará **ad nauseam** que la obra de arte, y en particular la literaria, surge de esa impresión efímera e inesperada, pero llena de vida, grávida de tiempo y, por tanto, en sí misma intemporal. Lo enuncia taxativamente: "La impresión es para el escritor lo que la experimentación para el sabio, con la diferencia de que en el sabio el trabajo de la inteligencia precede y el del escritor viene después" (I. Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, p. 23).

El **fenotexto**, aquella primera impresión sensorial susceptible de ser recreada, supone un primer estado premonitorio del proceso creativo, experiencia viva y momentánea que acompaña de por vida al autor y, posteriormente, podrá ser recuperada mediante el recuerdo.

La primera modelación, formulación o superposición que sufre un fenotexto lo convierte en una entidad distinta: el **genotexto**. Esta nueva realidad todavía se ubica en la mente del escritor, aunque, diría, ha acogido un rasgo fundamental: ha incrementado hasta hacerlo esencial su carácter poético, literario o artístico. Frente al fenotexto, impresión que por su fuerza se **intuye** desplegable, el genotexto se reconoce como realidad esencialmente poética. Su existencia futura va a depender,

ahora más que nunca, de su escritura, su pintura... de una expresión artística en particular. "El estado primario -nos dice M. Ruiz Lagos- de conformación de la **figuración literaria** en su primera generación de elaboración... parte integrante ya de un **texto literario**..."<sup>1</sup>.

En el momento en que esta realidad todavía inmaterial toma forma plena e individualizada a través de la escritura, -el texto-, surge el recién bautizado **delotexto**, expresión **reiterativa** del despliegue feno-genotextual: "aquello que ya "es evidente, se hace visible, que se muestra, que se revela, que se manifiesta o que se hace conocer".

Pero este proceso sólo explica una parte de la creación.

La interpretación de la tesis kantiana: "no existe duda alguna sobre el hecho de que todo nuestro conocimiento proceda de la experiencia", interpretada hasta este momento desde la óptica exclusiva de la percepción sensorial individual, puede verse complementada esencialmente desde la perspectiva social, el fenómeno social, aquellos datos objetivos de conciencia asumidos por el escritor, la memoria colectiva

El escritor, portador de una sensibilidad extrema, puede, efectivamente captar, tomar el pulso de su sociedad aprehendiendo la experiencia colectiva pasada, explicar, así, el presente -también a sí mismo como producto de una sociedad- y tratar de alterar el futuro.

Surgen, capta entonces **Voces**, -generalmente de antepasados-, engarzadas a una memoria no ya personal sino social, cósmica, más o menos ilimitada: "Hablan las voces del recuerdo. Escuchad." (*Señas de Identidad*, 318), dirá J. Goytisolo al iniciar el proceso de juicio personal y social que realiza a la sociedad española desde 1966.

Recientemente, A. Muñoz Molina ha escuchado las mismas lejanas voces. En este tiempo estático y dinámico del recuerdo en que vivos y muertos se encuentran, ha reconocido -como J. Goytisolo- sombras, palabras, imágenes, sonos y ecos.

A. Muñoz Molina identifica, desde la lejanía del olvido, la presencia del padre:

«... igual que de niño lo reconocía entre la gente del mercado... pero no sé calcular su edad porque no distingo sus rasgos exactos ni tampoco las subdivisiones y enumeraciones abstractas de los años, y el tiempo de este anochecer no se parece al de mi vida de ahora, no fluye y se escapa como las horas y las semanas y los días de los relojes digitales y de los calendarios automáticos, gira huyendo y regresa en una tenue perennidad de linterna de sombras en la que algunas veces el pasado ocurre mucho después que el porvenir y todas las voces, los rostros, las canciones, los sueños, los nombres, sobre todo las canciones y los nombres, relumbran sin confusión en un presente simultáneo» (El Jinete Polaco, 25).

La escritura poemática encuentra aquí parte de su naturaleza: el diálogo onírico con los muertos, provoca -a su vez- una escritura desarticulada: monólogos, quiméricos diálogos, estructuras imposibles, palabras en contacto múltiple, autores confundidos, texto ya atrevido, libertino, emancipado, apegado a su solitario lector amigo.

Tema de primordial trascendencia intuido también por Elías Canetti:

«Las visitas a los muertos, su localización, es necesaria; de lo contrario se pierden con suma rapidez.

En cuanto se toma contacto con su lugar legítimo, el sitio en el que **podrían** estar, si estuvieran, recuperan su vida con una prisa avasalladora. De pronto, sí, de un momento a otro **vuelve uno a saber sobre ellos todo cuanto creía olvidado**, oye lo que dicen, toca sus cabellos y florece en el brillo de sus ojos. Quizás por entonces no estaba uno muy seguro del color de aquellos ojos, y ahora lo reconoce sin hacerse la menor pregunta sobre él» (E. Canetti, *El corazón secreto del reloj*, Muchnik, Barcelona, 1987, pp. 118-119).

Pero existe, todavía, un más allá: la inserción en el no-tiempo, la literatura mística.

La experiencia mística es la última y real dimensión que otorga al texto su naturaleza poética, su carácter universal.

Sólo cuando el poeta se abandona, renuncia a toda tentativa de actividad, ya no busca, se estrella, se fulmina en la nada, se aboca al abismo, le faltan palabras, es absoluto **contemplador**, iluminado, mero transcriptor de un texto ya elaborado, dictado, ya escrito, universal.

En *La cuarentena* (LC), de J. Goytisolo, ocurre un hecho extraordinario: la muerte -soñada o no- del narrador le coloca, y sitúa al lector, en una dimensión diferente.

“¿Cómo dialogar, a dos mil kilómetros de distancia, con el cóncave de fantasmas de tu niñez y familia? ¡Madre tronchada y bruscamente disuelta en la nada, padre perdido y a gotas recobrado en sus humildes querencias de la medina, abuelos apuntados por ti con inmisericorde haz de luz cruda antes de la Gran Resurrección anunciada...! ¿Debes volver aún a inquietar sus cenizas y remover sus huesos...? ¡Traidores recuerdos de paz, de amor, de maternal ventura que asediaban también a tu doble o doblado en vísperas de la emigración de su alma! ¿No has expiado todo ello en un cafetín de la Alcazaba por el precio irrisorio de una dedada de maaxún?” (LC, 20)<sup>2</sup>.

Fuera de toda sensibilidad, sin recuerdo ni memoria, el espíritu se abandona a la contemplación de la -(su)- confusión. El **fenotexto**, en cierta manera, sucumbe como fórmula de conocimiento activa y, excluida toda sensación procedente de la sensibilidad, se convierte en materia/antimateria soñada: «... fuera del espacio y del tiempo, sin percartarte de lo que haces, si estás recogido o no, si obras o no obras, sin cuidar ni atender, conforme a la “Guía”, a cosa de sensibilidad, recibes

pasivamente la sucesión de imágenes crueles de la pantalla en el reposo y vacío de tu silencio" (LC, 27).

## NOTAS:

1. M. Ruiz Lagos, "Propuestas de alcance del *Pájaro solitario*. Cuestión: "Dijo: ¿caso pretérito indefinido?. Desplazamiento focal del "yo" singular, múltiple y simultáneo". Resoluciones, no oficiales, de un seminario literario sobre Juan Goytisolo", en *Sur y modernidad. Estudios literarios sobre Juan Goytisolo*, Ed. Don Quijote, Sevilla, 1992, pp. 141-190. Para el término de A. Carrera, véase A. Carrera, en *Juan Goytisolo, "Semana de Autor en Buenos Aires"*, Ed. de M. Ruiz Lagos, I.C.I, Madrid, 1991.

Todos los textos que siguen pertenecientes a este autor han sido extraídos del primer documento aquí citado.

2. Dos mil kilómetros es la distancia que separa los cementerios o **macabros** de El Cairo y Barcelona.

## LA RETORICA Y EL DIALOGO

Antonio Ruiz Castellanos  
Universidad de Cádiz

¿Tuvo la retórica romana algo que ver con el diálogo?

La contestación suele ser negativa.

L. Pernot, *Rhetorica* vol. XI, No. 4 1993, pp. 421-438, "Un rendez-vous manqué", afirma: **L'échange verbal n'appartient pas au domaine oratoire, mais relève soit de la comédie et du mime, soit -plus souvent- du dialogue philosophique. Lorsque le dialogue et la conversation sont pris en compte dans la théorie ou dans la pratique rhétorique, c'est marginalement et à titre d'apports extérieurs.** En el mismo número de *Rhetorica* Carlos Lévy, "La conversation à Rome à la fin de la République: des pratiques sans théorie", al identificar diálogo con conversación, y al excluir la conversación del cometido de la retórica, deja también al diálogo fuera del cometido de la retórica.

Mi contestación, en cambio, será positiva. Hay mucho en la retórica antigua sobre el diálogo.

Distinguiré los siguientes tipos de diálogo: diálogo en serio, que persigue objetivos, y conversación desenfadada, llena de gracia, de segundos sentidos, de alusiones malintencionadas, que se divierte en la charla por gusto de la conversación en sí misma.

El diálogo en serio puede perseguir tres tipos de objetivos: la exposición, la investigación y la interacción del teatro (el drama en sentido etimológico).

Los *Anonima Prolegomena* 15. 1-50 de la ed. de Westerink (indicación que debo al profesor Ramos Jurado) distinguen en este sentido, por el modo de la conversación, entre diálogos expositivos y diálogos indagatorios, y dentro de los indagatorios vuelven a distinguir entre agonísticos y gimnásticos.

Dejando a un lado el diálogo expositivo, me fijaré primero en el diálogo heurístico, común al diálogo filosófico y a la **actio**, con sus distintos tipos de texto, después me fijaré en lo que comparte el diálogo teatral con la retórica, para finalmente abordar la conversación.

|         |                               |  |
|---------|-------------------------------|--|
| Diálogo | expositivo                    |  |
|         | heurístico                    | dialéctico, disputatio   |
|         |                               | retórico, propio de la actio   |
|         |                               | contentio,<br>interrogatorio<br>altercatio<br>quaestio<br>controversia<br>sermocinatio |
|         | interacción dramática, agones |  |
|         | conversación, sermo.          |  |

Es difícil aislar de la influencia retórica al diálogo filosófico, por lo que éste tiene de dialéctico y lo mucho que la retórica debe a la dialéctica. Pero tampoco el diálogo del drama está libre de retórica. Ni siquiera la conversación o *sermo*, me parece que lo esté. Además, la Retórica nunca pudo permitirse el olvido del diálogo, porque resulta imprescindible en cualquier acción judicial.

#### A. EL DIALOGO HEURISTICO, ACTIO Y DIALOGO FILOSOFICO:

##### DIALECTICA Y RETORICA:

Platón, que dudaba del valor de la retórica, exaltó la dialéctica como instrumento capaz de alcanzar las verdades eternas, manteniendo a la vez el aspecto interactivo y dramático del diálogo. En este sentido, para Platón, se borran las diferencias que nosotros hemos establecido entre diálogo heurístico y dramático.

La importancia del diálogo para Platón la expresa así Geffken, *Griechische Literaturgeschichte*, Heidelberg 1926-34, pp. 42-43: Para los filósofos de la escuela socrática y platónica "el diálogo era la expresión más natural de aquella dialéctica vivida en acción, que era el alma misma y lo más significativo de aquella enseñanza... Les parecía ... que el logos filosófico, en su significación más íntima... no se revelaba en su fecundidad perenne si no era en la vida activa que las ideas toman en los distintos espíritus y que se manifiesta sobre todo en la discusión".

Según Proclo, *In Alcibiaden* Proem.10: "Se debe decir que en el diálogo, asimilarse a lo divino por la ocupación en sí mismo tiene analogía con el Bien, conocerse a sí mismo, tiene analogía con el intelecto; que la multitud de demostraciones que nos llevan a la conclusión, y, por así decirlo, todo el elemento silogístico del diálogo, tiene analogía con el alma; que lo que tiene de elocutivo, el entrelazamiento de figuras y de estilos y de todo aquello que da prestancia al talento literario, todo ello tiene analogía con la forma, que los personajes, el momento y la situación tienen analogía con la materia." (1)

Aristóteles, que rebajó el valor absoluto de la dialéctica, reconocía no obstante su valor argumentativo (2); y elevó la retórica a su mismo nivel, haciéndola homologable (**antistrophos**: *Rhetorica* I 1354a 1), un subproducto (**paraphués**: 56a 25) suyo, una aplicación suya, "una parte (**morion**) ... semejante (**homoion**) a ella" (56a 30).

Aunque se diferencie la retórica de la dialéctica en que aquella busca específicamente lo persuasivo: en que no se conforma con las pruebas, sino que busca el conmover (**pathos**) y convencer mediante el carácter del orador (**ethos**: 1, 2, 56a, 4-13), ya que, efectivamente, "trata de los caracteres y se la puede denominar justamente política", ya que se aplica a la acción pública del foro y de las Asambleas, que admite el ser de otra forma (**endejómemon allós éjein**)...

lo cierto es que ambas, retórica y dialéctica:

1. Son métodos de investigación (**exetastikè, zêtêma**),
2. con capacidad crítica (**kritikè**), confirmativa y refutativa de proposiciones, sobre cualquier cosa, no sobre un campo de investigación específico (de ahí su forma de argumentar mediante tópicos),
3. moviéndose ambas, dialéctica y retórica, a nivel de probabilidad (**endoxótaton**) y discernimiento de lo verdadero frente a lo aparente, ya que en estos campos no cabe demostración, sino tan sólo lo **endoxótaton**. Y lo **endoxótaton** es cuestionable. Y por **quaestio intellegitur omnis de qua in utramque partem vel in plures dici credibiliter potest**: lo que se puede demostrar con verosimilitud desde perspectivas contrapuestas (como en el diálogo) o incluso desde múltiples perspectivas.

Pues bien, lo que las hace similares, según Quint. 2.5.40, es la argumentación: **adsumpta a dialecticis argumentandi ratione** (3). Esta forma de argumentar común a la dialéctica y a la retórica había nacido del ambiente erístico, de discusión, que crearon los sofistas.

#### SEMEJANZA ENTRE DISPUTATIO Y ACTIO:

A los diálogos platónicos los denomina Quintiliano **disputationes**. Así en 2.15.26: **Disputatio illa contra Gorgian ita cluditur oukoûn anánkê tôn rhêtorikôn dikaion einai, tôn dê dikaion boulesthai dikaia práttein... ut appareat Platoni non rhetorice videri malum.**

En 5.14.27-29 coloca bajo las mismas normas las **disputationes** dialécticas y las acciones retóricas: (**oratio**) **dialogis ... et dialecticis disputationibus erit similior quam nostri operis actionibus.**

Por más que difieran entre sí, las diferencias se fundan tan sólo en los distintos ambientes de la *disputatio* y de la *actio*: <in> **illis homines docti et inter doctos verum quaerentes minutius et scrupulosius scrutantur omnia et ad liquidum confessumque perducunt, ut qui sibi et inveniendi et iudicandi vindicent partis, quarum alteram topikên alteram kritikên vocant. Nobis ad aliorum iudicia componenda est oratio, et saepius apud omnino imperitos atque illarum certe ignaros litterarum loquendum est ...** Los intervinientes en una disputa filosófica, son partes que pueden recapacitar hasta convertirse en jueces de sí mismos y reconocer la verdad. En cambio en una *actio*, el juez es alguien externo, al que hay que convencer, y además es indocto.

#### DISPUTATIO Y CONTENTIO:

El diálogo mantenido con tensión y confrontación en el foro, en el Senado o en las asambleas se denomina específicamente *contentio*. La *Rhetorica ad Herennium* 3.23 lo describe como **oratio acris et ad confirmandum et ad confutandum accommodata**. La *contentio* es un diálogo más violento que la *disputatio*; por eso Quint. 11.1.70 caracteriza la disputa de Cicerón con Catón como **non forensem contentionem sed studiosam disputationem**, debido a la admiración que le profesaba Cicerón a Catón.

Se da, según Quintiliano, una rivalidad mayor entre abogados que entre filósofos, mayor en el foro que en los cenáculos, aun cuando en ambos casos sea necesaria la argumentación **ad confirmandum et ad confutandum**. Actuar en el foro es algo muy diferente que vivir para el diálogo, y vivir según el ideal del diálogo, como dice Calogero, "Socrate", *Nuova Ant.* nov. 1955, 303: **implica infatti una benevolenza totale, una totale assenza di ostilità verso l'altro. Per odioso ed eretico che mi appaia il suo comportamento, io debbo sempre capirlo in funzione delle ragioni sue, e non soltanto giudicarlo in funzione delle ragioni mie.**

La retórica antigua no podía descuidar el diálogo contencioso de las acciones ni el de los interrogatorios.

#### EL INTERROGATORIO:

Una de las funciones del diálogo de la *actio* es la de obtener confesión mediante interrogatorio. Se pueden ver en Quintiliano 5, 7, 28-36 las normas para facilitar la confesión: "Se ha de conocer primero el carácter del testigo. Pues si es tímido, se le puede asustar, si es bobo, engañar, si es iracundo, provocar, si es ambicioso, alabar, si es distante acercar y si es receloso y cabezón o se porta como contrario y provocador, hay que despedirlo rápidamente etc. etc. Hay de todas formas que referirse a asuntos que no provoquen recelo, se contrastarán unas contestaciones con otras..." "

Se aconseja la imitación de los autores más hábiles en la técnica del interrogatorio y, cómo no, el modelo lo constituyen Sócrates y Platón: **Si quod tamen exemplum ad imitationem demonstrandum sit, solum est quod ex dialogis Socraticorum maximeque Platonis duci potest, in quibus adeo scitae sunt interrogationes ut, cum plerique bene respondeatur, res tamen ad id quod volunt efficere perveniat.**

Un ejercicio característico de las controversias consistía en adivinar las respuestas que daría el contrario (Quint. 4.2.92).

A pesar de todo, Quintiliano dice: **eius rei sine dubio neque disciplina ulla in scholis neque exercitatio traditur, et naturali magis acumine aut usu contingit haec virtus** 5.7.28: "Sobre este asunto sin duda ni se imparte enseñanza en las escuelas ni se transmiten ejercicios, y se consigue la capacidad (de interrogar) más bien por habilidad natural o con la práctica". E.d. a este saber del interrogatorio no le reconoce un nivel racional sistemático, tan sólo el de la **exercitatio e imitatio**.

A pesar de las palabras de Quintiliano, conocemos un pequeño tratado anónimo, *Peri erôtêseôs*, que enumera los tropos de la interrogación y la respuesta y da ejemplos; y otro tratado con el título *Peri apokrîseôs*, que se pueden ver en Spengel, R.G. vol. I, 165-168. Y según el propio Quint. 3.4.10, para Protágoras, las cuatro partes de la Retórica son **interrogandi respondendi mandandi precandi...**

Aristóteles había sistematizado unas cuantas reglas para preguntar, que se contienen en *Tópicos* VIII 1-4 y en *Argumentos Sofísticos* 15, y para responder, en *Tópicos* VIII 5 y sigs.

Por lo cual, creo que se puede afirmar que sobre la forma de interrogar y responder, la retórica había prescrito reglas suficientemente coherentes. El propio Quintiliano reconoce: **Acuta autem interrogatio ad quod casu fieri solet etiam ratione perducet: una interrogación hábil, hecha racinalmente, conseguirá los mismos resultados que se obtienen con suerte casualmente.**

#### LOS MODI TRACTANDI DE TIPO DIALOGICO:

Como se sabe, para preparar a los muchachos en la redacción y actuación en público, la Retórica antigua había diferenciado diversos "tipos de texto", diríamos en palabras de E. Werlich, *Textlinguistics of English*, Heidelberg 1976, en los que se practicaban antes de lanzarse al foro, a las asambleas o a los actos públicos. Los ejercicios eran de descripción, narración, fábula, dichos y hechos, **laus, loci communes** y **sententia**. Pero los que más nos interesan, por ser los más dialógicos, son la **comparatio**, la **legislatio**, la **causa**, la **refutatio**, la **confirmatio** y la **sermocinatio**.

### LA DELIBERACION: LA QUAESTIO, LA LEGISLATIO, Y LAS SUASORIAS:

Las deliberaciones propias del debate senatorial y de las asambleas, tienen el planteamiento de una **quaestio**. Un senado-consulta, igual que una proposición de ley, se presenta siempre en forma de **quaestio** (Quint. en 3.8.22 dice: **omnis enim deliberatio de dubiis est**). Y se argumenta mediante una **comparatio** de los pros y contras de una o de dos o más alternativas, siguiendo una lógica de la preferencia. La *Rhetorica ad Herennium* 1.15 y el *De inventione* ciceroniano 2.72-78 describen el procedimiento consultivo.

La deliberación constituye además la materia de una SUASORIA, que, según Quint. 3.8.10, **constat accusatione et defensione..., quod est iudicialium proprium**: se basa en la acusación y defensa... lo que es propio de la ret. judicial.

### LA CONTROVERSIA:

Por lo que respecta a la controversia, Quint. en 2.4.26 dice: **Solebant praeceptores mei neque inutili et nobis etiam iucundo genere exercitationis, praeparare nos coniecturalibus causis, cum quaerere atque exequi iuberent ...** Solían mis maestros y no era una tontería, y además constituía para nosotros un ejercicio muy agradable, preparamos para las causas basadas en conjetura, mandándonos preguntar y responder. Las controversias escolásticas (Quint. 4.2.92), bien sean cuestiones genéricas o causas jurídicas, son dialógicas.

Quint.3.6.44 compara y distingue la controversia de la **contentio**, aunque tengan los mismos **status**. La controversia admite tratar de cosas filosóficas, la **contentio**, trata siempre de asuntos concretos.

De cualquier forma, el diálogo propio de suasorias y controversias, se apoyará siempre en una argumentación que sirva para confirmar e infirmar. La argumentación no carece de fuerza dialéctica. No se olvide que argumento viene de argüir. Los textos argumentativos siempre tienen en cuenta al destinatario, a cuya convicción sirven. Quint. en 6.3.72 caracteriza la refutación desde el diálogo: **Refutatio cum sit in negando redarguendo defendendo elevando**.

### LA SERMOCINATIO

La **sermocinatio** es el tipo de texto dialógico por excelencia; se la denominaba "diálogo" en la retórica antigua. Quintiliano, 9, 2, 30-31 dice que hay quienes distinguen entre prosopopeyas, en las que se imitan el gesto y las palabras, y diálogos en los que **sermone hominum adsimulatos**. La **sermocinatio** puede imitar y simular, inventar diálogos, incluso de seres inanimados. También sobre ella, la *Retórica a Herenio* 4, 65. Además es tratada en los **progymnasmata**, así en Teón P. 89, 29-90, 17.

Básicamente consiste en poner en boca de un personaje un discurso, una rthesis, y así describir su carácter, por lo que se la denomina también etopeya. Frente a la rthesis, una epirthesis produce ya el diálogo, pudiendo ser los intercambios más o menos cortados. A base de **sermocinationes** se construye el diálogo teatral.

El hecho es que, aunque se trate de agones, si se exceptúa la comedia donde los cambios de turno son rápidos (diálogo estíquico), cada agón tiene luego normalmente estructura de *refutatio*, *confirmatio*, *comparatio* etc.

Pero cuando se trata de disputas cortadas **haec pars dialectica, sive illam dicere malumus disputatricem, ... est utilis saepe et finitionibus et comprehensionibus et separandis quae sunt differentia et resoluenda ambiguetate, distinguendo dividendo inliciendo implicando.** Quint. 12.2.12-13. Para este tipo de diálogo puede servir la enseñanza retórica sobre la **altercatio**.

#### LA ALTERCATIO:

La **altercatio** es un interrogatorio especial, un careo breve y de estilo conciso entre las partes, que viene después de haber intervenido por extenso en los discursos.

Su estilo conciso la distingue del discurso argumentativo: **cum sit posita in sola inventione neque habere dispositionem possit nec elocutionis ornamenta** (Quint. 6.4.2-22).

Su carácter de recapitulación de lo actuado hace que los tratadistas no digan de esta parte nada que no hayan recomendado en las que la preceden: **Quam scriptores alii fortasse ideo reliquerunt quia satis ceteris praeceptis in hanc quoque videbatur esse prospectum. Constat enim aut intentione aut depulsionem... quidquid in actione perpetua circa probatiohes utile est, idem in hac brevi atque concisa prosit necesse est. Neque alia dicuntur in altercatione, sed aliter, aut interrogando aut respondendo.**

La importancia para un orador de la **altercatio** es muy grande: **neque perfectus orator sine hac virtute dici potest.** Pero además, la técnica de la **altercatio** puede verse utilizada en el diálogo estíquico por los escritores de teatro (4).

## B. LA INTERACCION DIALOGICA:

### LA COMEDIA:

Cuando uno observa la comedia, se puede preguntar si el diálogo de cada escena está estructurado o no. Si la secuencia de preguntas y respuestas se deja estructurar al estilo de los análisis de la conversación que hace Coulthard o Deirdre Wilson, quien llega a analizar piezas de teatro contemporáneo, hallando en cada escena un acto de habla fundamental, que sería la meta perseguida por la conversación en cada episodio, conduciendo luego la secuencia de escenas al logro del objetivo final, bien sea una anagnórisis (5) o bien el logro del objeto. Una estructura así convierte la conversación aparentemente distendida, en utilitaria, negociadora y persuasiva, e.d. llena de técnica y de procedimientos retóricos. (6)

En las comedias de Plauto, prescindiendo de la pérdida de tiempo momentánea que se suele emplear en bromas, dobles sentidos, alusiones etc., sí que resultan estructuradas las escenas en la forma del método de Coulthard y Deirdre Burton. Así me parece tras el análisis que he hecho del *Gorgojo* de Plauto.

### LA TRAGEDIA DE SENECA:

Pero si pasamos a la tragedia, la influencia de la retórica es aún mayor. He hecho algunas observaciones sobre *Las Troyanas* de Séneca. Lo mismo se podría decir de Eurípides.

De todo el texto, la proporción entre diálogo real (estíquico y no a base de discursos en paralelo), frente al diálogo aparente, es de un tercio.

Y cuando hay diálogo verdadero, se convierte en una controversia, suasoria, interrogatorio, refutación o confirmación.

El acto I se reduce a meras etopeyas (7).

El acto II es una narración. Luego siguen una resis en forma de laus y una epirresis en forma de legis latio (255-291) que son cada una un discurso, son monólogos alternados. Le sigue un diálogo auténtico (303-370) en forma de controversia. Viene después una quaestio filosófica sobre si existe la otra vida (371-408).

En el acto II se dan dos tipos de diálogo auténtico, uno en forma de suasoria (438-488) y otro en forma de interrogatorio (524-813). Sigue una descripción de Grecia hecha por el coro (814-860).

En el acto IV: Al intento por parte de Helena de convencer a Polixena de que se case con Pirro, le sigue una contestación a base de refutación y confirmación (861-926); después vienen unas lamentaciones que son realmente monólogos en paralelo. Acaba el coro desarrollanado un tópico (1009-1055) .

El acto V es una narración bajo apariencia de diálogo (1056-1170).

## C. LA CONVERSACION Y LA RETORICA SEGUN CICERON Y QUINTILIANO:

Pero finalmente, ¿ hubo algún tipo de preocupación por el diálogo, entendido como conversación, en la Retórica antigua ? Conversación se dice en latín SERMO. Se entiende por sermo la **oratio remissa et finitima cotidiana locutioni**: la conversación de tono distendido, muy próximo al habla de todos los días, *Rhetorica ad Herennium* 3.23.

Sobre el sermo afirma Cicerón que la Retórica no tiene nada que decir.

Quintiliano en 6.3 igualmente afirma que **in conviviis et sermonibus multo dicaces, quia in hoc usu cotidiano proficimus: oratoria urbanitas rara, nec ex arte propria sed ad hanc consuetudine commodata.** (14): en los banquetes y conversaciones hay mucha gente de conversación afable, porque en ese aspecto mejoramos con la práctica: la afabilidad retórica es cosa rara y adquirida, no por arte sino por hábito.

La retórica desde luego es **negotium** interesado y público, mientras que la conversación es **otium, skholé**, familiar. Pero existe en las retóricas antiguas un tratamiento, breve sí, pero específico, de la conversación. La conversación distendida debía nutrirse de anécdotas, bromas e incluso chistes, según la *Rhetorica ad Herennium* 3, 23: **dignitas, demonstratio, narratio** (saber contar cosas, anécdotas), **ioatio** (había colecciones de chistes, **geloion, facetiae**: CIC. *De or.* 2, 317 y 2, 271: **quae a me de facetiis disputantur, non maiora forensium actionum quam sermonum condimenta sunt.** E *ibidem* 2, 35. donde también habla sobre la ironía y el chiste.

También Quintiliano, en 6.3, se ocupa de cómo mover a risa, cuya etiología afirma desconocer: **neque enim ab ullo satis explicari puto, licet multi temptaverint** (7). Pero en 6.3.14 llega a proponer unos **exercitamina** para llenar este vacío: **Nihil autem vetabat et componi materias in hoc idoneas, ut controversiae permixtis salibus fingerentur, vel res proponi singulas ad iuvenum talem exercitationem. Quin ipsae illae (dicta sunt ac vocantur) quas certis diebus festae licentiae dicere solebamus, si paulum adhibita ratione fingerentur aut aliquid in his serium quoque esset admixtum plurimum poterant utilitatis adferre: quae nunc iuvenum vel sibi ludentium exercitatio est.** El escepticismo inicial se ve corregido por ciertas observaciones que ocupan el capítulo sobre los distintos tipos y lugares comunes del humor.

Además, aunque la conversación no estuviera reglamentada retóricamente, si pensamos que la Retórica está detrás de cualquier acción mediante la palabra en la Antigüedad, que la Retórica no es sólo instrumento de abogados y políticos, seguro que también redundará en beneficio del buen uso de la conversación, como lo dice el propio Cicerón, *De or.* 1.12: **Dicendi autem omnis ratio in medio posita**

**communi quodam in usu atque in hominum more et sermone versatur:** Todo lo que la Retórica dice está a disposición de todos y se aplica a la acción y a la conversación. En este caso, algo tendrá que ver la Retórica con la conversación.

¿ Por qué opina entonces Cicerón que no cabe retórica en el diálogo ? Porque opina que el **sermo** sólo se da en las conversaciones amistosas, hasta el punto de que sólo en la amistad cabe el diálogo auténtico. Pero no una amistad cualquiera, sino una que merezca ese nombre, una amistad que te comprenda, capaz de conocer tus necesidades, de inferir tus intenciones: **Nihil mihi nunc scito tam deesse quam hominem eum quocum omnia, quae me cura aliqua adficiunt, uno communicem, qui me amet, qui sapiat, quicum ego cum loquar, nihil fingam, nihil dissimulem, nihil obtegam.** CIC. *Att.* 1, 18, 1.: "Tienes que saber que no hay cosa que más eche de menos que la persona con la que poder comunicar todo aquello que me aflige o me preocupa, capaz de amarme, que entienda, que, cuando yo le hable, no tenga que fingir ni que disimular, con la que no haya nada que ocultar". Esa persona es un otro yo: *De amicitia* 22: **Quid dulcius quam habere quicum omnia audeas sic loqui ut tecum ?**: "Qué cosa hay más dulce que tener con quien hablar sin reparos como consigo mismo ?" Es un ideal de comunicación nunca satisfecho definitivamente, sólo en ciertos momentos, en los que parece que avanzamos muchísimo en nuestro conocimiento.

#### LOS DIALOGOS FILOSOFICOS DE CICERON:

Los diálogos filosóficos de Cicerón, que él quiere que sean auténtico **sermo**, son, a pesar de todo, bastante retóricos. Si prescindimos de aquellos libros, como la *Partitiones oratoriae*, en los que el diálogo es una forma de exposición, aquellos otros que podrían aspirar a ser considerados auténticos diálogos, conversación en que los participantes se comprenden, no son diálogos estíquicos, sino más bien discursos en paralelo (menos en los prólogos), si exceptuamos la *Primera Tusculana*, hasta que se interrumpe a petición de uno de los contertulios: **nisi quid necesse erit, malo non roges**, *Tusc.* 17. Y como discursos, utilizan las formas de prueba propias de la retórica: **quaestio, confirmatio, refutatio**, anécdota etc.

#### LOS SERMONES DE HORACIO:

Los sermones horacianos no son conversaciones sin objetivo, hay muchos fragmentos que se divierten en la comunicación por la comunicación, pero en general, son discursos en los que la interacción entre los personajes llega a producir el efecto perlocutivo de la persuasión. Como ejemplo podemos ver el diálogo de *Sermones* II 1 entre Horacio y Trebacio, en el que éste pasa de decirle que deje de escribir sátira a consentírselo. (8)

EN CONCLUSIÓN: El diálogo le debe a la Retórica mucho. Es necesario para el desarrollo de la actio. Pero además, el diálogo polémico de la actio tiene en común con el diálogo filosófico diversos tipos de texto; igual ocurre con el diálogo dramático. Incluso la conversación, aunque los antiguos la confiaran a la habilidad natural, debe algo al arte de la retórica.

### CITAS BIBLIOGRAFICAS:

(1) Para los *Prolegomena* los elementos del diálogo son:

- \* la materia, i.e. los personajes (con sus distintos grados de ignorancia o por el contrario con su saber), el tiempo y el lugar,
- \* la forma, i.e. el estilo, elevado, simple o intermedio,
- \* la naturaleza, i.e. el modo de la conversación: expositiva e indagatoria, que a su vez se subdivide en agonística (de controversia) o gimnástica (de discusión),
- \* el alma, e.d. los argumentos,
- \* la inteligencia, e.d. los problemas, que hacen de centro del diálogo,
- \* la divinidad, e.d. el bien. *Prolegomena* 16.1-17.

Sobre el diálogo platónico, P. Bádenas de la Peña, *La estructura del diálogo platónico*, CSIC, Madrid 1984. Allí se puede encontrar bibliografía.

(2) Aristóteles fue incapaz de recrear en sus diálogos un auténtico carácter dialógico al estilo de Platón (como dice Basilio en su *Epistola* 135), pero sin embargo su influencia fue mayor. Lo imita Cicerón.

(3) Quint. 2.5.40. En otro lugar dice que hay quienes asemejan ambas a la manera de demostrar la geometría: **Pluris invenias qui dialecticae similem quam qui rhetoricae fateantur hanc artem**, Quint. 1.10.37

(4) Sobre la *Altercatio*: Aristóteles, *Retórica* 3, 18, donde envía a los *Tópicos*. Anaximenes, *Retórica a Alejandro* 36, 43-44. Anónimo, *Peri erôtêseôs kai apokriseôs*, pp. 1-7 ed. Spengl-Hammer (R.G. I, 2) (G. Humbert, *Altercatio*, C. Daremberg y Saglio (eds), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* I, 1, Paris 1877. P. Moraux, *La joute dialectique d'après le huitième livre des Topiques*, en "Aristotle on Dialectics: The Topics" (Proceedings of the 3rd. Symposium Aristotelicum, Oxford 1968, pp. 277-312.)

(5) Esto es, según Proclo *In Alc.* Proem. 10, el objetivo esencial del diálogo platónico, la anagnórisis de sí mismo que se confunde con el Bien: "Porque si se dice que el diálogo tiene por finalidad el cuidado de sí mismo y el conocimiento

de este cuidado, sin duda es ésa una afirmación correcta, pero se debe tener presente en el espíritu que el cuidado de sí mismo no debe constituir para nosotros nuestro fin y nuestro bien más que al término de las demostraciones del diálogo y que el problema examinado en el diálogo, en vista del que se hacen todos los razonamientos, es el de conocerse a sí mismo.... Se debe decir pues que en el diálogo, asimilarse a la divinidad por el cuidado de sí mismo, tiene analogía con el Bien ...

(6) Muchos géneros literarios tienen una forma de composición dialógica. Así el género homilético: La homilía o charla ante un pequeño número de oyentes sin fines formalmente expresados y que acaba con una réplica. Ya Platón preveía la necesidad de una oratoria *prosimilêtikê* en el *Fedro* 261 a y sigs. y en el *Sofista* 222 c. Pero los retóricos hicieron suyo el género, según Quintiliano 2, 21, 4 y 3, 4, 10. En Plutarco, *Proposición de mesa* 9, 14, 1, un tal Herodes dice que la homilía es cometido del rétor. Los autores cristianos Juan Crisóstomo y Gregorio Nacianceno utilizan este género.

Gran parte de los discursos de tipo simposiaco tienen, adobados con mucho entretenimiento y amenización (*skolia*: cantos en forma de réplica, enigmas etc.) estructura de *quaestio*, de *sententia*, consolación, *comparatio*, anécdotas, fábulas, declaraciones de amor, elogio, vilipendio, brindis, fanfarronerías. (Ewin L. Bowie, "Greek Table-Talk before Plato", *Rhetorica*, vol XI. n<sup>o</sup> 4, 1993, pp. 355-375). Estos diálogos, *stromata* son sobre todo de contenido filosófico y serán tratados por el prof. Ramos Jurado. Para el género simposiaco.

(7) Las figuras dialógicas, el diálogo fingido: Si pasamos finalmente a la *elocutio*, hay que señalar las figuras de la alocución: La *obsecratio*, la *licentia*, la apóstrofe; y las figuras de la pregunta: La *interrogatio*, la *dubitatio*, la *prosopopeya*, pero sobre todo el diálogo fingido, *subiectio*. Este tipo de diálogo fingido se utiliza en los más diversos géneros por la variedad que produce. Así Lucrecio lo utiliza al final del libro III, en el diálogo de la naturaleza con el viejo. Igualmente refuerza las sentencias en el tipo de texto denominado Hechos y Dichos, poniendo en estilo directo, en boca de un personaje una lección de sabiduría.

(8) Horacio es heredero del género *diatriba*, que es un género de origen filosófico ligado al cinismo. Se finge un diálogo entre el autor y un supuesto interlocutor imaginario, con el que se enfrenta en una lucha dialéctica, *logomachia*. D.R. Dudley, *A History of Cynism*, Londres 1937.

# MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL

Isabel Ruiz de Francisco  
Salvador Alemán Méndez  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abordamos en nuestra ponencia un tema de actualidad: **la animación sociocultural**; pero a la luz de otro gran tema: **los medios de difusión o de comunicación de masas**, cuya actualidad sigue vigente a través de los años con la misma pujanza que en sus orígenes o más si cabe la expresión. Nuestra disertación es una reflexión sobre la conjunción de esos dos temas. Nos centramos, en este resumen de lo que fue nuestra ponencia, en aquellos aspectos que creemos de mayor interés para su mejor comprensión y aprovechamiento.

## 1. La comunicación y la publicidad

Todos estamos de acuerdo en que la comunicación, técnicamente hablando, es un proceso de transmisión de información en el que deben estar presentes los elementos de la misma: el mensaje o contenido, el contexto o referente, el canal (medio físico), el código o sistema de signos que se utilizan para transmitir la información, el emisor del mensaje (bien sea humano o técnico) y el destinatario o receptor(es) del mensaje. Pues bien, los medios de comunicación social tienen básicamente la misma estructura que cualquier otro proceso comunicativo, pero se diferencian de otros procesos, porque utilizan **medios técnicos** para emitir el mensaje, porque la información no va dirigida a un **destinatario** concreto, sino **indeterminado** y muy **numeroso**, porque no permiten, sino raramente, el **intercambio de papeles** entre emisores y receptores humanos y porque transmiten mensajes que, en la inmensa mayoría de los casos, están obligatoriamente **ligados a la realidad**.

Estos medios principales, aun cuando están todos dedicados especialmente a la tarea informativa, ofrecen, sin embargo, múltiples diferencias.

Nos referimos en este trabajo específicamente a la prensa escrita, la radio y a la televisión. Los tres tienen una finalidad común: informar, entretener y orientar o formar; pero mientras la prensa utiliza la palabra escrita y la imagen fija, la radio se vale de la palabra hablada y de los sonidos, y la Televisión combina palabra, imagen y sonido.

Nos centramos concretamente en la publicidad. La publicidad es una forma de comunicación **persuasiva** que pretende informar y, sobre todo, **convencer** a los destinatarios para que actúen de una forma determinada. La publicidad va a ser diferente según el medio que se elija para difundirla. Así, en un anuncio en el que aparece la imagen, se juega con la forma, el color y la distribución del espacio (prensa y televisión); mientras que en la radio y la televisión cobran importancia los efectos sonoros como la música y el tono de voz. Conviene advertir que, en general, la publicidad está estrechamente ligada a los condicionamientos comerciales de las empresas periodísticas, radifónicas o televisivas en las que realizan su propaganda.

Para que impresione y atraiga la atención, en muchas ocasiones, el lenguaje publicitario se aparta en algún aspecto de la gramática del lenguaje estándar oral o escrito. Así, por ejemplo, en él abundan, las **oraciones sin verbo**, el uso de las **rimas** la utilización de la **primera persona**, el uso frecuente del **Imperativo**, etc.

Recordemos que el experto en publicidad tiene constantemente presente el público al que se dirige; por tanto, hará uso frecuente de los eslóganes con connotaciones fuertes para ese grupo determinado al que desea atraer. Otras veces se valdrá de vulgarismo, de frases hechas o se expresará, valiéndose de palabras de contenido semántico fuerte o suave, según lo que se persiga. De igual forma se manejará con infinidad de figuras retóricas, tales como la hipérbole, la comparación, la metáfora, la interrogación retórica, la dubitación, la sinestesia o los juegos de palabras. Pero, sobre todo, el registro lingüístico preferente en la publicidad va a ser el ambiguo. Así podríamos analizar cada mensaje publicitario desde el punto de vista del significante y significado, refiriéndonos a cualquiera de sus elementos: lo que se ve, el texto, el personaje central, el producto, la música, etc.

De todo esto se puede sacar una conclusión sencilla, que explica la razón del éxito de la publicidad: la falacia de la publicidad radica en el juego intencionado del binomio significado-significante, utilizado de forma ambigua y, por tanto, engañosa, con lo que aprovecha el interés suscitado por el significante para que acepte el significado, con el que en este caso existe un nexo fraudulento.

Nos gustaría apuntar, aunque sea de paso, cómo los medios de comunicación ejercen un influjo muy notable sobre la lengua estándar. En muchas ocasiones resulta muy beneficioso: hoy en cualquier lugar de la nación, puede oírse hablar, a través de la radio, el español culto; hasta la invención de los aparatos de transistores, un ciudadano podía morir sin haber escuchado jamás ese registro idiomático. En este sentido, **los medios de difusión**, incluida la prensa, **son los instrumentos más importantes de educación (o contaminación) idiomática** (en algunos aspectos podemos decir que superan a la escuela).

El mal empleo del idioma se debe, con frecuencia, a descuido, ignorancia o a un deseo desbordado de creatividad, de originalidad que en ciertos ocasiones resulta bastante inoportuno.

## 2. La animación socio-cultural

La animación sociocultural tiene una corta historia como método de intervención, pero también es cierto, que como elemento de la dinámica social y cultural de los colectivos existe desde siempre, de forma difusa y espontánea. Siempre ha habido personas capaces de dinamizar los grupos, de canalizar las acciones, de fomentar la creatividad en los diversos colectivos. Siempre las sociedades se han agrupado para celebrar sus fiestas, sus ritos, para organizar las tareas comunes.

En Europa, después de la segunda guerra mundial, surge la necesidad de **dinamizar al colectivo y de reconstruir las relaciones individuales y grupales (tejido social)**. Los grupos humanos aparecen deprimidos por el trauma bélico. La animación socio-cultural, como actividad encaminada a crear tejido social, a

dinamizar procesos culturales, es una necesidad en este contexto de post-guerra. Y es, a partir de ese momento, cuando crecen los movimientos dirigidos hacia la animación sociocultural. Según E. Ander-Egg, el auge de la animación sociocultural es un signo del cambio producido en nuestra sociedad y **en este sentido animación y democracia pueden tener una cierta relación de paralelismo**. En este cambio ha influido: el aumento del tiempo libre, la instauración del ocio, el bienestar material aportado por la industrialización y la urbanización, el desarrollo de los mass-media que fomenta la pasividad, aísla al individuo en su *habitat* urbano y crea ciertas dependencias, son las variables que contribuyen a la consolidación de la animación socio-cultural.

La animación sociocultural consiste básicamente en poner en marcha en la comunidad un proceso de desarrollo integral y global, basado en el trabajo en común, enriquecer el tejido social de la comunidad, aumentar los grupos o mejorar sus relaciones, desarrollar formas de solidaridad y ayuda mutua, buscar intereses comunes, favorecer la formación permanente, partiendo de las experiencias del colectivo, etc, en definitiva, es hacer más solidaria, más activa, más reflexiva y participativa a la comunidad, y que los recursos, pocos o muchos, que en ella existen, se utilicen racional y socialmente.

### 3. La publicidad y la animación socio-cultural

Veamos ahora, brevemente, la enorme utilidad que puede tener para una buena animación socio-cultural, el tema de la publicidad.

Partimos de dos realidades evidentes. Por una parte, del hecho innegable de que la gente ve y oye publicidad. Así lo entienden quienes quieren vender. De tal forma que difícilmente encontraremos un encuentro social donde no esté presente la publicidad, nada menos que patrocinándolo. Por otra parte, todos estamos de acuerdo en que los medios publicitarios son una forma óptima de dar a conocer un mensaje ya que logra la combinación ideal para transmitir una idea: brevedad en el tiempo, simplicidad en el mensaje y utilización del mayor número posible de vías sensoriales por las que penetra la idea en el destinatario.

Sin embargo no existe acuerdo acerca de la utilidad social de la publicidad. Opinamos que puede ser un elemento dinamizador del diálogo social, o si se nos permite de un "triálogo" en el que el medio publicitario suscita el tema y dinamiza el interior de los receptores y éstos entran en diálogo, dejando marginado al medio. Se necesita un nuevo agente que de alguna manera cuestione el mensaje y fuerce a los receptores a sacar fuera las ideas, sentimientos o emociones que ha provocado el mensaje publicitario. De esa manera la publicidad lejos de aislar al espectador le forzará a entrar en contacto con los otros, desarrollando, entre otras capacidades, las críticas.

Si nos permiten un símil casero diríamos que, como en la electricidad, del contacto entre el polo positivo **actividad** (animación socio-cultural) y el negativo **pasividad** (publicidad) puede surgir la **luz** del crecimiento cultural y personal, a partir del encuentro grupal (sociocultural).

**BIBLIOGRAFÍA:****1. Medios de difusión**

- BENEYTO, J., *Mass communications*, Madrid, I. de Estudios Políticos, 1957.
- BENITO, Ángel, *Teoría General de la Información*, Madrid, Guadiana, 1973.
- BODIN-PELANNE, André, *L'Univers des signes. Signes et significations. L'information*, Paris, Masson et Cie., 1974.
- CORZO TORAL, José L., *Leer periódicos en clase*, Madrid, Editorial Popular, 1986.
- CRIADO, Manuel, *Así hablamos. El espectador y el lenguaje*, Madrid, Prensa Española, 1974.
- ECO, Umberto,  
*La estructura ausente*, Barcelona Lumen, 1972.  
*Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.
- GONZÁLEZ RUIZ, N., *El periodismo teoría y práctica*, Barcelona, Noguer, 1960.
- GONZÁLEZ SEARA, M., *Opinión pública y comunicación de masas*, Barcelona, Ariel, 1968.
- GUBERN, Román,  
*La televisión*, Barcelona, Bruguera, 1965.  
*Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.
- GUERRERO RUIZ, Pedro, URREA CÁNOVAS, María, y VIDAL PÉREZ, Francisco, *La prensa en la escuela*, Dirección General de Educación y Universidad de Murcia, Murcia, 1991.
- LÓPEZ DE ZUAZO, A., *Diccionario del periodismo*, Madrid, Pirámide, 1985.
- MARCHAND, Frank, "Los medios audiovisuales y la enseñanza de la lengua", en *Medios audiovisuales*, bajo la dirección de Louis Porcher, Madrid, Cíncel-Kapelusz, 1980, 49-63.
- MARTÍN VIVALDI, G., *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo, 1973.
- MONAGAS SPA, Miguel de, *Semiótica y comunicación de masas*, Barcelona, Península, 1971.
- PÉREZ CALDERÓN, Manuel,  
*La televisión*, Madrid, Editora Nacional, 1965.  
*La información audiovisual*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1970.
- PORCHER, Louis, "Las técnicas", en *Medios audiovisuales*, Madrid, Cíncel-Kapelusz, 1980, 11-48.
- ROMANO, Vicente, *Los intermediarios de la cultura*, Madrid, Pablo del Río Editor, 1977.
- ROTGER, Bartolomé, y ROQUE, Joana M<sup>a</sup>., *Cómo leer la prensa escrita*, Madrid, Editorial Escuela Española, 1987.
- TERRÓN, F., *La información*, Barcelona, Oikos-Tau, 1970.
- THIBAUT, A.M., *El lenguaje de la imagen*, Madrid, Marova, 1973.

- U.N.E.D., *Curso de iniciación a la lectura de la imagen y al conocimiento de los M.A.V.S.*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987.
- VALLES CALATRAVA, José R., *La prensa*, Madrid, Alhambra, 1991.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Informe sobre la información*, Barcelona, Fontanella, 1975.

## 2. Animación Socio-cultural

- ENDER-EGG, Ezequiel, *Metodología y práctica de la Animación Sociocultural*, Madrid, Marsiaga, 1982.
- BESNARD, P., *Animateur socioculturel*, Paris, EFF., 1986.
- CAPECCHI, Vittorio, *Classe operaia e Cultura borghese. I passi di una ricerca in Emilia-Romagna*, Mondadori, Bologna, 1982.
- COLOM, A.J., *Modelos de intervención socioeducativa*, Madrid, Narcea, 1987.
- MAILTTIOT, Bernard, *Dinámica y génesis de grupos*, Madrid, Marova, 1973.
- PÉREZ SERRANO, G., y MARTÍN GONZÁLEZ, T., *La Animación Socio Cultural*, tomos I y II, Madrid, U.N.E.D., 1986.
- QUINTANA, J.M., y otros, *Fundamentos de Animación Sociocultural*, Madrid, Narcea, 1985.2



# ALGUNOS ASPECTOS NO VERBALES DE LA INTERACCIÓN "CARA A CARA" EN TEXTOS DIDÁCTICOS CASTELLANOS DEL SIGLO XIII.

Juan Sáez  
Cádiz

Al reflexionar sobre el tema monográfico del presente *Encuentro*, considere en principio la posibilidad de estudiar el uso, dentro del diálogo, de una serie de procedimientos enfáticos, típicos de la lengua hablada, en ciertos textos didácticos medievales<sup>1</sup>. A medida que iba rastreando en los textos, mi interés se desplazaba hacia un aspecto que quedaba en la periferia de este asunto: los elementos no verbales que acompañan al intercambio lingüístico. Inicialmente pretendía mostrar, mediante el análisis de los procedimientos mencionados, cómo la oralidad del diálogo era un elemento determinante en la transmisión de los conocimientos; sin embargo, terminé interesándome por la técnica de comunicar con eficacia como materia de conocimiento para el hombre medieval, y en concreto, por los aspectos no verbales de tal técnica<sup>2</sup>.

He utilizado deliberadamente en el título la expresión "interacción cara a cara", acuñada y utilizada fundamentalmente por estudiosos anglosajones, aun a sabiendas de la inmensa complejidad que encierra, imposible de abordar en un trabajo de esta índole<sup>3</sup>. Trato con ello simplemente de incidir en el hecho de que nos interesan aquellas situaciones en las que se da un contacto directo entre los participantes y en las que éstos, por tanto, están en copresencia física. Huelga decir que no todo diálogo, si lo entendemos de un modo amplio como un intercambio de mensajes lingüísticos, ha de cumplir este requisito.

En una típica situación de diálogo, en copresencia física de los interlocutores, el hablante no sólo emite un mensaje verbal, sino que además, simultáneamente, lanza al oyente una serie de mensajes no verbales a través de posturas, gestos y movimientos corporales, alteraciones de la voz, risa, llanto, movimientos oculares, expresiones faciales, distancia y contacto físico, etc..., elementos, en fin, variables a lo largo de la interacción, junto con otros relativamente estáticos como la apariencia física general (altura, volumen,...), rasgos faciales, uso de la vestimenta y cosmética, olores, etc... En suma, hay varios canales de comunicación abiertos en una interacción de este tipo. En palabras de POYATOS (1994 I:28):

Esta interacción cara a cara, la forma más básica y más compleja de la comunicación humana, pone en movimiento los diversos canales transmisores somáticos (...) que funcionan consciente o inconscientemente para emitir mensajes intencional o no intencionalmente. Así pues, (...) la actividad comunicativa puede ser *vocal-verbal* (lenguaje), *vocal-no verbal* (paralenguaje) y *no vocal-no verbal* (kinésica, proxémica y los demás sistemas corporales).

La presente reflexión está destinada a una sociedad, la medieval, muy distinta a la nuestra, en la que la interacción cara a cara tenía una trascendencia no fácil de calibrar hoy día. Se trata de una sociedad predominantemente oral;

preferentemente, de un tipo de oralidad que se ha denominado *mixta* (ZUMTHOR (1989:20-21). Es decir, una sociedad en la que conviven oralidad y escritura, si bien la influencia de esta última es escasa y secundaria. La comunicación escrita se entiende como subordinada a la oral; la escritura es el soporte de una voz pronunciada, válido en cuanto que la preserva en el tiempo. El texto escrito no adquiere su valor hasta que es pronunciado. Los procesos de aprendizaje y transmisión de conocimientos son fundamentalmente orales (memorización de textos, oídos más que leídos en el sentido moderno). La administración de justicia y el ejercicio de la política se basan en la voz que pronuncia la ley y la hace cumplir. La religiosidad medieval no se entiende sin la predicación, y la valoración del silencio propia de las órdenes monásticas no es sino el correlato de la importancia concedida al uso de la palabra<sup>4</sup>.

Mantengo, por lo tanto, que el modo de comunicación que hemos llamado interacción cara a cara resultaba decisivo en el desarrollo de la vida social de esta cultura. No menos que actualmente. Lo que resulta distintivo es que, frente a nuestras sociedades, en las que sigue siendo básica la interacción cara a cara en infinidad de eventos de la vida cotidiana, en la sociedad medieval acontecimientos de gran importancia dependen de la oralidad, que es el fundamento de la sabiduría y del poder. Para detentar el poder hay que dominar la palabra pronunciada y para dominar ésta hay que controlar el gesto y el entorno que la acompañan.

Salta a la vista la relación de todo lo dicho con las obras que mencionábamos al principio. Recordemos que se trataba de textos destinados a la formación de los grupos dirigentes. Nadie más interesado que ellos en el dominio de la técnica de comunicar y dialogar con eficacia; y ello incluye los aspectos no verbales de la comunicación. No extraña, en consecuencia, que a lo largo de estos tratados se encuentren algunos consejos útiles para este propósito.

Precisamente, nuestro objetivo es indagar en qué medida era conocida la importancia de estos componentes de la comunicación y si se encuadraban dentro de las enseñanzas consideradas útiles para el receptor de la obra. No encontramos, desde luego, un cuerpo doctrinal organizado, pero no faltan observaciones esporádicas, muy sutiles a veces<sup>5</sup>.

Centraré los ejemplos en tres ámbitos particulares de la comunicación no verbal: paralenguaje, kinésica y proxémica<sup>6</sup>.

El primer ejemplo está extraído del *Libro del consejo e de los consejeros*, cuya elaboración puede situarse hacia finales del siglo XIII o principios del XIV, atribuido a un maestro Pedro, aún no identificado (REY 1962:46-47):

Por que deuedes saber que todos aquellos que quisieren vsar de tenpramiento e de mesura, que son carrera de todo bien, deuen seer tenprados en seys cosas. La primera, en lo que han de fablar o dezir, e esto es en cinco cosas: la primera que fagan buen gesto quando fablaren, en tener su cuerpo bien asosegado egualmente, de guisa que non apremie mucho las sobreçejas nin cate mucho a tierra, que es sennal de tristeza; nin arrugue las narizes, que es sennal de menospreçiamiento; nin muerda los labros, que es sennal de sanna; nin abra mucho la boca, que es sennal

de torpedat; nin tuerça mucho la çerviz, que es sennal de sobervia, ca ninguna cosa destas non plaze a los omnes de bien quando las veen desordenadas.

El autor desgrena una serie de advertencias sobre los gestos que se deben evitar mientras se habla, si se quiere parecer mesurado. Le interesa un conjunto de lo que hoy llamamos rasgos kinésicos, centrados en la cabeza: la expresión facial, la dirección de la mirada, el propio movimiento de la cabeza. Ahora bien, lo que hace valioso este testimonio no es tanto lo acertado de la identificación entre cada gesto y la actitud o emoción que supuestamente comunica, como el hecho de que hay plena conciencia de que se trata de signos<sup>7</sup>, y, sobre todo, de que pueden ser controlados por el hablante en su beneficio.

Otro ejemplo de valoración de la kinésica, unida aquí a elementos paralingüísticos fundamentales, como son la risa y las lágrimas, lo encontramos en la *Poridat de las poridades* (KASTEN 1957:63). En el fragmento, Aristóteles adoctrina a su discípulo *Alexandre* acerca de cómo conocer quién le quiere bien. Lo relevante es que a tal conocimiento se llega sin necesidad de palabras:

Alexandre, quando uieredes el omne que mucho uos cata, *et* catades le *et* a uerguença de uos, *et* pareçe en el commo omne que rie sin su grado *et* commo quel lloran los oios, sabet que uos ama *et* que uos teme...

Comportamientos como los descritos en el texto: mirar insistentemente a alguien, para luego evitar su mirada<sup>8</sup>, reír involuntariamente (lo que POYATOS 1994 II:99-101 denomina "risa de ansiedad social"), presentar unos ojos llorosos (lo que en este contexto puede asimilarse al llanto "de ansiedad social", POYATOS 1994 II:110) son síntomas claros de que el sujeto está sometido a emociones no controladas, que se identifican con el temor y la reverencia que, en el contexto histórico de la obra, se deben a un rey.

Nótese la diferente función del llanto que manifiesta este otro texto. El ejemplo procede del *Libro de los doze sabios*. Se trata del brevísimos capítulo XXXIX (WALSH 1975:108), donde se exponen consejos para que el rey no se deje engañar por ciertos mensajes no verbales:

Non se mueban tus orejas a las lágrimas e dezires de las synples personas, nin te sea notorio el juyzio de los grandes, fasta que primeramente veas o sepas la verdad de los fechos. Que costunbre es a los lazrados dar lágrimas enfiutosas, o a los grandes condenar o asolver por voluntad.

Siguiendo con el paralenguaje, un aspecto especialmente recurrente en estas obras es el de las distintas cualidades de la voz<sup>9</sup>. Entresaco este pasaje de la *Poridat* (KASTEN 1957:64-65), en el que se plantea la forma de conocer a los individuos por su voz:

El que a la uoz gruessa es esforçado, *et* uerdadero *et* ordenador. *Et* quien a la uoz tenprada, entre gruessa *et* delgada, *et* entre uagarosa *et*

apressurada, es sesudo *et* uerdadero: *et* quien la a delgada *et* apressurada es desuergonçado *et* torpe *et* mintroso. *Et* quien a la uoz mugeriega es embidioso *et* artero, *et* quien a la boz clara *et* fermosa es loco, *et* de poco entendimiento *et* de grant coraçon.

En principio, las voces son clasificadas en tres tipos (*gruessa*, *tenprada* y *delgada*), a los que se asocian distintas cualidades o defectos<sup>10</sup>. No es fácil delimitar el criterio seguido para llevar a cabo la clasificación. Sin duda, interviene el tempo (voz *uagarosa* o *apressurada*); probablemente la calificación de *gruessa* o *delgada* se refiere al timbre. A continuación se agregan otros dos tipos de voces: la *mugeriega*, que debe entenderse como una voz anómala, excesivamente aguda para un varón, y la voz *clara et fermosa*, que quizá se refiera a una voz con resonancia oral y de timbre agudo<sup>11</sup>.

Para finalizar, pondré un ejemplo más, también de la *Poridat* (KASTEN 1957:37), que se refiere a los aspectos proxémicos. En los fragmentos que cito, se argumenta la forma de interrelación espacial del rey con sus súbditos:

*Et* por esto dizen los de Yndia que quando el rey se demuestra a menudo al pueblo, atreuese a el *et* nol precian nada. *Et* conuiene que les parezca de lexos *et* con *conpanna* de caualleros *et* de omnes armados. *Et* quando fuere su fiesta parezca una uez en el anno a tod el pueblo, *et* fable antel un omne bien razonado... (..) *et* esto sea una uez en el anno *et* non mas.

Lo dicho contrasta con lo que se expone líneas más abajo (KASTEN 1957:38-39):

Alexandre, non dexedes algunas uezes en el anno, dos o tres, que coman conusco *uuestrros* priuados *et* *uuestrros* ricos omnes *et* que ayan conusco solaz (...) *et* que les dedes que uistan; *et* si les dieredes uestiduras de *uuestro* cuerpo, tener se an por mas ondrados *et* amar uos an por ello.

Se delimitan claramente dos esferas espaciales de interrelación, que podríamos asimilar con las distancias social en su fase remota, en el caso de la relación con el pueblo, y personal en el caso de la relación con *priuados* y *ricos omnes*, tal como las establece HALL (1973: capítulo 10)<sup>12</sup>.

Por otra parte, no creo que sea casual la insistencia en la periodicidad de la comparencia del rey ante sus súbditos: un año y solo un año ante el pueblo, y dos o tres veces en el año ante sus *priuados* y *ricos omnes*. Esta precisión temporal cae dentro del ámbito de lo que POYATOS denomina cronémica<sup>13</sup>.

Estoy convencido, en fin, de que estas reflexiones no caían en saco roto y de que tenían repercusión en la práctica, pero, independientemente de que esté en lo cierto, de lo que no cabe duda es de que el testimonio de estas (y otras muchas) obras ofrece un material estimable para afrontar un estudio histórico de la comunicación no verbal en la Edad Media.

## NOTAS:

1. Los textos a que hacía referencia son tratados traducidos de fuentes árabes o inspirados en traducciones ya realizadas, muy probablemente con participación e influencia de la minoría judía. Escapa a un influjo oriental directo el *Libro del consejo e de los consejeros*, que es una glosa del *Liber de consolacionis et consiliis* (1246) de Albertano da Brescia. En conjunto se destinan a la educación de reyes, príncipes y nobles, ofreciéndoles aquellos conocimientos que se consideraban de interés para el comportamiento y el buen gobierno. En ocasiones, estos textos se presentan como "espejos de príncipes", es decir, van dirigidos explícitamente a la formación de los futuros gobernantes. En otros casos, se trata de colecciones de proverbios y dichos de contenido ético aplicables a muy diversas situaciones y válidos no sólo para reyes y nobles, sino para cualquier persona, aunque ciertamente hemos de suponer que en la práctica sus receptores eran los mismos que los de las obras anteriores. Cf. ALVAR (1991) para una panorámica general.

2. Es decir, de lo que se ha dado en llamar comunicación no verbal. Todos estos aspectos han sido objeto de estudio de modo cada vez más insistente desde hace unos cincuenta años. En su mayoría los investigadores son anglosajones, o trabajan en universidades anglosajonas, y proceden de diversas disciplinas: psicólogos y psiquiatras, antropólogos, etnólogos, estudiosos de la semiótica y lingüistas, sociólogos, etc... No es el momento para esbozar siquiera una panorámica de la ya voluminosa bibliografía sobre la comunicación no verbal. Contamos desde principios de los ochenta con una adecuada introducción a estas disciplinas traducida al español: KNAPP (1982). Las investigaciones escritas en nuestra lengua son escasas, pero hoy llenan esta laguna bibliográfica los tres volúmenes de la magnífica obra de POYATOS (1994), de imprescindible consulta.

3. Basta con examinar el cuadro que ofrece POYATOS (1994 II: 264) para comprobar el gran número de componentes que integran los procesos de interacción personal.

4. Cf. para todo esto la espléndida obra de ZUMTHOR (1989), especialmente el capítulo 4.

5. A decir verdad, parte de estos aspectos no verbales, sobre todo los aspectos más estáticos, caían dentro de la competencia de una ciencia o pseudo-ciencia que aunque tiene su origen en la Antigüedad, mantiene plena vigencia en la Edad Media. Nos referimos a la fisiognómica. Cf. CARO BAROJA (1988) para una erudita introducción a esta ciencia. Dicho en pocas palabras, la fisiognómica pretende establecer una correlación entre el carácter de los individuos y sus rasgos físicos. Estas consideraciones pesaron mucho, por ejemplo, a la hora de aconsejar al rey acerca de cómo elegir a sus consejeros, como muestra REY (1979). Por otra parte, no deja de ser llamativo que obras consideradas pioneras dentro del estudio de la comunicación no verbal (sobre todo, la obra de Ch. DARWIN, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872), tienen como punto de partida la revisión crítica de las últimas producciones de la fisiognómica de los siglos XVIII y XIX. Todavía puede verse la subsistencia de una caracteriología, cuyos orígenes pueden remontarse hasta la fisiognómica de la Antigüedad, aplicada a los estudios de comunicación no verbal, en KNAPP (1982:151-158).

6. No hay lugar para entrar en explicaciones detalladas. Dicho en palabras simples, el paralenguaje atañe a toda la gama de emisiones vocales no verbales producidas por el aparato respiratorio y/o fonador. Incluye en su campo todo lo relativo a las características no lingüísticas de la voz, al llanto, la risa, el suspiro, etc... Una definición precisa en POYATOS (1994 II:28); buena parte del vol. II de su obra (capítulos 1 al 4) está dedicada al paralenguaje. En cuanto a la kinésica, recordaremos que trata todos los aspectos relacionados con los movimientos y posturas corporales, de forma que abarca fenómenos comunicativos tan importantes, y variados, como la mirada, la gesticulación, las expresiones faciales, las posturas que se adoptan durante la interacción, etc... Remito, una vez más, a POYATOS (1994 I:139; II:186) para una definición rigurosa, y, en general, al capítulo 5 del vol. II para una sugestiva y detallada exposición. La proxémica, en fin, estudia el "uso que el hombre hace del espacio, como efecto de una elaboración especializada de la cultura a que pertenece", según la define HALL (1973:15), pionero y principal impulsor de estos estudios. El radio de acción es amplio: dentro de la proxémica se incluyen desde aspectos urbanísticos y arquitectónicos hasta la distancias que adoptan los participantes en una interacción o las relaciones espaciales que se establecen entre los miembros de pequeños grupos.

7. El texto habla de *sennal*; para el uso de este término con el sentido de signo, generalmente extralingüístico, en la obra de Alfonso X, véase NIEDEREHE (1987:39-42).

8. Es conocido que entre las funciones de la mirada están la de mostrar el interés por el contacto y la de comunicar el estatus de cada participante (el de menor estatus suele reducir la mirada recíproca al mínimo). La bibliografía sobre las funciones de la mirada es abundantísima; puede verse un resumen de todas estas cuestiones en KNAPP (1982:capítulo 9). La relación entre evitar la mirada y el sentimiento de vergüenza está perfectamente reflejado en este pasaje de *La Historia de la Donzella Teodor* (METTMANN 1962:117): "En oyendo esto, la donzella abaxó su cabeça e puso sus ojos con muy gran vergüenza abaxo fasta la tierra".

9. Una exposición detallada de lo concerniente a estas cualidades en POYATOS (1994 II:28-46). Cito algunos ejemplos de observaciones sobre la voz: en los *Bocados de oro* (CROMBACH 1971:184): "non des grandes bozes quando fablares"; en la *Poridat* (KASTEN 1957:37): "Et que aya la uoz alta, que la uoz alta yaze en ella pro pora quando quisiere amenazar. Et no fáble mucho ny a uozes sy no quando fuere muy grant mester"; en el *Libro de los çient capítulos* (REY 1960:19): "Las grandes voces a la ora de la batalla demuestra[n] cansa[n]çio e miedo e flaqueza".

10. Pueden parecer arbitrarias estas correlaciones, pero responden a un criterio médico y fisiognómico, es decir, científicamente válido en la época. Cf. el apartado 6º del capítulo 2 de la obra fisiognómica del teólogo musulmán al-Rāzī:(ss. XII-XIII) titulado "Síntomas de la textura de la voz" (VIGUERA 1977:114-115) y el texto citado en la nota siguiente.

11. Cf. el siguiente fragmento de al-Rāzī: "Afirman algunos que una voz hermosa es señal de estulticia, y es que una voz densa, fuerte, espesa no es buena. Una hermosa voz ha de ser aguda, pero esta agudeza sólo se produce cuando la tráquea es reducida y estrecha. Ahora bien estas reducciones de la zona laringal se provocan por un frío innato, lo cual prueba el predominio del frío en los pulmones y el corazón, y en estos casos las humedades del cerebro no pueden ser absorbidas por el calor del corazón. Y de aquí se siguen inteligencia escasa y bastante estulticia" (VIGUERA 1977:115).

12. Entiéndase que esta asimilación es aproximativa. Como HALL (1973:183) indica, sus resultados se obtuvieron a partir de encuestas realizadas a adultos estadounidenses de clase media y uqe "estas generalizaciones no se deben entender como representativas del comportamiento humano en general". La fase remota de la distancia social la sitúa a partir de los 7,60 m.; la distancia personal entre 50-70 cm. (fase próxima) y 70 cm.-1,20 m.(fase remota).

13. POYATOS (1994 II:279 n. 11): "Por la necesidad de poder hablar de un campo análogo a la proxémica, hace veinte años (...) acuñé el término *cronémica* y lo definí básicamente como: nuestra conceptualización y estructuración del tiempo como un elemento biopsicológico y cultural que presta características específicas a las relaciones sociales y a los elementos que se suceden en la corriente comunicativa, desde sílabas y gestos hasta la duración de una visita o los intervalos entre la recepción de una carta y su respuesta".

## BIBLIOGRAFÍA:

- ALVAR, C. (1991): "Prosa didáctica", en ALVAR, C., GÓMEZ MORENO, A. y GÓMEZ REDONDO, F., *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, pp. 87-129.
- CARO BAROJA, J. (1988): *Historia de la Fisiognómica. El Rostro y el Carácter*, Madrid.
- CROMBACH, M. (ed.) (1971): *Bocados de oro. Kritische Ausgabe des altspanischen Textes*, Bonn.
- HALL, E. T. (1973): *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, trad. de J. Hernández Orozco, Madrid.
- KASTEN, LI. (ed.) (1957): *Seudo Aristóteles, Poridat de las poridades*, Madrid.

- KNAPP, M. L. (1982): *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, trad. de M. A. Galmarini, Barcelona.
- METTMANN, W. (ed.) (1962): *Historia de la Donzella Teodor. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs*, Wiesbaden.
- NIEDEREHE, H.-J. (1987): *Alfonso X el sabio y la lingüística de su tiempo*, trad. de C. Melches con la colaboración del autor, Madrid.
- POYATOS, F. (1994): *La comunicación no verbal. I Cultura, lenguaje y conversación, II Paralenguaje, kinésica e interacción, III Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*, Madrid.
- REY, A. (ed.) (1960): *El Libro de los Cien Capítulos*, Bloomington.
- REY, A. (ed.) (1962): *Maestre Pedro, Libro del consejo e de los consejeros*, Zaragoza.
- REY, A. (1979): "Importancia de los humores en la selección de los consejeros", en WELLINGTON, M. A. y O'NAN, M. (eds.), *Romance Literary Studies. Homage to Harvey L. Johnson*, Potomac, pp. 95-106.
- VIGUERA, M<sup>a</sup> J. (1977): *Ibn 'Arabī. Al-Rāzī. Dos cartillas de Fisiognómica*, Madrid.
- WALSH, J. K. (ed.) (1975): *El Libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad [ca. 1237]. Estudio y edición*, Madrid.
- ZUMTHOR, P. (1989): *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, trad. de J. Presa, Madrid.



## RETÓRICA Y FILOSOFÍA: DIÁLOGO ENTRE FORMA Y CONTENIDO EN M.T. CICERÓN

Antonio Miguel Seoane Pardo

La intención fundamental de esta exposición es mostrar cómo en la obra retórica ciceroniana existe un interés primordial por conseguir una adecuada simbiosis entre forma y contenido en el ámbito del discurso. Esta afirmación presenta un trasfondo epistemológico realmente importante, porque no sólo se busca un determinado enriquecimiento del *Ars Rhetorica* a través de unas reglas que Cicerón va recopilando de la tradición y a las que añade su inestimable aportación, sino que, fundamentalmente, pretende lograr un concepto más amplio de Filosofía y Retórica por medio de una articulación de ambas junto con otros conocimientos esenciales para definir al verdadero orador, al verdadero filósofo, como aquel individuo capaz de ofrecer un contenido verdaderamente significativo con una forma cuidada que le proporciona esa *techne* que es la Retórica. En suma, es un intento de compendiar ambas disciplinas, poniendo fin a la separación que el propio Cicerón atribuye a las escuelas socráticas entre el hombre de pensamiento -y acción- y el orador. De hecho, en palabras de Cicerón, "*hablar con ornato y ritmo sin ideas es locura y hablar con ideas sin orden ni medida en las palabras, puerilidad*"<sup>1</sup>.

Podemos partir del conocido aserto "*rem tene, verba sequentur*" como guía para ilustrar lo que nuestro autor persigue en todos sus escritos retóricos y que se halla extraordinariamente resumido en esta frase; la oratoria no es sólo una *praxis* en la que las palabras han de ser protagonista principal. De hecho, es el asunto, el qué y no el cómo, lo sustantivo de quien pretende comunicar. En esta expresión, *res* no es sólo el asunto del discurso. Es, más que eso, la formación necesaria para que las palabras puedan fluir con total naturalidad toda vez que el contenido está perfectamente delimitado.

En los textos ciceronianos se percibe tanto la insuficiencia de la Filosofía como la de la propia Retórica, y es precisamente en este contexto donde se hace necesario el diálogo entre ambas disciplinas. Y entendemos por "diálogo" una "voluntad" de asumirse mutuamente, de algún modo, en un único discurso significativo. El orador que intenta definir en *Orator*, es algo más que un hombre de conocimientos: es, sobre todo, un hombre que actúa, y lo hace según lo que piensa, pero orientándose a través de una exteriorización de esos pensamientos que le proporciona precisamente el arte de hablar correctamente, tal y como Homero cuenta que el Gran Fénix educó a Aquiles para hacer de él "*oratore[m] verborum actoremque rerum*"<sup>2</sup>, orador y hombre de acción.

Ya hemos visto cómo se produce en el hombre esa articulación de conocimiento y acción, pero, ¿es necesaria también en el ámbito del saber?. En efecto, la Retórica es, para Cicerón, como ya hemos dicho, insuficiente, porque "*sin una determinada concepción moral suele corromper las ciudades y degrada las vidas de los hombres*"<sup>3</sup>. Es sólo palabrería por sí sola, pero además es peligrosa, porque, como Gorgias muestra en el *Elogio de Helena*, su poder es extraordinario.

La Retórica, tan fácil de manipular como tan fácilmente manipula, puede ponerse al servicio de cualquier interés particular y olvidar precisamente lo más importante, su auténtica finalidad: su utilidad para lograr la concordia y el bien común en la sociedad, y dotar de una forma adecuada al conocimiento, siempre que vaya bien guiada por la sabiduría. Pero también es insuficiente la Filosofía, porque el contenido de un pensamiento elevado no consigue su objetivo primordial si la voz que lo expresa no posee la fuerza necesaria para que pueda ser comprendido: se convierte en sabiduría muda. He ahí el sentido de la tercera aporía de Gorgias, que, en realidad, no tiene por qué ser insalvable: el lenguaje no es, ciertamente, un referente directo de la realidad. No puede expresarse fielmente un pensamiento porque de la mente del filósofo a su expresión se produce ya una interpretación que se repetirá en el acto de la comprensión del oyente. Nada garantiza la fidelidad de lo que se percibe a lo que otro piensa, pero ése es precisamente el cometido del lenguaje que la Retórica debe dignificar: puesto que el lenguaje es la única mediación existente entre dos mentes, conviene cuidar muy celosamente su expresión para lograr que esa interpretación, inevitable desde que la comunicación implica la mediación lingüística, sea lo más aproximado que podamos lograr al contenido de lo que se pretende expresar.

En efecto, si tanto el orador como el filósofo tradicionales desempeñan labores que resultan insuficientes, el verdadero orador debe reunir todas las aptitudes que en el filósofo, el jurista, el actor, el poeta, el historiador se encuentran por separado. Al filósofo, al menos, debe exigírsele claridad y ordenación de buen orador, y fuerza expresiva en sus pensamientos porque *"incluso los oídos esperan precisamente que el pensamiento quede bien ceñido por las palabras"*<sup>14</sup>. Cicerón no concede auténtica validez a todas estas aptitudes por separado, y sólo adquieren su verdadero sentido cuando existe entre ellas un diálogo en el que la forma y el contenido constituyen una unidad.

Ahora importa que nos detengamos un momento en los dos conceptos que resumen el afán de conjunción expresado continuamente en la Retórica ciceroniana y que sintetizaba en la frase *"rem tene, verba sequentur"*. Las realidades que se expresan en los conceptos *"res"* y *"verba"* son, efectivamente, múltiples, y aparecen repetidas veces en los diferentes textos que constituyen la *Rhetorica* de nuestro autor. Detengámonos en el texto de las *Partitiones Oratoriae*, 3, donde Cicerón explica en qué consiste la capacidad del orador, de alguna manera, dónde está su secreto: *"in rebus et in verbis"*, -dice- en las palabras y las cosas, una traducción intencionadamente simple que recuerda la obra de Foucault, quien no deja de inspirarse en contenidos como este. En efecto, el secreto del orador (también el del filósofo) está en el qué y el cómo se dice, en las cosas (el contenido) y las palabras (la forma). El texto continúa: *"Pero tanto los contenidos como las palabras deben ser descubiertos y ordenados. En particular se dice descubrir para los contenidos, expresar, para las palabras. Ordenar, en cambio, aunque es común para ambos, se refiere sin embargo al descubrir"*. Este texto nos ilustra más claramente el sentido de *"rem tene, verba sequentur"*. Cuando pretendemos hablar sobre algo, hemos de descubrir y ordenar correctamente el contenido de aquello sobre lo que disertaremos

("rem tene"). Téngase en cuenta que, estrictamente, el hecho de ordenar se refiere al descubrir, ordenar el contenido en su desarrollo posterior. De ahí la auténtica "despreocupación" por cómo hay que disponer las palabras, puesto que, una vez que el contenido está perfectamente comprendido, por medio de la técnica que proporciona la Retórica, las palabras fluirán por sí solas (*verba sequentur*). El gran problema de la Filosofía ha sido desterrar esta técnica imprescindible para su difusión. Cicerón culpa de ello a las escuelas socráticas, y más bien debía haberlo atribuido (por una vez, con razón) a la sofística, porque fueron ellos los primeros que pusieron de manifiesto la escisión entre el pensar y el decir que, junto con el ser, tan fuertemente había atado Parménides en su Poema. Pero la escisión es constrictiva, porque el sentido de lo que se dice queda abierto a la interpretación, pues no existe identidad entre lo que se piensa y lo que se logra expresar, esto es, que el lenguaje no es unívoco. De todos modos, sin esa separación no es posible la Retórica, un arte que intenta ajustar la dicción al pensamiento con la seguridad de que no es imposible la adecuación absoluta, pero el intento merece la pena, como también el camino inverso, estudiar la forma que nos aparece a la busca de un contenido que sabemos que está ahí, pero que no logramos aprehender por completo, porque el lenguaje es la mediación que nos acerca y nos aleja al mismo tiempo a los múltiples sentidos que refleja el texto, abierto a que busquemos su contenido como el autor buscó las palabras. Este círculo hermenéutico aparece esbozado en mi opinión ya en Cicerón, en la medida en que se articulan *res* y *verba* para lograr una totalidad cuyas partes no significan por separado, pero que en conjunción terminan por expresar un sentido abierto, y sin embargo pleno.

En cierto modo Retórica y Filosofía, al separarse, perdieron el sentido que conjuntamente poseían. Cicerón pretende recuperar esa unidad originaria para que el discurso resultante no quede vacío de contenido, ni mudo e incomprendido. Así pues, "*res*", más que cualquier asunto, en general, es el asunto fundamental, el conocimiento que aporta la Historia y las Leyes para comprender al hombre en sociedad y en su pasado, y la Filosofía, que aporta el conocimiento de la naturaleza humana y el mundo que le rodea, la moral y la dialéctica, contenidos todos ellos que posibilitarán un completo dominio de la materia que se trate y que, junto con la música y la poética, que nos muestran la armonía y el ritmo, componen una forma que reflejará el orden y la belleza que los oídos esperan en la expresión del pensamiento. Pero conviene tener presente que lo que se piensa, que es ya una interpretación de la realidad, es, por definición, múltiple, y cada una de las maneras de pensarlo puede ser comunicado de múltiples maneras. La necesidad de sentido que se manifiesta ante cualquier texto nos ayudará a comprender cómo debemos articularla el diálogo entre forma y contenido, Filosofía y Retórica, Res y Verba.

**NOTAS:**

1. CICERO, M.T.: *Orator*, 236.
2. CICERO, M.T.: *De Oratore* III, 57.
3. CICERO, M.T.: *De Inventione*, I,3.
4. CICERO, M.T.: *Orator*, 168.

# LA COMUNICACIÓN IRÓNICA

M<sup>a</sup> Ángeles Torres Sánchez  
Universidad de Cádiz

En nuestro estudio vamos sólo a tratar la ironía verbal, haciendo primero una revisión de las definiciones que de la misma se han presentado hasta nuestros días, y después llegar a la conclusión de que ésta es, más que un recurso verbal, un fenómeno comunicativo completo que produce placer a los interlocutores que intervienen en el mismo.

Las definiciones tradicionales, y ya desde Quintiliano (De Institutione Oratoria), uno de los primeros estudiosos de la ironía verbal, dicen que **"la ironía es decir algo distinto de lo que se quiere decir"**, o dicho de otra forma, el irónico pretende expresar "algo distinto de lo que realmente dice".

Esta definición quizá captura la intuición que todos tenemos sobre cómo funciona la ironía, pero verdaderamente resulta inadecuada, ya que este camino indirecto de la expresión verbal caracteriza a un gran número de expresiones no irónicas, como las metáforas, sinécdoques, litotes o metonimias, actos de habla indirectos, implicaturas convencionales y conversacionales (Grice, 1975), etc. Además, esta definición excluiría aquellos casos de ironía en que el hablante no quiere "decir otra cosa", sino exactamente lo que dice, en un determinado nivel. Por ejemplo, el conductor de un taxi dice a su pasajero, cuando en un cruce otro coche ha salido sin la debida señalización:

"¡Me encanta la gente que pone los intermitentes!"

Esta oración es literalmente verdadera, pero contextualmente irónica.

Otra definición tradicional es la que considera la ironía como **"decir lo contrario de lo que se quiere decir"**. Basa la ironía en la presencia, en la significación global del enunciado, de una "contradicción lógica". Según esto, es posible realizar una clasificación aproximada de las contradicciones irónicas, en función de la categoría semántica que reciben los dos términos de la contradicción. Se podrían distinguir, por lo menos, tres casos:

1) la contradicción explícita; se trata frecuentemente de algo expuesto y de una presuposición cuyo encuentro contradictorio provoca un efecto irónico. Por ejemplo,

"¡Allí tienes a tu soltero, se casó!"

2) La contra-verdad; se produce cuando una proposición explícitamente indicada en el enunciado es desmentida por una información situacional o contextual implícita, pero que los interlocutores no pueden ignorar. Este es el caso de ejemplos como decir

"¡Qué hermoso día!" (ante una lluvia torrencial)

3) La contradicción implícita, que se produce cuando un enunciado, por dos procesos inferenciales distintos, permite concluir en dos implícitos contradictorios. Con frecuencia este tipo de ironía se pone en práctica en las "falsas ingenuidades"

argumentativas, donde, de hecho, se proporciona un argumento totalmente contrario. Ejemplo:

"Por supuesto, no hay necesidad de leerlo para admirarlo. Confiamos, con los ojos cerrados, en los altos funcionarios de las letras soviéticas que acaban de premiarlo, ellos también con los ojos cerrados."

Esta clasificación manifiesta la ausencia total de homogeneidad de los fenómenos reunidos bajo la definición tradicional de ironía. Definir la ironía como "contradicción", es mezclar indiferentemente todos los niveles de significación, enunciativa y contextual, explícita e implícita, sin considerar su especificidad. El simple concepto de "contradicción" evidentemente no basta para unificar todos los fenómenos irónicos.

Los lógicos, y entre ellos Searle (1969), creen que en una expresión irónica, como oración más contexto, el hablante quiere decir **lo contrario** de lo que literalmente dice. Pero esta definición tampoco aporta las condiciones contextuales en que la oración será irónicamente negada, sólo habla de que la oración "es obviamente inapropiada para la situación", pero no explica en qué consiste ser "inapropiado".

Hasta ahora, ni las explicaciones tradicionales, ni de los lógicos explican cómo infiere el oyente que su interlocutor está siendo irónico, y por qué éste no utiliza la expresión no-irónica y lo dice directamente, sino que prefiere la ironía.

En relación con esto, Grice (1975) presenta una teoría de la ironía como recurso comunicativo, analizado desde una perspectiva pragmática. La propuesta de Grice (1975, 1978) traslada el fenómeno de la ironía del campo de la semántica al ámbito de la pragmática. Se propone que "la ironía implica conversacionalmente lo contrario de lo que se dice". El refinamiento de Grice (1975) consiste en hacer coincidir la oposición irónica no a nivel oracional, sino con la violación abierta, aunque sólo aparente, de alguna de las normas o máximas que rigen todo intercambio comunicativo. En principio, todas las oposiciones irónicas podrían ser explicadas por la violación de una u otra de las máximas de Grice (cantidad, calidad, relación y forma). Veamos algunos ejemplos:

a) Juan dice: "Pedro es un gran amigo". Decir esto ante una audiencia que sabe que Juan y Pedro han tenido una fuerte discusión, está claro que se dice algo falso dadas las circunstancias. Por tanto, ya que Juan ha roto una de las máximas, la de calidad, y ha roto las expectativas de los oyentes, está claro que Juan ha querido decir otra cosa. La más cercana es la contraria, así que conversacionalmente se infiere que la proposición pretendida es la contraria.

b) Del mismo modo, la máxima de Cantidad se viola, según Myers (1977) de dos maneras:

a) En sobreentendidos, donde el hablante está aportando menor cantidad comunicativa de la necesaria para la correcta interpretación de la misma.

b) En redundancias, donde el hablante afirma demasiado y aporta más información de la necesaria para la correcta interpretación de la expresión.

Quizá el tipo paradigmático de la violación de la máxima de Relevancia, es "Culpar a través del elogio".

Ante estas violaciones voluntarias de las máximas conversacionales, el interlocutor, que confía en el respeto del principio de Cooperación por parte del hablante, intentará inferir una intención y un sentido irónico en el mensaje, apoyándose en las implicaturas conversacionales.

En la mayoría de los casos, estas irregularidades cooperativas suelen responder a dos aspectos intencionales básicos:

a) La **cortesía** ( Principio de Cortesía ) para salvar la "face" de los interlocutores. El mensaje es indirecto, rompe esencialmente la máxima de cualidad, pero resulta efectivo al respetar el principio de cortesía.

b) Producir **humor-ironía**, como consecuencia del "extrañamiento" que supone la ruptura de las expectativas del oyente. Esta violación de las reglas del juego comunicativo en curso no es en sí la ironía, sino que es un índice que permite al receptor deducir que el locutor ha querido dar a entender algo opuesto o diferente a lo que dice.

Uno de los últimos y más completos estudios sobre ironía es el de Sperber y Wilson (1970). Ellos también consideran que no se da a entender lo contrario, sino que se presenta un significado "ridículo o inadecuado" a la situación y se evoca otra enunciación en que eso se habría dicho en serio. Por ejemplo, decir " ¡Qué magnífico día! " ante una lluvia torrencial.

A diferencia de la propuesta pragmática de Grice, se asume que hay una condición semántica necesaria, aunque no suficiente, para que un enunciado sea irónico. Esta condición consiste en que el enunciado sea un caso de "mención resonante", donde se evoca una enunciación en que ese enunciado habría sido dicho en serio, literalmente, pero con el enunciado irónico tenemos que asumir que el hablante está expresando una **creencia** acerca de su enunciado, e intenta separarse de su contenido, bien porque es claramente falso o porque es evidentemente irrelevante, y no está intentando significar con él lo contrario de lo que dice el enunciado en sí, sino una actitud de distanciamiento respecto a este sentido literal.

Nosotros, dentro del marco teórico-pragmático de la conversación, al igual que R. Warning (1976), H. Haverkate(1985) y G. Reyes(1990), vamos a presentar una definición basada en Grice pero completada, considerando el aspecto más amplio del fenómeno, no como ironía, sino como **comunicación irónica**.

Podríamos definir la ironía como un recurso verbal, íntimamente unido al contexto conversacional mediato o inmediato, que consiste en un juego de ingenio, un desafío a la agudeza mental del interlocutor que éste debe resolver, haciendo inferencias a partir de los indicios dados en el mensaje por el locutor, que remiten a un campo de competencia lingüística o extralingüística común a los participantes en la comunicación. Si la interpretación irónica es correcta, el receptor manifestará su cooperación con el emisor, bien con la risa o con otro comentario irónico. El éxito comunicativo, pues, lleva consigo un **placer** de doble naturaleza:

- El placer en el receptor, que ha resuelto correctamente el problema de ingenio que le ha sido planteado.
- El placer del acuerdo y complicidad entre los interlocutores.

A este placer lingüístico-comunicativo lo denominaremos **placer irónico**. Y además, el recurso indirecto de la ironía puede resultar más efectivo, comunicativamente, que el mensaje directo, en muchas ocasiones, ya que "lo no dicho literalmente no puede ser objeto de crítica o refutación", poniendo a salvo así el compromiso del emisor ante su mensaje.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

- GRICE, P.(1975), "Logic and Conversation", P.Cole y J.L.Morgan (eds.), Syntax and Semantics 3. Speech Acts, New York, Academic Press, 1975, pp.41-58.
- HAVERKATE, H.(1985), "La ironía verbal: análisis pragmalingüístico", Revista Española de Lingüística, 15, pp.343-387.
- MYERS ROY, A (1977), "Toward a definition of Irony", Fasold,R. y Hoy,R.S., Studies in language variation, Washington, 1977.
- REYES, G.(1990), La pragmática lingüística, Barcelona, Montesinos.
- SEARLE,J.(1975), "Indirect speech acts", P.Cole y J.L.Morgan (eds). Syntax and Semantics 3. Speech Acts.New York, Academic Press, pp.59-82.
- SPERBER,D. y WILSON,D.(1970), "Les ironies comme mention", Poétique, 36, pp.
- WARNING, R.(1976), "Ironiesignale und ironische Solidarisierung", Preisendanz W. y R.Warning (ed.) Das Komische, Munich, Fink, 1976, pp.416-422.

## EL DIÁLOGO EN LA CORTE DE CARLOS IV DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Dolores Troncoso  
Universidad de Vigo

Conocido de todos es el planteamiento experimental de algunos novelistas en el primer tercio del siglo XX, que trataron de convertirse en lo que Norman Friedman llama el *autor cámara*,<sup>1</sup> es decir, que intentaron la objetividad más absoluta en respuesta a las instancias contemporáneas del cine y, a la vez, a las de las escuelas psicológicas behavioristas o conductistas inspiradas en Jonh Watson.

El gran maestro del objetivismo a ultranza fue Dashiell Hammet, cuya técnica secundarian rápidamente novelistas de todo el mundo. Pero ya a finales del siglo pasado, preocupaba la objetividad novelística -veáanse por ejemplo los escritos teóricos de Zola o de Flaubert-, y se había experimentado con diversos recursos, entre ellos el de la novela dialogada. Precisamente el predominio del diálogo en la novela es una de las características de la novela objetivista porque en él los personajes se nos presentan directamente sin la intervención de autor ni narrador, y dentro de ese diálogo, las acotaciones adquieren gran relevancia, puesto que deben prestar una especial atención a la conducta externa del hablante -gestos, movimientos, tonos de voz, ademanes...- ya que dicha conducta es, según la filosofía behaviorista, lo único que realmente debe tenerse en cuenta y, por tanto, se hace imprescindible para la perfecta comprensión del diálogo por parte del lector, conocer no sólo las palabras de cada personaje, sino todo aquello que las acompaña y puede matizar notablemente su significado.

Galdós fue uno de los novelistas que buscó por diversas vías acercarse al objetivismo, a pesar de que en 1897 expresaba así su desconfianza en la posibilidad de que el autor desapareciera de la obra:

*Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo por bien contruidos que estén.*<sup>2</sup>

Estas palabras forman parte del prólogo del autor a su novela *El abuelo* (1897), uno de los experimentos galdosianos en pro de la mayor objetividad autorial por medio de la novela dialogada, o *modo dramático* en terminología de Friedman.<sup>3</sup> En este mismo prólogo exponía Galdós las ventajas del diálogo:

*Estos [los caracteres] se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan sus contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas. Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza.*<sup>4</sup>

Ya desde los inicios de su trayectoria literaria, en la década de los 70, Galdós parece haber comprendido la importancia del diálogo y de la gestualidad en la novela. Entre la redacción de sus dos primeros *Episodios nacionales* no transcurrió prácticamente tiempo alguno; *Trafalgar* se escribe, según consta a final del manuscrito, entre enero y febrero de 1873, y *La Corte de Carlos IV* entre marzo y abril del mismo año. Y, sin embargo, una de las diferencias más notables entre ambos es la importancia que ha adquirido el diálogo en el segundo con respecto al primero.

Los diálogos de *La Corte de Carlos IV* ocupan un porcentaje muy importante de las páginas de la novela, el cincuenta y dos por ciento, y prácticamente a través de ellos conocemos los hilos fundamentales de la trama. Este predominio cuantitativo y cualitativo del diálogo no es fortuito. La novela narra la conspiración tramada por la camarilla del príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, para derrocar a su padre, apartar a Godoy del poder, y coronar al príncipe rey de España. Tal conjuración es factible gracias al ambiente de corrupción, intrigas y tráfico de influencias de la Corte española, y gracias también a la política fluctuante del entonces todopoderoso emperador de los franceses, Napoleón Bonaparte que, sin haber decidido aún qué política seguirá con respecto a España, alimenta las rencillas entre partidarios de los reyes y Godoy por un lado y del príncipe de Asturias por otro, haciendo concebir esperanzas a ambos bandos sobre su fundamental apoyo.<sup>5</sup>

Aunque Galdós no oculta, a lo largo de toda la primera serie de los *Episodios*, su antipatía por Fernando, y en *La corte de Carlos IV* puede observarse su comprensión hacia la figura y política de Godoy, no le interesa al autor comprometer la postura del narrador, quién además, por ser a esas alturas de la serie un simple criado semianalfabeto, tampoco parece el más indicado para opinar e informar al lector sobre cuestiones de alta política. De ahí la importancia que el autor otorgará a los diálogos: partidarios de uno y otro bando exponen en presencia del narrador protagonista sus opiniones y éste se limita a transcribirlas; es de notar que sólo un personaje, Pacorro Chinitas, que no se inclina ni por el príncipe ni por Godoy aunque desconfía abiertamente de las intenciones de Napoleón, merece toda la credibilidad del narrador y, a través de él, de los lectores.

Son treinta y siete diálogos los que se registran en la novela. En los primeros capítulos, a través del mundo teatral, cuyo valor metafórico en *La Corte de Carlos IV* han señalado Gullón y Triviños,<sup>6</sup> los diálogos ofrecen ideas teóricas de cómo conducirse éticamente en un mundo engañoso. La naturalidad de *El sí de las niñas* frente a la artificiosidad del drama posbarroco queda dibujada en el primer diálogo de la novela, desarrollado entre Gabriel y el poetaastro; el que la ascensión social deba ser por méritos propios y no por protección de los poderosos es destacado a continuación en un diálogo entre Gabriel y la familia de Inés; por último, la necesidad de distinguir entre verdad y ficción se transparenta en una conversación entre Pepa e Isidoro Máiquez a propósito de la representación de *García del Castañar*.

Los siguientes diálogos, que se desenvuelven en una reunión de actores y aristócratas, fiel reflejo de las relaciones sociales de la época, sirven para resumir al lector la situación internacional y el importante papel que está jugando Napoleón en el mapa político europeo. A pesar de las exageraciones y aires de grandeza del marqués diplomático, y a pesar de las interrupciones irónicas de sus oyentes, el lector recibe la información necesaria para situarse en las coordenadas históricas de la época. En esa misma reunión conoceremos las enfrentadas posturas políticas de estos aristócratas con respecto a los dos bandos en que está dividida la Corte.

Tras contemplar la opinión de la nobleza, oiremos con el narrador lo que piensa el pueblo llano, gracias a los diálogos en los que aquél participa como interlocutor o como oyente mientras efectúa varios recados de su ama por las calles de Madrid.

Ya en la Corte del Escorial, Gabriel oirá del mayordomo de la marquesa cómo son las relaciones entre la Real Familia y, por medio de la influyente Amaranta, cómo y qué se ha descubierto de la llamada "conjuración del Escorial". Además, tanto por sus conversaciones con Amaranta, como por un diálogo que presencia escondido entre aquélla y la reina, recibirá pruebas directas del grado de corrupción de la Corte.

En los siguientes capítulos, de vuelta en Madrid, Gabriel escucha de nuevo, por medio de personajes populares, la opinión de la calle sobre los sucesos del Escorial. Y por los últimos diálogos de la novela conoceremos, además del desenlace de la historia novelesca que se ha ido desarrollando paralelamente -los amores de Lesbia, Isidoro, Mañara y Pepa-, la reacción de Napoleón ante la conspiración recién descubierta, aunque sea de pasada en una conversación entre Amaranta, el marqués y el duque.

En todos estos diálogos, el autor se vale de una serie de recursos técnicos que anuncian ya los que emplearían muchos años después los defensores del objetivismo.

En primer lugar, Galdós emplea una extensa gama de verbos de dicción: insinuar, declarar, responder, indicar, añadir, ordenar, afirmar, referir, manifestar, preguntar, contar, exclamar, replicar, agregar, cuya diversidad semántica no es en absoluto despreciable. La preocupación por dar variedad y matizar las palabras de los personajes según el verbo que las introduzca, es visible en las correcciones que el autor incluyó entre la primera redacción del manuscrito y la última y definitiva versión de la novela, en 1903. De las casi mil trescientas variantes que pueden registrarse, sesenta afectan a las acotaciones dialogales y, de ellas, en cuarenta y nueve el verbo *decir* se sustituye por alguno de los que acabamos de enumerar.

En segundo lugar, una larga serie de sentimientos de cada hablante acompañan a esos verbos de dicción, puntualizando el tono con que el personaje ha emitido sus palabras: *con vehemencia, con ira, con displicencia, con zozobra, en tono confidencial, muy enfadado, con júbilo, vivamente, con coquetería, con ansiedad, con patética voz, con brío, con furia, con interés, con frialdad, con mucho énfasis, melifluamente, con ironía, con petulancia, irritado, con naturalidad,*

*afectando buen humor, con malicia, con aquel despótico tono, con grandes aspavientos...*<sup>7</sup>

En tercer lugar, las acotaciones hacen simultáneas las palabras de los personajes con sus gestos o movimientos: *-añadió besando a mi señora-*, *-dijo recogiendo el arma-*, *-exclamó levantándose de su asiento-*, *-añadió entregándomela-* etc. Dentro de este grupo, algunas de las acotaciones apoyan o subrayan con el gesto las palabras del personaje en cuestión; por ejemplo:

*-No -repuso mirando un reloj-, porque tengo que salir ahora mismo (pág. 317 a).*

*-Gabriel -me dijo en tono confidencial, y sacando de su bolsillo una moneda de oro;- esto es para ti si me haces el favor que voy a pedirte (pág. 323 a).*

*-¡Ah imbécil! ¡Cuánto te desprecio! -dijo, revolviendo en su bolsillo con febril inquietud-. Toma, toma la carta, vete con ella (págs. 351 b-352 a).*

Otras acotaciones muestran el especial estado de ánimo en que se encuentra el hablante y, en consecuencia, gradúan o añaden matices nuevos al valor de las meras palabras que pronuncia; así, cuando la actriz Pepa González, al oír ruido en la escalera dice *-Es él*, las solas palabras no reflejan la nerviosidad que le produce la llegada de Isidoro Máiquez, nerviosidad que sí puede deducir el lector de la acotación que las sigue: *-dijo mi ama, levantándose de un salto y andando atolondrada por la habitación (pág. 270 a)*. Lo mismo sucede en una larga conversación entre el protagonista e Inés en que ésta, en un momento determinado, efectúa un movimiento que sirve para subrayar la especial importancia que para ella tienen ciertas palabras que va a pronunciar:

*-Lo que quiero -dijo suspendiendo la costura- es verte general, primer ministro, gran duque, emperador o arzobispo; pero de tal modo que cuando te acuestes por la noche en tu colchoncito de plumas, puedas decir: "hoy no he hecho mal a nadie ni nadie ha muerto por mi causa"(pág. 266 b)*

Y nótese que, para subrayar la simultaneidad de palabra y gesto, el autor ha cortado la frase de Inés e intercalado la acotación en medio, recurso muy frecuente en la novela objetivista.

En ocasiones, el autor se sirve de las acotaciones para caracterizar mejor a un personaje y ofrecer un uso costumbrista característico de la época:

*-dijo, llevándose a la nariz con diplomática gravedad el polvo de rapé (pág. 281 b).*

Pero existen dos escenas que merecen ser especialmente destacadas porque en ellas los gestos, disociados de las palabras, parecen dar a estas un nuevo significado. La primera se desarrolla entre Gabriel y el padre Salmón. El protagonista se ha encontrado al mercedario en la calle, cuando regresa del mercado, hablan de la situación política y Salmón se explaya ante el protagonista afectando una gran superioridad *-Si tuvieras tu la mitad del talento que yo tengo*, a continuación le explica la serie de tropelías que a su juicio Godoy comete *contra la Santa Iglesia* y, mientras habla, aprovecha para sacar peras del cesto del protagonista y guardárselas:

*-Y si fuera cierto lo que se dice -añadió alargando la mano para hacer una segunda exploración en mi cesto-, si fuera cierto lo que se dice respecto a la enajenación de parte de los bienes que*

*ellos llaman de manos muertas... Pero no nos ocupemos de esto, que más bien causa risa que indignación, y fijemos la vista en el astro de las Galias, que, cual divino campeón, viene a libertarnos de la tiranía de un necio valido, poniendo en el trono al Príncipe augusto en cuya sabiduría y prudencia fiamos (pág. 289 b).*

El elevado tono y la gravedad del tema quedan desmentidos por el gesto del personaje, cuya intención, más que ilustrar a Gabriel sobre la política del momento, parece ser distraerlo mientras le roba descaradamente la fruta. Hecho del que, por otra parte, el narrador-protagonista es perfectamente consciente ya que, a renglón seguido, comenta:

*Al concluir esto, había transportado desde mi cesto a las mangas de su hábito otra pera y hasta media docena de ciruelas, dando después rienda suelta a los encomios de mi destreza en el comprar. Yo me apresuré a separarme de un interlocutor que me salía tan caro y le dí los buenos días, renunciando a las lecciones de su sabiduría (pág. 289 b).*

La segunda escena que quiero destacar es aquélla en la que el protagonista habla de política con Pacorro Chinitas; mientras sus anteriores interlocutores, todo ellos equivocados en sus juicios políticos según sabe el lector por el posterior acontecer histórico, habían detenido sus quehaceres para hablar, Pacorro Chinitas, el único personaje sensato y honrado de la novela junto con Inés, habla mientras trabaja, y Galdós se vale de las acotaciones dialogales para subrayarlo:

*-Mira, Gabrielillo -dijo incorporándose y apartando de la rueda las tijeras, con lo cual cesaron por un momento las chispas- Tú y yo como unos brutos...(pág. 292 b)*

*-Mira chiquillo -contestó con aplomo, probando con el dedo el filo de las tijeras- yo me río de todas las cosas que cuentan por ahí(pág.293a).*

Recordemos que también Inés había suspendido momentáneamente su tarea para aconsejar a Gabriel y, en cuanto pronuncie las ideas más importantes, reemprenderá su trabajo:

*-me dijo inclinando otra vez la cabeza sobre la costura (pág.268a).*

No es que vayamos a creer en las palabras de estos personajes porque simultaneicen su conversación con el trabajo, pero sus rasgos de honestidad y sensatez quedan subrayados por el ademán con que el autor ha matizado sus palabras.

Por último Galdós utiliza un recurso también muy característico de los objetivistas: la supresión de cualquier tipo de acotación dialogal, bien porque las palabras demuestren ya al lector enterado quién las pronuncia, como en el diálogo en que Amaranta informa a sus tíos a propósito de la conspiración, diálogo en que las inclinaciones políticas de cada uno de ellos revela al lector quién interviene en cada momento, bien porque lo que interesa reflejar es el ambiente general, no quien pronuncia cada frase, como cuando actores y aristócratas juegan a las cartas:

*-Tres duros al caballo.*

*-Yo no abandono a mi siete de espadas.*

*-Bien por el rey.*

*-Gané...*

-Perdí...

-Diez a mí.

-¡Maldita sota!... (pág. 283 b).

De hecho, once variantes registradas entre la versión primitiva y la que Galdós consideró definitiva son precisamente supresiones de acotaciones dialogales innecesarias, bien porque sólo intervienen dos interlocutores y por tanto se distingue con claridad quién habla, bien porque lo que interesa es lo que se dice y no importa quién lo diga; así se suprimen, en el primer caso acotaciones del tipo *-pregunté, contesté, dijo la aludida* etc. Ejemplo interesante del segundo caso es la escena en que se comenta la *Gaceta de Madrid* -el *B. O.E.* de la época- en que figura el decreto por el que Carlos IV perdona a su hijo, que incluye las dos cartas, al rey y a la reina, que el príncipe ha escrito solicitándolo. El decreto obtuvo una reacción contraria a la que se perseguía ya que la opinión generalizada no fue de condena al príncipe por su actuación o de aplauso al rey por su generosidad, sino de crítica a éste último por considerar que las cartas de Fernando eran en realidad obra de Godoy, y que se había obligado al heredero a firmarlas siendo totalmente inocente, para dejarlo en ridículo. La escena muestra a varios personajes populares reunidos en la tienda de doña Ambrosia comentando el decreto y, puesto que todos están de acuerdo con la opinión que acabo de exponer, Galdós elimina en la versión definitiva la acotación *-indicó con gesto malicioso don Anatolio*, porque sin duda es indiferente que la frase la pronuncie don Anatolio, don Lino, o doña Ambrosia.

Todos estos recursos muestran a un Galdós preocupado por desaparecer de las páginas de su novela, y dejar que sean sus personajes quienes transmitan al lector la historia que a él le interesa narrar.

## NOTAS:

1. En "Point of view in fiction", recogido por P. Sterick, *The Theory of the novel*, The Free Press, New York, 1967, págs. 130-131.

2. *El abuelo*, O. C. (Novelas), III, Aguilar, Madrid, 1973, pág. 801 a.

3. *Art. cit.*, págs.. 229-230.

4. *El abuelo*, loc. cit., págs.. 800 b- 801 a.

5. Véanse por ejemplo, los excelentes estudios de Miguel Artola, *Los orígenes de la España contemporánea*, I, Instituto de Estudios políticos, Madrid, 1959, o de Carlos Seco Serrano, *Godoy, el hombre y el político*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978., .

6. Germán Gullón en "Narrativizando la historia: *La corte de Carlos IV*", *Anales Galdosianos*, XIX (1984), págs.. 34-45, y Gilberto Triviños en *Galdós en la jaula de la epopeya*, Eds. del Mall, Barcelona, 1987, págs.. 48-52.

7. Todas las citas están tomadas de *La corte de Carlos IV*, O.C (Episodios nacionales), I, Aguilar, Madrid, 1979.

## RECURSOS RETÓRICOS Y PUBLICIDAD

Itziar Turrez

Que retórica y publicidad comparten, de manera llamativa, principios y procedimientos es ya un aserto ampliamente consensuado. Este complejo fenómeno actual, convertido en mensaje "multimedial" en el que intervienen elementos icónicos y auditivos además de los verbales constituye, sin duda, el acto de persuasión más característico y potente de nuestra época. Es precisamente su complejidad, la aparición e incidencia de diversos fenómenos extralingüísticos - imagen, sonido, interés comercial preponderante, aspectos y estrategias psicológicas - lo que le hace merecedora de un tratamiento específico (1).

Un estudio diferenciador de base contrastiva servirá para poner de manifiesto la flexibilidad y adaptabilidad de la que a lo largo de la historia ha hecho gala la retórica.

A pesar de lo dicho, y sin entrar en contradicción, se observa una constante: la finalidad del discurso era y es la persuasión sea cual sea el género en el que se formalice.

Este nuevo género literario (2) puede ser considerado como sermo absentis ad absentem ya que, sin estar presentes los comunicantes, el mensaje se realiza a través de un medio variable dando origen a que su propia realización material sea una de sus marcas características.

Como sucede en muchas ocasiones los términos más utilizados son en buena medida los que más precisan ser definidos. En este caso se encuentra la publicidad, ese fenómeno que todos nosotros padecemos y/o disfrutamos en mayor o menor medida, y cuyas ramificaciones son tan diversas. De ello se han ocupado distintos autores (3). J. Todoli Duque enumera los siguientes rasgos esenciales: 1<sup>º</sup> La publicidad es una técnica, no un arte; 2<sup>º</sup> Sus funciones se desarrollan dentro del ámbito de la producción y, sobre todo, de la comercialización de bienes o la prestación de servicios (4).

Partiendo de estas definiciones y teniendo en cuenta los diversos aspectos que entran en la elaboración de la publicidad, K. Spang (5) propone las siguientes distinciones: 1. Según el soporte, es decir, según los medios en los que se realiza la publicidad ya sea: a) impresa; b) radiofónica; c) televisada. 2. Según el público objetivo, es decir, según el destinatario. 3. Según la finalidad; manteniendo la constante de la persuasión, se presentan: a) la comercial, y b) la electoral. 4. Según la estructura del anuncio.

Vemos que la complejidad de los múltiples factores que intervienen en la publicidad hace que ésta se haya convertido en un fenómeno interdisciplinario en el que colaboran varias ramas del saber y de la técnica. A pesar de ello el lenguaje sigue siendo un vehículo significativo de información y sugestión en la publicidad. Los especialistas consideran que la eficacia, la economía y la libertad son sus tres rasgos fundamentales, mientras que algunos apuntan un cuarto: el de la proximidad

o, lo que es lo mismo, el afán del publicitario de acercar la información al informador, al lector, oyente o espectador (6).

Si nos fijamos en la economía (7) vemos que afecta a todos los niveles lingüísticos, es decir, aparece tanto en el léxico como en la sintaxis y en la morfología. Así, se observa una preferencia por los sustantivos, adjetivos y verbos en detrimento de artículos, posesivos, o preposiciones y el uso generalizado de la elipsis, lo que nos dirige a las llamadas figuras de omisión. Pero, y esto es lo interesante, algunos recursos retóricos parecen contradecir el principio de la economía; así, por ejemplo, las figuras de repetición que aparentemente son superfluas por no añadir información nueva al texto o, por decirlo de otra manera, por no contribuir a la densidad semántica. ¿Qué es lo que sucede? Que la eficacia publicitaria exige que el anuncio sea también insistente, memorizante, martilleante, hasta obsesivo. Y las figuras de repetición son precisamente un recurso muy adecuado para lograr este fin.

Después de esta introducción teórica llegamos al momento de la verificación. He seleccionado un determinado tipo de publicidad: la de finalidad comercial, con soporte televisado, caracterizada por una estructura común de promoción de venta, dirigida a todo tipo de público (8), lo que me ofrece el marco adecuado para llevar a cabo la investigación al presentarnos una situación comunicativa específica. Me he fijado en el lenguaje, en lo que se refiere a los recursos retóricos que aparecen en el nivel fónico vinculados a los conceptos de economía y repetición.

| <u>TEXTO</u>  | <u>PRODUCTO</u>   |
|---|---|
| 1. <u>Hoy</u> buscamos calidad<br><u>hoy</u> somos más prácticos<br><u>hoy</u> nos alimentamos con Isabel<br><u>FIGURA</u> - <u>ANÁFORA</u> (9) | CONSERVAS ISABEL  |
| 2. <u>Máxima</u> blancura<br><u>máxima</u> protección<br>y <u>máxima</u> desinfección<br><u>ACE</u> lo <u>hace</u> todo                         | ACE   |
| a) ANÁFORA; b) GRADACIÓN TEMÁTICA: blancura, protección, desinfección;<br>c) GEMINACIÓN, también llamada EPANALEPSIS.                           |   |
| 3. ¡Mira qué magdalena! ¡Mira qué magdalena!  |   |
| a) EXCLAMACIÓN, b) GRADACIÓN.   |   |
| 4. Me importas tú y tú y tú<br>y solamente tú<br>me importas tú y tú y tú<br>y nada más que tú  | DELIAL<br>este verano delial<br>piel cuidada<br>piel canela |

piel). a) EPÍFORA (tú, tú, tú ...); b) POLISÍNDETON (y, y, y); c) ANÁFORA (piel, piel).

5. Creó este embase OSCAR MAYER  
en base a la calidad  
 para conservar mejor lo mejor
6. a) CALAMBUR; b) EPÍFORA (mejor lo mejor)  
 Plátano, plátano, plátano de canarias PLÁTANO DE  
 mejor que mejor CANARIAS  
 rico, rico.
7. GEMINACIÓN.  
Blancura sin rotura LEJÍA  
 ALITERACIÓN
8. No te pases en cantidad VERNEL SUPRA  
 pásate en calidad PLUS

a) ALITERACIÓN (cantidad, calidad); b) POLÍPOTE (pases, pásate). (10).

9. La blancura superior, BLANCO NUCLEAR  
 más blanco imposible, el blanco más bla,bla,bla,  
 poder blanqueador, bla,bla,bla,bla,bla,bla.  
 partículas superactivas,

a) DERIVACIÓN (blancura, blanco, blanqueador). (11). b) DISEMINACIÓN (blanco, blanco); c) GEMINACIÓN (bla, bla, bla).

10. Sss SCHWEPPEs  
 c h h h h  
 w e p p s s  
 destápa tu lado shh...  
 ONOMATOPEYA.

## CONCLUSIONES

Unos breves momentos frente al televisor nos ofrecen un nutrido grupo de ejemplos en los que se demuestra que los recursos fónico/retóricos están presentes en la elaboración de la publicidad.

Los publicistas saben que durante los minutos de interrupción de los programas (los dedicados a los anuncios) los televidentes no mantienen el mismo grado de atención siendo frecuente que se produzcan breves ausencias, se ejecuten otras actividades, se mantengan conversaciones, etc. Pero, y esto es lo importante, aunque no se mire o no se preste una atención completa, se sigue percibiendo; no se pierde completamente el contacto con el canal.

En muchas ocasiones los mismos anuncios se emiten por el medio radiofónico.

Por todo ello, sin negar la importancia de la imagen, subrayamos la supremacía del lenguaje.

Los publicistas están sometidos a la presión que ejercen sobre ellos dos importantes razones: la de la economía y la de la eficacia.

Para explicitar las razones económicas, pensemos en el coste de unos segundos en televisión, especialmente en algunas ocasiones: retransmisiones deportivas, sucesos políticos, fin de año etc. Por esta causa, los publicistas están obligados a hacer uso de todos los recursos de brevedad; la publicidad tiende a ser lacónica.

Por razones de eficacia deben insistir hasta lograr persuadir al receptor y nada mejor para ello que repetir el mensaje y facilitar su memorización. Lo que no logra la forma elíptica lo consigue la repetición sobre todo la elaborada mediante recursos fónicos, tal y como hemos visto que sucede en los ejemplos seleccionados.

Estos ejemplos pueden ser caracterizados mediante la siguiente fórmula: brevedad informativa y redundancia formal.

Por todo lo dicho, es evidente que la retórica está presente en la estrategia discursiva empleada en la actualización de los textos publicitarios.

## NOTAS:

- (1) Véase, a modo de ejemplo, la bibliografía citada por SANCHEZ CORRAL, L., Retórica y sintaxis de la publicidad, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1991.
- (2) Véase, FERNANDEZ BRASO, M., "La publicidad, ¿un nuevo género literario?", Estafeta literaria, 392, 1968, pp. 20-23.
- (3) Véase: HASELOFF, O.W., "Kommunikationstheoretische Probleme der Werbung", Hanbuch der Werbung, ed. por K. Ch. Behrens, Wiesbaden, 1969, pp. 157-200. MOTA, I. H., La publicidad, un arma política, Madrid, 1967. ATTANASIO, F., Publicidad hoy. Métodos y técnicas, Ed. Deusto, Bilbao, 1967, p. 17.
- (4) TODOLI DUQUE, J., Ética y publicidad, INP, Madrid, 1977, pp. 17-45.
- (5) SPANG, K., Fundamentos de retórica literaria y publicitaria, Eunsa, Pamplona, 1991, 3ª ed., p.p. 93-98.
- (6) "La publicidad no tiene más que un ley, pero imperiosa, la ley de la eficacia [...] Basta ya de charlatanerías [...] basta ya de preocupaciones de elegancia, de corrección lingüística [...] Cada palabra deberá estar cargada de sentido, de poder persuasivo de "densidad". De ahí resultan los rasgos esenciales del lenguaje publicitario: su expresividad en primer lugar, y como corolario, su indiferencia respecto de las leyes del lenguaje ordinariamente admitidas, su libertad total, moderada sin embargo por la preocupación de capricho, de aspecto y, si puede decirse, por preocupaciones estéticas..." GALLIOT, M., Essai sur la langue de la réclame contemporaine, Privat, Toulouse, 1955; citado por PENINO, G., "Langage et image en publicité", La publicité de A à Z, CEPL, Paris, 1975, pp. 187-211.
- (7) El eslogan es el ejemplo por antonomasia de la economía lingüística.
- (8) Me refiero a que no selecciono los anuncios porque vayan dirigidos única y exclusivamente a un determinado tipo de público. (Véase el apartado 2. Según el público objetivo, pp. 5-6)
- (9) Tomamos las definiciones tradicionales aunque haya diferencias de criterio entre los especialistas. A modo de ejemplo véase GARCIA PAGE, M., "Precisiones terminológicas en Retórica: figuras de repetición lingüística" en Notas y Estudios Filológicos, 7, 1992, pp. 161-177.
- (10) Morfología flexiva según la Lingüística actual. Véase: MATTEWS, P. H., Morfología, Paraninfo, Madrid, 1979.
- (11) Morfología léxica. Véase: Ibidem.

## POESÍA, DRAMATICIDAD, PERSPECTIVISMO. EL CASO DE LUIS CERNUDA

Maria Victoria Utrera Torremocha  
Universidad de Sevilla

La tradicional división tripartita de los géneros tiende a atribuir a la lírica todo aquel proceso literario que se relaciona con la auto-representación del mundo interno del poeta. Esta concepción, que alcanza un desarrollo importante en el Romanticismo, se viene manteniendo en lo esencial. Así, por ejemplo, Käte Hamburger (1), haciendo una división bipartita de los géneros, entiende la lírica como un género existencial, pero no mimético, frente al drama y a la narrativa, que imitarían y representarían la realidad, por lo que quedarían encuadrados en el mundo de la ficción. En la misma línea se encuentra Gérard Genette, siguiendo, como Hamburger, la tradición aristotélica. No obstante, el hecho de excluir la poesía del ámbito ficcional, al atribuir sus enunciados a un yo real, no siempre parece justificado ni posible. En realidad, tanto Hamburger como Genette tienen que reconocer que no en todo momento los actos de lenguaje en poesía son emitidos por un hablante real, porque a veces "no puede identificarse con certeza el "yo lírico" ni con el poeta en persona ni con otro sujeto determinado alguno". (2) Parece claro que si el yo del poema no puede identificarse con un hablante real, los enunciados del texto poético no pueden ser considerados como enunciados de realidad. El problema esencial de la cuestión viene dado por el empleo de la primera persona del singular; problema que afecta también a la autobiografía y algunas formas narrativas escritas en primera persona. Como señala José María Pozuelo Yvancos, lo importante en una autobiografía no es tanto la exhaustividad y verdad absoluta de los hechos como la selección de algunos que funcionen positivamente en la definición del sujeto y colaboren en la constitución de su identidad narrativa, ofreciendo una imagen distinta de la personalidad real. El yo autobiográfico entraría de lleno en la ficcionalidad de la literatura y compartiría con ella su estructura retórica básica, como ha defendido Paul de Man y toda la corriente de la deconstrucción a partir de las teorías de J. Derrida, quien a su vez se apoya en el pensamiento de Nietzsche. (3) Todo queda sujeto, así, al pacto de lectura y a las instituciones literarias asumidas por la tradición. Un planteamiento similar se tendrá ante las narraciones escritas en primera persona.

Cabe plantearse si lo que se ha dicho a propósito de la autobiografía y de la narrativa escrita en primera persona, no podría aplicarse al yo de la poesía lírica, que es resultado del proceso literario y que, por tanto, está sometido a una indiscutible retorización o des-figuración, si se prefiere. Félix Martínez Bonati, entre otros, ha señalado justamente la condición ficcional de la poesía lírica, no sólo por lo que concierne a los hechos representados y a la óptica adoptada, sino también por su forma. De hecho, en poesía se hallan "discursos sobrehumanos, (...) que sólo son imaginables a través del ícono poemático." (4) Es el lector individual quien añade en su lectura una determinada contextualización que implica que el objeto

ficticio pueda ser pensado como real. (5) Otra cosa es que el autor pretenda dar una impresión de autenticidad y lo consiga con el uso de la primera persona.

Desde estos presupuestos es inevitable desligar el poeta de su yo, la realidad de la ficción. Con el movimiento simbolista el autor comienza a ser consciente de la necesidad de apartarse del subjetivismo romántico, lo que se expresa cabalmente en las palabras de Rimbaud "Je est un autre". La negación y la duda sobre la realidad revierten sobre la identidad propia --Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Keats, Eliot, Pound, Yeats y Pessoa, entre otros--; preocupación afín, por otro lado, a pensadores como Nietzsche, Schopenhauer o Bergson. (6) En la poesía española, Juan Ramón Jiménez en Eternidades escribe "Yo no soy yo" y Antonio Machado crea, como Pessoa, heterónimos como Juan de Mairena.

El rechazo de la identificación autor-yo poético se evidencia, pues, en nuestra época con el empleo de las personae, disfraces y las máscaras que se extienden a lo largo de la poesía del siglo XX como los modos más radicales y conscientes de separación entre ficción y realidad, que permiten ofrecer perspectivas diferentes a la del autor. El medio más extendido por el que estas personae se manifiestan es el monólogo dramático, pero también el diálogo. En el caso de Luis Cernuda, la llegada al uso del monólogo dramático se somete a un largo proceso. Pero es desde Invocaciones, sobre todo desde Las Nubes, cuando busca conscientemente la desarticulación del subjetivismo. Aparece el poema largo y narrativo, junto al intento de objetivación y despersonalización que se concreta en la aparición de poemas de corte dramático, algo que, según explica Cernuda, aprendió con la literatura inglesa. (7) Ya señaló, a propósito de Browning, cómo el uso del monólogo en poesía se justificaba desde su preferencia por garantizar "cierta ficción de impersonalidad". (8) El contacto con T. S. Eliot también fue decisivo al respecto. (9)

El diálogo supone un paso más en el proceso de superación de la identidad autor-poeta, sobre todo por el perspectivismo que conlleva. La forma del diálogo no ha sido nunca ajena a la lírica. No obstante, parece que no siempre existe verdadero diálogo en poesía, donde predominaría más bien la voz monológica del yo poético del autor, el subjetivismo y la falta de perspectivismo. (10) La presencia de formas dialogadas en la poesía de Luis Cernuda, se debe al deseo de objetivación y de separación del yo a través de personajes. Resulta significativo que los poemas dialogados sólo aparezcan en su época de madurez, cuando intentaba apartarse de la voz dominante del yo y del consecuente subjetivismo. Es precisamente "La adoración de los Magos", de Las Nubes, el primer texto en el que se adopta la forma dialogada y el primero en la creación de personae. En su segunda parte, "Los Reyes", asistimos a la intervención sucesiva de Baltasar, Gaspar y Melchor. Podría argüirse que se trata de monólogos consecutivos e independientes, pero no es exactamente así, puesto que existe una auténtica comunicación entre los interlocutores. Como ha señalado A. Coleman, es éste el primer poema en que Cernuda consigue crear verdaderos personajes dramáticos. (11) La confrontación entre ellos y sus diferentes y opuestas posturas vitales impide la identificación con el autor. La dramatización a través del diálogo reaparece, junto

a otros poemas, en "Noche del hombre y su demonio", de Como quien espera el alba, donde la oposición inicial de dos personajes se resuelve al final con la reivindicación de la forma de vida heroica del poeta. Se trata de un poema largo en el que las intervenciones cumplen los requisitos propios del diálogo. Tampoco puede hablarse aquí de monólogos sucesivos.

El diálogo, junto con otras técnicas como la del monólogo dramático, desempeña la función de "mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea" (12), como quería Cernuda al seguir las enseñanzas de Eliot. Es un modo de evidenciar que la poesía es también ficción, que el contenido poético pertenece al mundo de la imaginación, por más que pueda apoyarse, como ocurre en otros géneros, en la experiencia del autor. Cuando el poeta desea hacer patente esa ficcionalización, huir de la subjetividad, separar vida y literatura, recurre a determinadas técnicas de distanciamiento, entre las que se hallan, sin duda, la del monólogo y la del diálogo.

## NOTAS:

- (1)Cfr. K. Hamburger, Logique des genres littéraires, París, Seuil, 1986.
- (2)G. Genette,Ficción y dicción,Barcelona,Lumen,1993,p. 20.
- (3)Vide J. M. Pozuelo Yvancos, Poética de la ficción, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 185 y ss.
- (4)F. Martínez Bonati, La ficción narrativa (Su lógica y ontología), Murcia, Universidad, 1992, p. 29.
- (5)Cfr. ib., pp. 59 y 68. Vid. B. Herrnstein Smith, Al margen del discurso, Madrid, Visor, 1993, pp. 25 y ss.
- (6)Vide M. Hamburger, La verdad de la poesía, México, FCE, 1991, pp. 49 y ss.
- (7)Cfr. Luis Cernuda, Prosa Completa, Barcelona, Barral, 1975, pp. 921-23. Véase S. Summerhill, "Luis Cernuda and the Dramatic Monologue", en S. Jiménez-Fajardo (ed.), The Word and the Mirror, Rutherford-Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1989, pp. 44-57.
- (8)"Robert Browning", en Prosa Completa, p. 647.
- (9)Vide T. S. Eliot, "The Three Voices of Poetry", en On Poetry and Poets, Londres, Faber and Faber, 1957, p. 89.
- (10)Cfr. M. C. Bobes Naves, El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario, Madrid,Gredos, 1992, pp. 297 y ss.
- (11)Cfr. A. Coleman, Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969, p. 95.
- (12) Luis Cernuda, Prosa Completa, p. 938.



# OPINIÓN PÚBLICA Y RESPONSABILIDAD POLÍTICA

Ramón Vargas-Machuca Ortega  
Universidad de Cádiz

La democracia se distingue por ser el régimen político que trata de transformar a todo poder en responsable y transparente. Pero al mismo tiempo, se suele decir que la democracia es "el gobierno de la opinión pública"<sup>1</sup>. La cuestión es si de la combinación de estos dos asertos se deduce que el poder de la opinión pública, en tanto que un poder de la democracia, debe ser un poder responsable y transparente o solamente resulta ser el espacio en el que se genera, se mantiene y se pierde el poder, y más en concreto, el medio que fuerza al poder político a ser responsable y transparente. En todo caso no resultaría impertinente decir acerca del "gobierno de la opinión pública" aquello de "qui custodit custodem", o de quién controla a los controladores. Esta es la cuestión objeto de nuestro interés y que desarrollaremos a continuación.

1. La relación entre opinión pública y democracia está en el origen de la democracia moderna, pero muchos de los elementos de esa relación aparecen aún inéditos. El problema más chocante hoy en torno a esta cuestión es, sin duda, el de la asimetría entre una realidad imponente (la influencia de la información y la imagen produce una hiper-información que hace contemporáneo lo no contemporáneo, que es bárbara y visual) y una teoría, como la teoría de la democracia, impotente para hacerse cargo de aquella realidad. Pero bueno sería que comenzáramos por saber de qué estamos hablando cuando nos referimos a la opinión pública y a la responsabilidad política.

Como buena parte de la lexicografía democrática, el término "opinión pública" se fragua en los prolegómenos de la Revolución Francesa y alude a un público de ciudadanos que tienen una opinión sobre la gestión de los asuntos públicos (el interés general, el bien común, la "res publica"). Pero la relación democracia-opinión pública se funda en la relación entre democracia y discurso racional, la cual, como recuerda John Dunn, hunde sus raíces en la misma democracia griega. Entre las técnicas autocríticas y analíticas del pensamiento griego y las instituciones de la **polis** existía una clara afinidad: ambas se apoyaban en las prácticas de la discusión pública y en la aceptación de razonamientos que eran la base de las conclusiones. Y así como el conocimiento era, y sigue siendo, una estructura de creencias públicamente responsables, así mismo el gobierno democrático es una estructura de autoridad públicamente responsable. Por tanto, conocimiento racional y democracia están ambas arraigadas en una misma experiencia colectiva social, si bien su relación ni es, ni ha sido nunca armoniosa<sup>2</sup>. En resumen, los requisitos de la democracia no se satisfacen sólo con que existan mecanismos a través de los cuales los elegidos responden periódicamente a sus electores sino que aquellos necesitan comprometerse haciendo públicas sus razones y, en consecuencia,

verosímiles. Así pues lo que hace a la democracia razonable es ese tráfico público de opiniones y justificaciones sobre las distintas preferencias y opciones.

Pero además, el nexo entre democracia y opinión pública es constituyente porque la democracia representa tanto un gobierno consentido como un gobierno de la opinión. El consentimiento que el gobierno logra de los gobernados se fundamenta en el consenso de la opinión pública, es decir, en la sintonía de los gobernantes con una suerte de sentir difuso y generalizado -no fácil de ver, como decía Ortega- que la sociedad comparte sobre determinadas necesidades, valores y preferencias.

2. Ya estaba en la cabeza de Locke el germen de la doctrina liberal posterior, según la cual la opinión pública es fuente de un gobierno recto. Pero fue, sobre todo, Bentham, quien vio en lo que él llama "el tribunal de la opinión pública" la principal institución expresiva del interés público y de las posibles estrategias de reforma de lo político. La opinión pública, que es una fuerza no controlada por el gobierno, actúa como su verdadera oposición, ya que al no competir con aquel por los mismos recursos de poder no puede ser corrompida al modo como lo pueden ser los funcionarios del gobierno. Esa fuerza crítica no es para Bentham el reflejo de la opinión de la masa, sino que se va forjando en la práctica de una prensa libre y de instituciones como el sistema de jurados y otras, todo lo cual va cristalizando tanto el interés público como el sentido de los cambios en la legislación y en las prácticas gubernamentales. En resumen, para Bentham la limitación del poder viene garantizada no sólo porque los gobernantes tienen que dar cuenta periódicamente sino porque existe el tribunal de la opinión pública<sup>3</sup>.

Hasta el advenimiento de los medios de comunicación de masas los procesos de formación de la opinión estaban, al menos formalmente, reequilibrados, con tal de que existiera una prensa plural y libre. Los flujos de información que iban del público a la prensa y viceversa permitían pensar en una opinión pública que parecía realmente del público, es decir, autónoma. Dos eran los requisitos para esa autonomía: en primer lugar, una opinión auténticamente del público, autónoma, se funda en la convicción compartida de que lo que de verdad sostiene a libertad de pensamiento y de expresión es el ansia de verdad, de tal modo que si faltara ese fondo de respeto a la verdad y de búsqueda de la misma, la libertad de expresión ya no significaría nada; en segundo lugar, los fines de la autonomía necesitan para realizarse el policentrismo, es decir, una pluralidad de voces. Así pues, el flujo de informaciones que constituye la opinión del público cabe ser estimado como auténtica información en cuanto que es veraz y en cuanto tiende a la objetividad. Pero es, sin duda, el policentrismo, es decir, las opiniones de muchos públicos, lo que corrige la subjetividad, unilateralidad o incluso falsedad de los mensajes de las fuentes particulares<sup>4</sup>.

3. Es la autonomía de la opinión pública la que ha entrado en crisis con las nuevas tecnologías de las comunicaciones de masa. El poder de los medios de

comunicación estriba en su capacidad de llegar a todos, de determinar qué es lo que hay que saber y de fijar los criterios de muchas actividades que llenan nuestro tiempo. Existe la más que fundada sospecha de que la "opinión en el público" no es ya la "opinión del público". Una vez que la información se ha convertido en un recurso estratégico de una embergadura análoga a lo que el capital y el trabajo había representado en la sociedad industrial<sup>5</sup>, la veracidad, el interés común o el pluralismo se convierten en fines subordinados al objetivo de controlar ese complejo mundo de los medios de masa. Dicho control será viable si posee el poder económico necesario para hacerse con la capacidad tecnológica suficiente para ejercerlo.

Así las cosas, nada de extraño tiene que el poder político aparezca para los grupos poderosos de carácter económico y financiero como un mercado apetecible al que pueden colonizar si logran una posición dominante en el mundo de la información. Paradójicamente, el medio de la "opinión pública" se convierte en el vehículo de una nueva práctica de la "política invisible", por medio de la cual determinados grupos, de un modo inconfesado y sin los costes que comporta el ejercicio reglado de la actividad política, intentan en regímenes democráticos la hegemonía de la opinión pública y consecuentemente el control de la agenda política sólo con ser propietarios de buena parte de las acciones de algunos medios de comunicación. Ya advertía Tocqueville que "cuando un gran número de órganos de prensa camina por la misma vía su influencia a la larga llega a ser casi irresistible y la opinión pública que golpea siempre del mismo lado termina por ceder bajo sus golpes." Si el medio no es aún el mensaje, como sentenció MacLuhan, al menos ha conseguido convertir a éste en mercancía. De ese modo, los principios de la autonomía de la opinión pública, cuales son el pluricentrismo y la búsqueda de la verdad, están en peligro constante de perecer bajo la presión de una información mercantilizada. La democracia se ve privada de voces en tanto que los "mass media" en vez de pertenecer al espacio público emigran de él para convertirse en empresas económicas cuya objetivo es el dinero y el poder.

4. La consecuencia de todo esto es una degradación de la información. Todo debe convertirse en noticia. El titular es, por tanto, lo importante y no la información misma. El rigor se sacrifica a la rapidez y la complejidad de lo real se ahoga con una información trivial, poco seria y escandalosa. Se trata, pues, del triunfo mediático y el obscurecimiento del conocimiento. EL rumor que se impone a la información, la rapidez que exige clichés ingenuos, la osadía y el afán de novedad que triunfa sobre la veracidad y sobre la imprescindible reflexividad son elementos inverificables pero plásticos y claros. Cabe que el resultado sea una **realidad inventada** a fuerza de ocultar lo que no vende y resaltar lo que vende, devolviendo completa actualidad al dicho de que "algo es verdad y a lo mejor no ha pasado".

Por otra parte, la gestión mediática de una decisión tiende a sustituir a la propia decisión. Es por lo que en el ámbito de lo público la ostentación de un gesto

mediático tiene el espesor de una decisión política. De ahí que los líderes de opinión, por ejemplo políticos, sindicalistas o intelectuales, se vean mediatizados por los gestores de la opinión, los cuales deciden de qué hay que hablar y quién debe hacerlo. Eso explica, por un lado, el que los políticos hablen para los medios que son los que crean la opinión, y por otro lado, el que los periodistas, autónomamente o por inducción de sus patronos escriban para influir en los políticos, que son quienes toman decisiones en nombre de la opinión.

5. La opinión pública, además, juega en los procesos políticos el papel de fuerza latente que puede ser movilizadada al objeto de enfrentarse a los líderes políticos. Por lo común, esa movilización política de la opinión se produce reforzando la posición defendida por unos y debilitando la del resto. Su papel no es de mero árbitro, más bien se convierten en un "tercer partido" aliado o enemigo potencial, consciente de que puede cambiar el equilibrio de fuerzas existentes entre las élites<sup>6</sup>.

Esta peculiar posición induce a que, al final, los "mass media" rivalicen ostensiblemente con los partidos políticos en la función de intermediación entre ciudadanos y decisiones gubernamentales y, de hecho, convierte hoy al periodismo en un cauce privilegiado para la promoción de los intereses de aquellos grupos organizados que con la coartada de representar a la opinión desean que los políticos adopten decisiones ventajosas para los intereses del grupo.

Al igual que los viejos intelectuales, con un sector de los cuales se alían, los gestores de los medio de comunicación y los periodistas pretenden conseguir preeminencia y autoridad. Por medio de la construcción de las representaciones simbólicas de la realidad -realidad que a veces suplantando o inventando- fabrican, cultivan y mantienen una opinión sobre algo, pero siempre dando a esta función un tono moralizador y siempre exhibiendo una inclinación enfática y más bien retórica hacia la verdad desinteresada. Con una creciente vocación de clase gobernante resulta un grupo competitivo con el poder político, con el que se disputa el mismo "territorio de caza"<sup>7</sup>. El resultado es que los periodistas y los "media" en general ejercen funciones para las que no están dotados, ni de las que se hacen responsables, y por tanto sus iniciativas en estos nuevos ámbitos terminan produciendo resultados perversos debido a que se desarrollan en un medioambiente contaminado por los excesos de incompetencia e irresponsabilidad. Por tanto todas estas nuevas funciones, y muy específicamente la de pretender representar de forma continua, directa y no delegada la opinión pública, se ejercen sin ninguno de los requisitos que formalmente el procedimentalismo democrático exige a los actores políticos -transparencia, principalmente financiera, y asunción de responsabilidad-.

6. La pregunta que parece pertinente es que si detrás de todos estos síntomas que afloran a causa de esa hegemonía de los medios -el efecto-anuncio, la deriva ostentatoria, la embriaguez publicitaria, el control de la agenda política y la no responsabilidad- no hay una crisis de la democracia, en la medida en que

metamorfoseada por los medios y no siendo ya “la opinión en el público la opinión del público” la democracia se aleja de algunos de sus principios fundadores.

En la tradición liberal siempre se ha entendido que una prensa libre es consubstancial a la democracia, entendiéndose por tal aquella que no depende del poder político. ¿Pero cuando nos vamos a plantear el problema de sus ataduras nuevas: el dinero y la propaganda? Las asechanzas del primero son claras al convertir en obscuro objeto de su deseo a una prensa libre de las ataduras del poder político. La propaganda, por otro lado, es la tentación para una libertad de prensa que ya no es patrimonio de una minoría privilegiada, sino que tiene capacidad de llegar a todos e influir manipulando. De ahí el interés en una prensa de opinión más que de información, de editorial más que de investigación.

Lo cierto es que una vez que los medios sustituyen a los partidos en la creación de la opinión, en la determinación de la agenda política y en la imputación de responsabilidades políticas de los poderes públicos<sup>8</sup> hay que abrir el gran debate de la gestión democrática de la opinión pública. Es más, en la medida en que las estrategias de formación de la opinión pública obedecen a intereses mercantiles, a imagen de lo que fue el derecho social, habrá que desarrollar unos mecanismos de protección de las demandas virtuales de los lectores, oyentes o telespectadores -el público en definitiva- contra el poder concentrado de los distribuidores de productos de consumo informativo.

7. Hoy en día conseguida la libertad de expresión, la ética de la información debería nuclearse en torno a un ámbito aún inédito: el de la responsabilidad de los medios. Y es que al aumento del poder debe corresponder un aumento igual de responsabilidad y de los mecanismos que la desarrollan. Cuando la filosofía política alude a las relaciones entre poder y responsabilidad lo hace en un triple sentido: En primer lugar, se dice de un poder que es responsable en la medida en que se hace cargo de las consecuencias de su acción (es la famosa ética de la responsabilidad de la que hablaba Weber). En segundo lugar, la responsabilidad es siempre, moral y jurídicamente, un hecho subjetivo e individual. Frente a la inercia de la sociedad de masas en la que ninguno es responsable, sino que o la responsabilidad es difusamente colectiva o en todo caso de los otros, la ética de la responsabilidad obliga a responder en primera persona. Y finalmente, la responsabilidad es la obligación de todo poder, moral, jurídica y política de dar cuentas de sus actos ante quienes son los afectados por el ejercicio de ese poder o recaen las consecuencias del mismo.

La dimensión de poder público de la función de los creadores de opinión impide escudarse en el criterio económico-mercantilista de que la mejor sanción y el mejor control popular de la acción de los mismos es el mercado, la libertad de los consumidores, ya que se olvida que la repercusión de la acción de los medios trasciende a quien compra el periódico o atiende a un programa. Son los que financian empresas informativas quienes mejor saben que más allá de la rentabilidad

económica hay en la misma una rentabilidad diferida de poder e influencia, que convierte en rentable el proyecto informativo a pesar de su ruina económica. Por otro lado, a la llamada autorregulación, o moral de autocontrol profesional, se le conoce con un nombre en las demás profesiones: corporatismo. El autocontrol es la forma de evitar el control y volverse irresponsables e "irresponsable hasta ahora sólo es el rey".

Cuales son los criterios con los que juzgar la responsabilidad en la ética de la información hoy? Un primer criterio es el de calidad, que exige el respeto a las reglas del lenguaje informativo (por ejemplo, no confundiendo hechos con juicios de valor, prescripciones, opiniones), rigor y una cierta dosis de "expertise" (a veces a los periodistas les ocurre lo que Manuel Sacristán decía que les ocurría a los filósofos que son especialistas en "la nada"). Un segundo criterio es el de la autonomía: : En la medida en que los medios sean celosos de su autonomía, procurando una información no mercantilizada sino que conecte con los intereses reales de la sociedad, promocionarán una opinión digna y merecedora de ser escuchada. Pero en la práctica, el vigor o la debilidad del principio de autonomía en la opinión pública depende, por un lado, de la existencia de una verdadera competencia entre medios y no un monopolio, y, por otro lado pero relacionado con lo primero, de la profesionalidad de los periodistas. Reforzar los mecanismos de la competencia evitando las concentraciones excesivas, construir un derecho, jurídicamente bien desarrollado, a la competencia es la condición necesaria y el fundamento de una opinión pública autónoma que garantice la posibilidad de elección de los usuarios así como la libertad imprescindible para el desarrollo de la profesionalidad de los periodistas.

Está por ver también si el desarrollo de medios tecnológicos, como "el **ciberespacio**" del que hablan los aficionados al Internet contribuirá al desarrollo del principio de autonomía y terminará potenciando redes informales de comunicación electrónica interactiva, las cuales desarrollen una trama horizontal de comunicación generalizada y descentralizada haciendo frente a la manipulación de la mediocracia y constituyendo el germen de una democracia electrónica<sup>9</sup>.

El tercer criterio de una ética responsable de la información es el de justicia. El desarrollo de nuestro standar de justicia hace que en la opinión pública se estimule el aprecio a los derechos humanos, aunque en la consciencia de que muy frecuentemente se producen conflictos de derechos, que hay que saber dirimir con prudencia y equilibrios. También el principio de justicia obliga moralmente a hablar del interés común, es decir, a que la opinión pública se movilice con aquello que creemos que no nos afecta pero que debería sensibilizarnos y no sólo responda a los intereses de aquellos que tienen poder y recursos para hacerse oír.

También la justicia, al igual que logró imponer límites al subsistema político y al productivo, debería promover el desarrollo de mecanismos de control social que

frenen la presente absorción por parte de los mecanismos de mercado de la formación de la opinión pública. Como todo poder público las empresas de información deberían someterse a los pesos y contrapesos que garanticen su correcto funcionamiento. Para ello, primeramente, es necesario clarificar la naturaleza jurídica de la empresa informativa y su estructura interna, garantizando no sólo la libertad de los medios sino también la libertad **en los medios** y resolviendo la relación entre pluralismo y concentración.

Una opinión pública libre sensible a la ética de la responsable es el oxígeno de nuestra democracias. Una opinión pública demediada y no responsable es fuente de polución y degradación del medioambiente democrático.

## NOTAS:

1. Giovanni Sartori, *Elementos de teoría política*, Madrid, Alianza Universidad, 1992, p. 152.
2. John Dunn, *Democracia. El viaje inacabado (508 a.C.-1993 d.C.)*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 315-316.
3. Jeremy Bentham, *On the Liberty of the Press and Public Discussion*, Londres, William Hone, 1821. Frederick Rosen, *Jeremy Bentham and Representative Democracy, A Study of the Constitutional Code*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp.19-40.
4. Sartori, *o.c.*, pp. 157-160.
5. Daniel Bell, "La revolución tecnológica de las comunicaciones y sus consecuencias", *Harvard-Deusto Business*, 1er trimestre, 1981, p.38.
6. "Su papel (el de la opinión pública) en una disputa política no es tanto el de árbitro neutral sino el de un aliado o enemigo que puede cambiar el equilibrio de poder por la forma en que deja sentir su peso alrededor. La adopción de una determinada postura política ante los medios puede movilizar a un público como un aliado en los momentos en que otros recursos para hacer prevalecer el punto de vista de uno no son suficientes. Asimismo, puede ser utilizada por una coalición dominante para evitar cualquier posible desafío." Lang, Gladys Engel y Kurt Lang, *The Battle for Public Opinion. The President, the Press, and the Polls during Watergate*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, p. 22.
7. Félix Ortega, "Los nuevos intelectuales orgánicos", *Claves de la Razón Práctica*, nº 22, 1992, pp.42-45.
8. Como ha recordado Fernando Jiménez Sánchez en su excelente trabajo sobre el escándalo político, el protagonismo de la prensa es la consecuencia indeseada de la omisión de las instituciones al no desarrollar la ingeniería política necesaria para el cumplimiento de funciones esenciales de la democracia, *Una teoría sobre el escándalo político*, Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1994, p. 351.
9. Manuel Castell, "La mediocracia", *El País*, martes, 24 de enero, 1995, p. 13.



La dependencia que muestra el romancero tradicional respecto a la oralidad o *vocalidad*<sup>1</sup> no radica sólo en que este género viva y se transmita por la voz en el acto de ejecución o en que esa misma ejecución moldee la prosodia, disponga el tema y, en definitiva, constituya el soporte del texto: en el romancero moderno el diálogo y la voz de los personajes actúan de forma decisiva en la presentación del relato. En este trabajo me propongo reflexionar sobre el tema de la enunciación en el romancero de tradición oral, valorar la relación entre narración y diálogo, y ver de qué manera se introduce éste cuando aparece. Me he basado en el *corpus* que contiene la obra de P. M. Piñero y V. Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*<sup>2</sup>, sin tener en cuenta las versiones de cordel: 77 temas y 85 versiones que suman unos 1.808 versos dobles o 3.616 simples. Utilizo las versiones gaditanas recolectadas de algunos temas, para comprobar ciertos aspectos en un conjunto más numeroso de versiones. En cualquier caso, mis conclusiones no pretenden mostrar una verdad estadística, dadas las condiciones del muestreo, sino ofrecer resultados que sirvan como aproximación indicativa.

Debemos comenzar distinguiendo entre *enunciado* y *enunciación*<sup>3</sup>. Si la enunciación es el acto mismo de decir, de producir un enunciado, y éste es el producto, lo que está dicho, en el caso específico del romancero, como afirma M. Débax<sup>4</sup>, la enunciación es doble; existe la enunciación enunciada en el texto mismo -por los personajes, por el narrador-, pero también aquella otra que desarrolla el romance en su ámbito natural, como texto oral: la del transmisor o ejecutor en la *performance*. Nosotros analizaremos la enunciación dentro del texto.

## 1.- Clasificación de los romances según la aparición y forma del diálogo.

1ª- Romances que combinan la narración con el diálogo enunciado. Podemos diferenciar dos situaciones distintas:

- a) cuando el diálogo aparece exclusivamente reproducido en forma directa;
- b) cuando conviven el diálogo enunciado de forma directa y el enunciado indirectamente;
- c) cuando el diálogo aparece exclusivamente reproducido en forma indirecta.

2ª- Romances carentes de cualquier tipo de diálogo enunciado, todo es narración;

3ª- Romances en los que todo, o prácticamente todo, es diálogo reproducido en forma directa.

A la primera categoría es a la que se adscribe el mayor número de romances y dentro de ésta, el uso del diálogo reproducido exclusivamente en forma directa -**tipo a)**- parece ser lo más usual: de los 77 temas del *corpus* que

estudiamos, 39 romances y 5 versiones de otros tantos temas responden a esta forma. El **tipo b**) -unión de enunciación directa e indirecta (esta última claramente minoritaria) junto con la narración- se da en 18 temas y 5 versiones de otros tantos romances. El **tipo c**), empleo exclusivo del diálogo en estilo indirecto y narración, lo encontramos sólo en el tema *Las dos mozuelas*.

Las categorías segunda y tercera son poco frecuentes. Sin ningún tipo de diálogo se muestran *El prisionero*, *Don Gato*, *La bella en misa*, *Mambrú*, *Monja contra su gusto*, *Las doce palabras retornadas*, *La baraja* y *Los mandamientos del amor*. Merece la pena detenerse en un caso especial de romances no dialogados, como *El prisionero* -en ocasiones-, *Lucas Barroso* y *El retrato de la dama*, en los que un personaje habla a otro (animal o humano) sin que éste responda. Son, en general, textos bastante atípicos, próximos a las canciones líricas tradicionalizadas.

Los romances con enunciado completamente dialógico resultan muy escasos. En nuestro *corpus* sólo *La dama y el pastor* carecía de intervalo narrativo. Comparando la versión de *El romancero andaluz de tradición oral* con las 36 versiones gaditanas recogidas hasta ahora, se comprueba que sólo en una de estas versiones aparece un *incipit* narrativo, lo que indica la tendencia más o menos general de este romance hacia la forma totalmente dialógica. A pesar de la preferencia por el diálogo que muestran temas como *Dónde vas Alfonso XII* o *Las señas del esposo*, el cotejo de las versiones recogidas en Cádiz -103 y 89 respectivamente- permite indicar, sin embargo, que el diálogo suele alternarse con el narración, aunque mínima. Un tema mayoritariamente dialogado es *La viudita del Conde Laurel*: sólo 6 de las 54 versiones del *corpus* gaditano presentan *incipit* narrativo.

¿Cuál es la proporción de diálogo en estilo directo? Si hacemos una valoración sin distinciones, la narración -con el diálogo indirecto- y el diálogo directo están prácticamente a la par, aun el estilo narrativo domina levemente: el 50,66% frente al 49,34% de estilo directo. Si prescindimos de los casos extremos -*tipo c* y categorías segunda y tercera-, es decir, si consideramos sólo los casos que combinan el estilo directo con el narrativo -que es lo más común- tenemos que el 52,55% es diálogo directo y el 47,45%, narración<sup>5</sup>.

## 2.- Formas de introducción del estilo directo.

D. Alonso estudió la forma de introducción del estilo directo en el *Cantar de Mio Cid*<sup>6</sup>. Realizando un análisis similar en nuestro *corpus*, el resultado es el siguiente. De las 436 intervenciones en estilo directo:

1.- El 14,68% están introducidas por algún tipo de *verbum dicendi*: **D**, **R**, **O** u **X**. El **tipo D** representa el 6,42%. Por ejemplo: "Llegóse a la puerta/llamando decía://-Ábreme la puerta,/ábreme, vida mía/que vengo cansado/de ganar la vida" (*Me casó mi madre*). El **tipo R** constituye el 4,82%. Por ejemplo: "Responde el recién nacido/ con dos horas no cabales.//-No se ha muerto, no se ha muerto/que la ha matado mi padre" (*La mala suegra*). El **tipo O** representa el 2,98%. Un ejemplo: "En ella viene la Virgen/toda vestida de gala,/preguntándole a la niña: //-

Niña, ¿de quién son las cabras" (*La pastora y la Virgen*). Por último el **tipo X** es el 0,46%. Así: "Al subir la escalera/lo primero que *habló://*-Vengo muy malherido/pero de muerte no" (*Muerte de Prim*).

2.- El 85,32% no tienen verbo introductorio. En este segundo grupo podemos diferenciar:

2.1.- Indicación del personaje que habla por algún gesto o por el contexto que desambigua la situación, **tipo N**: 16,74%. Así, "su padre que la *sintió://*-Dime, niña con quién hablas" (*La bastarda y el segador*).

2.2.- No existencia de rasgo indicativo respecto al personaje. Si al comenzar el romance o tras un intervalo narrativo se da una intervención directa sin marca la hemos llamado **T** (el 111,47% de los casos): "¿Dónde va,usted,caballero,/dónde va usted por aquí?//*-*Voy en busca de mi esposa que hace tiempo la perdí." (Principio de *La aparición*). Diferenciamos así este tipo de introducción de aquellas en las que, una vez empezado, se continúa el diálogo recíproco entre los interlocutores sin necesidad de aclarar quién habla, pues la lógica conversacional indica el turno; a este segundo tipo lo hemos llamado **T'** y constituye el caso más numeroso, el 52,98%. Así, en *Las señas del esposo*, en que tras introducirse al primer interlocutor comienza este diálogo: "Sí, señora; de allí vengo;/ ¿tiene alguien que le duela?//*-*Tengo a mi maridito,/ siete años lleva en ella//*-*Déme usted las señas de él/por si yo lo conociera".

Una clase de intervención muy especial que aparece en los romances estudiados es aquella en la que se aprecian los gestos del receptor, no del emisor del discurso, normalmente con fórmulas específicas: "un día estaba en la mesa,/su padre la remiraba:// *-*Padre, ¿qué me mira usted?//*-*Hija, no te miro nada..." , del romance *Tamar*. A este tipo de introducción la hemos distinguido como **N'** (**N** del receptor, no emisor) y representa el 4,13% de los casos totales.

En definitiva, los casos **T+T'+N'** constituyen el 68,58% del total. La ausencia de *verbum dicendi* es, pues, lo más característico en la introducción del estilo directo. El gusto por la teatralización se manifiesta, así, de manera clara; tal vez el peso de la oralidad en la forma de difusión del romancero juegue un papel decisivo a este respecto: el apoyo gestual y el contexto pueden actuar como verdaderos indicadores en la adscripción del discurso directo a los personajes. Pero además hay que subrayar la importancia de la elipsis como recurso poético en el texto romancístico: lo que no está dicho, pero que hay que sobreentender. Este elemento explica que haya situaciones dialógicas en las que se pase de un espacio-tiempo específico, con un interlocutor determinado con el que se establece el diálogo, a otro espacio-tiempo en el que aparece un interlocutor distinto respecto al mismo personaje emisor, sin mediar solución de continuidad; así en esta versión de *Gerineldo*, recogida en Arcos de la Frontera (Cádiz) por P. Piñero y V. Atero de la informante Pepa Gil Benot, en la que se pasa del diálogo entre la princesa y Gerineldo al diálogo entre Gerineldo y el rey sin transición alguna:

- "-Levántate, Gerineldo, levántate, dueño mío:  
 la espada del rey mi padre entre los dos ha dormido.  
 -Mas, ¿dónde me iré, mi señora, para no ser del rey visto?  
 -Vete por esos jardines cortando rosas y lirios.  
 pesares que te vinieren yo los partiré contigo.  
 -¿De dónde vienes, Gerineldo, tan mustio y descolorido?  
 -Vengo del jardín, buen rey, de cortar rosas y lirios."

Otra particularidad dialógica es ensamblar una respuesta directa del **tipo T** con una pregunta formulada antes indirectamente, como en esta versión de *Santa Elena* de la colección que estudiamos: "pasó un caballero/pidiendo posada.// -Si mi madre quiere,/yo de buena gana".

Ya hemos dicho que el estilo indirecto aparece de forma muy limitada en los romances que hemos estudiado. Al margen de su escasa distribución esta técnica dialógica tiene muy pobre recurrencia, sólo 28 apariciones frente a las 436 de discurso directo. En realidad, en la mayoría de ocasiones no puede decirse que haya un verdadero diálogo, conversación recíproca, sino la enunciación por parte de un personaje de un determinado discurso: "y antes de morir me dijo/que me case con su prenda" (*Señas del esposo*), aunque no falte el diálogo: "le preguntó si había Dios/y él le dijo que no había" (*Jesucristo y el incrédulo*). Con *verbum dicendi* propiamente dicho sólo encontramos 15 casos (sobre todo *decir* y *preguntar*). Los trece restantes representan situaciones volitivas, desiderativas o de mandato, en su mayor parte, que implican la comunicación oral, así: "le *pidió permiso* al padre/para salirlo a buscar" (*La condesita*). Los verbos más frecuentes son *mandar* y *pedir*.

Para un futuro queda el estudio de la enunciación en la *performance*; en cualquier caso, debe entenderse como un acto de verdadera comunicación o diálogo entre el ejecutor o ejecutores y los receptores del texto. No sólo porque el romancero tradicional haya sido -y lo es, aunque ya muy poco- un género que se transmite en contextos comunitarios, difundiendo contenidos que interesan a todo un grupo; sino también porque, como muestran los estribillos que debían ser cantados por todo el mundo, el romancero participa o lleva en sí la huella, ya de forma muy precaria y podemos decir afuncional, de ese carácter himnológico, comunitario o ritual, que C.M. Bowra atribuía al canto primitivo; y en el que el diálogo o la comunicación grupal importan mucho<sup>7</sup>.

En fin, el diálogo parece ser otro de los ámbitos del romancero donde éste manifiesta un aspecto particular de su propia gramática, de su *modus operandi*. Cada romance se comporta dentro de unos "hábitos" bastante precisos de realización narrativa y puede anticiparse, a la espera de futuros trabajos que aborden con más tiempo este tema, que es el diálogo en estilo directo en combinación con la narración y la ausencia generalizada de *verbum dicendi* -en favor de marcadores dialógicos dependientes del contexto- otro de los rasgos caracterizadores del género, tal vez ingrediente indispensable en la descripción de su poética.

## NOTAS:

1. Uso el término de P. ZUMTHOR en *La letra y la voz de la <<literatura>> medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, especialmente pp. 23-24.
2. P.M. PIÑERO y V. ATERO, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza, 53), 1986.
3. Vid. a este respecto: A. MARCHESI y J. FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991, p. 127; C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 20-21; y A.J. GREIMAS y J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, T.I, 1979, pp. 125-128.
4. M. DÉBAX, "Lo maravilloso en el romancero tradicional", *Draco. Revista de Literatura Española de la Universidad de Cádiz*, nº 3-4 (1991-92), pp. 145-165, cit. en p. 162.
5. S. Petersen subrayó hace años la importancia que el estilo directo tiene en el romancero de tradición oral moderna en comparación con el antiguo. Hablaba de un 67% de diálogo frente a 33% de narración en los romances tradicionales. S. PETERSEN, "Cambios estructurales en el Romancero tradicional", en D. Catalán y S.G. Armistead con la colaboración de A. Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional*, Madrid, C.S.M.P-Univ. de Madrid, 1979, pp. 169-179.
6. Distiguió: 1º- Introducción con *verbum dicendi*: a) con *decir*: **tipo D**; b) con *responder*: **tipo R**; c) con un verbo que rija objeto directo, pero que no sea ni *decir* ni *responder*: **tipo O**; d) con un verbo que no rija objeto directo (hablar, por ejemplo): **tipo X**; 2º- No existencia de verbo: el personaje que va a hablar, se anuncia por un acto físico o por el contexto: **tipo N**; 3º- Falta de cualquier tipo de indicación sobre el personaje que habla; ocurre esto especialmente cuando se trata de varios discursos directos seguidos, pronunciados por dos o más personajes, como en el diálogo teatral: **tipo T**. D. ALONSO, "El anuncio del estilo directo en el *Poema del Cid* y en la épica francesa", *Obras Completas, II (Primera parte)*, Madrid, Gredos, 1973, pp.195-214; concretamente, pp. 198-200.
7. C.M. BOWRA, *Poesía y canto primitivo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1984.



## EL DIÁLOGO COMO APERTURA MORAL ENTRE LOS PUEBLOS: EL ANTIMODERNISMO DE RICHARD RORTY Y ALASDAIR MAC INTYRE.

Carmen Velayos Castelo  
Universidad Salamanca

Aun cuando la amenaza de los viejos cómplices del fundamentalismo y el relativismo extremo no haya cesado, una serie de sucesores ha venido a ocupar, de alguna manera, su protagonismo. Me refiero a las posiciones que entre uno y otro, se han ido alejando de las pretensiones de acceder a un punto de vista neutral desde el que juzgar las diferentes visiones éticas y tras un acto de modestia, han reconocido el carácter abierto y modificable de este tipo de argumentación.

Por apelar a bases incontrovertibles para nuestros juicios morales, el fundamentalismo sólo puede ofrecer como formas de relación con la otredad la censura o el adoctrinamiento paternalista. Por su parte, el relativismo metaético en su versión fuerte también cercena de raíz cualquier tipo de comunicación entre los no afines. Y eso es así debido a la inexistencia de criterios de verdad compartidos o de un lenguaje común en el que comunicamos. Ante el otro, el relativista omitirá el juicio y la palabra, convencido como está del vacío que media entre sus principios y los de los demás.

En un espacio intermedio, la mayoría de los paradigmas éticos sí tematizan hoy el diálogo con los no afines. Instalados en sociedades multiculturales como las nuestras, éste nos permite romper brechas de incomunicación, es una prueba constante del alcance real de los argumentos morales y la única salida a la solución de muchos de los problemas que nos acechan, como la pobreza, la desigualdad o la crisis ecológica, que exigen decisiones comunes a nivel global.

En esta ocasión quisiera centrarme en dos formas internalistas de afrontar el diálogo moral con el otro. Pese a sus señaladas diferencias, las filosofías de Rorty y Mac Intyre (etnocéntrica y tradicionalista respectivamente) comparten los siguientes rasgos: 1.- Parten de la inconmensurabilidad entre lenguajes. 2.- Se caracterizan como antimodernas. 3.- Niegan con rotundidad las etiquetas de relativismo y fundamentalismo.

Sugerentes y provocadores, tanto Rorty como Mac Intyre generalizan al ámbito de la filosofía práctica la fértil idea kuhniana de *inconmensurabilidad*. De modo que las prácticas culturales en el primero y las tradiciones en el segundo, con sus correspondientes visiones de justicia y racionalidad práctica, son inconmensurables. Baste recordar la voz de alarma del propio Mac Intyre a comienzo de su *After Virtue*: no hay modo posible de deshacer el desacuerdo integrante de las argumentaciones morales a fines de nuestro siglo pues las premisas de las que parten emplean conceptos evaluativos propios. A esta panorámica que nos pintaba Mac Intyre se le une otra no menos alarmante. En este caso, el pragmatista americano desemboca en la inconmensurabilidad a partir de su defensa del antirrepresentacionismo. La sospecha rortiana apunta a la metáfora del espejo de la epistemología moderna y a la pretensión concomitante de confundir la

"justificación" de las pretensiones cognoscitivas con su "explicación" causal. No hay un mundo externo al que apelar con espejo alguno más allá de las necesidades propias de cada cultura. Y ninguna de ellas puede, por tanto, identificarse con una visión privilegiada. La inconmensurabilidad nos remite a su *antimodernismo*. Nuestros dos autores se proclaman contra la aspiración moderna de neutralidad axiológica en un afán contextualista y particularizante reñido con el afán universalista ilustrado. Ni uno ni otro creen en una racionalidad "externa" a las diversas culturas y tradiciones y achacan al sujeto moderno su aparente "oquedad". Aparente, porque la modernidad no ha de suponer necesariamente la falta de un punto de partida o de llegada, de un enclave o de una identidad concreta. En este sentido, las críticas de Rorty o Mac Intyre tienen mucho en común con las formuladas desde dentro de la Modernidad por románticos o feministas. Sólo que ese telos comunitario de Mac Intyre o ese consenso cultural de Rorty parecen poner en peligro otro de los logros más queridos de la Ilustración: la posibilidad de universalización. A tal pretensión, bien representada por la figura de Kant, la consideran homogeneizadora y negadora de la diferencia. Aunque como se ha respondido en más de una ocasión, la universalización no implica conformidad, ni la abstracción homogeneidad. Más bien apunta a contextualizaciones y particularizaciones locales de los principios generales<sup>1</sup>. Lo que sí exige, y nuestros dos autores no están dispuestos a aceptar, es algo común (unos metainterese comunes, una común humanidad) como soporte para el entendimiento y la búsqueda de soluciones universalizables. Nada más lejos de eso, los internalismos que aquí nos ocupan, se enfrentan a la conversación desde una previa y necesaria identificación con algo, ya sea un proyecto de vida en común (Mac Intyre), ya una forma de cultura (Rorty). Por tanto, tanto el tradicionalismo del uno como el etnocentrismo del otro podrían caer en el autocomplacimento de su pertenencia a tal o cual tradición o cultura si no completaran sus tesis con propuestas argumentativas de algún tipo. Y, sin embargo, en su pretensión de afrontar esta tarea, corren el riesgo de acercarse a nuestros dos fantasmas primigenios: el fundamentalismo y el relativismo. Pese a que sus esfuerzos se encaminen a alejarse de ambos, ninguno de los dos ha podido evitar críticas en una u otra dirección. Se les acusa de *relativismo*. Pero creen que éste no es más que la cara invertida de tesis ilustradas como que algunas creencias se relacionan con el mundo de un modo distinto a como otras lo hacen. Lejos de ser relativistas, protestan, su apuesta por la inconmensurabilidad es compatible tanto con la posibilidad de comparación como con la de traducción entre lenguajes. Respecto de lo primero, los dos defienden desde dentro la superioridad racional de una cultura o una tradición y descartan la antievaluación relativista. Respecto a lo segundo, la traducción es el puente de acceso entre lenguajes inconmensurables. Pero ya Putnam sospechaba en su momento que la intertraducibilidad suponía conmensurabilidad<sup>2</sup>. Pese a ello, las connotaciones de la traducción en uno y otro consienten la inconmensurabilidad en cuanto no requieren la existencia de significados objetivos y reconocibles por todo léxico. Mac Intyre aclara que la traducción no supone verter los significados de una lengua en los de otra. Más bien supone una transformación suficiente en el traductor

hasta convertirse en algo así como un nativo de su "segunda primera lengua". Esto le permitirá la comparación entre ambas (como hizo Tomas de Aquino entre los inconmensurables aristotelismo y agustinismo). Olivé aporta la siguiente aclaración: entre dos lenguajes inconmensurables puede existir intertraducibilidad siempre que sea entendida ésta como algo parcial y no inmediato<sup>3</sup>. La dificultad implícita en la comunicación entre lenguajes inconmensurables aumenta en nuestros dos autores por el hecho de que -frente a Olivé y su relativismo cultural- no sería posible apelar a un mundo común. Ni la verdad ni la verosimilitud moral tienen cabida en sus planteamientos. Esto genera la sospecha del fundamentalismo: que, al no existir criterios neutrales de decisión, la revisión de un "nosotros" dudoso de sí mismo y en busca de un enriquecimiento a partir del "ellos", no permita una verdadera simetría normativa, ni la presencia efectiva de las voces de los otros en el diálogo. Sosa resume su sospecha frente a Rorty del modo siguiente: "Por ende, si el fundacionismo tradicional fuera refutado por el cargo de confundir causación (espejar la naturaleza) con justificación, el fundacionismo convencionalista se vería igualmente bien refutado por el cargo de confundir convención (aprobación social directa) con justificación"<sup>4</sup>. Si la inconmensurabilidad supone que no habría forma de justificar nuestras creencias a quien no las compartiera hasta cierto punto, y no se excluye la posibilidad de un "esquema realmente extraño", esta extrañeza, lejos de posibilitar optimistamente el compromiso ético de la creación de vías de entendimiento y renovación, podría cohartar la posibilidad misma de comunicación. La mediación (apoyada por las figuras del crítico cultural en Rorty y el "habitante de frontera" de Mac Intyre) y la justificación en el diálogo, tendrían, pues, sus límites si se excluye la *suposición de inteligibilidad mutua*, por la que aquí abogo en un sentido mínimo. Esta presupone, en palabras de Mac Carthy, no un trasfondo cultural común, pero sí una común humanidad. La creencia en la inconmensurabilidad pone en peligro la posibilidad de diálogo simétrico. Y el alcance universal de la solidaridad. Pues ésta requiere a su base, si no quiere arriesgarse a quedar limitada a una parte de la humanidad, intereses humanos universalizables (i.e. ausencia de dolor y humillación), que sin embargo, Rorty no admite más que como un impulso para la identificación solidaria del liberal, pero no necesariamente de otros pueblos.

## NOTAS:

1. MAC CARTHY, Thomas(1993): "La Pragmática de la razón comunicativa" en *Isegoría*, nº 8, 81.
2. PUTNAM, H. (1988): *Razón, Verdad e Historia*, Madrid, Tecnos, 119.
3. OLIVE, Leon (1988): *Conocimiento, Sociedad y Realidad*, Mexico, F.C.E., 201-207.
4. SOSA, Ernesto (1992): "La Naturaleza desespejada, la epistemología naturalizada" en *Conocimiento y virtud intelectual*, Mexico, FCE, 39-69.



## RETÓRICA MUSICAL, AFECTOS Y MELANCOLÍA EN EL RENACIMIENTO INGLÉS

Rafael Vélez Núñez  
Universidad de Cádiz

La música renacentista evolucionó hacia dos direcciones contrapuestas. Una de ellas la consideraba como un arte hermético sin relación a ningún elemento ajeno a la creación musical, que se basaba en la autonomía de su propia belleza de sonido y forma. En clara oposición a esta filosofía musical, se hallaba la tendencia que abogaba por una música determinada por ideas y contenido extramusicales y cuya finalidad era animar el intelecto y las emociones. La autonomía de la música se veía afectada por la utilización de un elemento extramusical por excelencia, que se asocia casi automáticamente a gran parte de la música universal: el texto. La creación musical cuenta contaba dos elementos básicos: las reglas de composición y la representación del texto. El medio del que se valían los compositores renacentistas y barrocos para complementar los aspectos técnicos de la teoría de la composición era la *doctrina de los afectos*. La definición de afecto varía según las distintas teorías. Bukofzer argumenta que los afectos son 'representaciones estereotipadas de un estado mental'<sup>1</sup>. Estos estados podrían traducirse en ideas abstractas tales como la crueldad, alegría, tristeza e incluso melancolía. Existían reglas estrictas de composición para que la música se adecuara y expresara con exactitud al afecto concreto del texto que se iba a musicar.

Para desarrollar un estilo afectivo era imprescindible la aplicación de la retórica a la música. Bukofzer argumenta que la doctrina de los afectos se basa en la analogía existente entre la música y la retórica. Los teóricos observaron el paralelismo existente entre la música y el habla, y llegaron a afirmar que la composición de una obra debe corresponder a la retórica del texto. Mattheson, uno de los tratadistas que se ocuparon de esta cuestión, dividía el texto de la obra musical de la siguiente manera: Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio y Peroratio. Además de esta división, los tratados describían las figuras retóricas relacionadas con la 'figura' musical individual. La música de esta forma llegó a convertirse en una forma de dicción del sonido. Según el mismo autor, los dos *loci topici* notables eran el *locus notationis* y el *locus descriptionis*, designados respectivamente como los vehículos "más ricos" y "más esenciales" de la invención y de la composición. 'El primer locus se ocupaba de la elaboración de una composición mediante la imitación de elementos puramente musicales. El locus *descriptionis* se ocupaba de ideas extramusicales mediante figuras y símiles metafóricos y alegóricos.'<sup>2</sup>

La alegoría es la figura retórica más fácilmente aplicable y reconocible en la música renacentista, y será la que ocupe este estudio. Blume la describe como la aplicación de contenidos (textuales) a signos musicales inteligibles simplemente por su efecto sensual en el/la oyente.<sup>3</sup> Esto es, la representación del significado literal o figurado de las palabras mediante recursos musicales que evocan a aquéllas

en la ejecución; por ejemplo: la expresión de la palabra 'caída' mediante notas descendentes.

El segundo elemento que intentamos fusionar en el análisis musical posterior es la estética de la melancolía. Aristóteles consideraba que el exceso de bilis negra, que producía temperamentos melancólicos, estaba relacionado con un talento extraordinario para las artes y las ciencias. Así se dio lugar a la creencia en la relación entre el genio y la melancolía. Durante la Edad Media la melancolía era tenida como una enfermedad, puesto que, si bien asociada con el genio, conllevaba desorden físico y mental. En el siglo XV se retomaron las ideas aristotélicas a raíz de la publicación de la obra *De Vita Triplici* de Ficino. En ella, mediante una fusión de premisas tanto aristotélicas como platónicas, el autor concluye que únicamente el temperamento melancólico es capaz del entusiasmo creativo de Platón. La convicción de que ninguna obra intelectual o artística podría ser sobresaliente si su autor no era melancólico, hizo que surgiera una ola de 'conducta melancólica' que barrió toda Europa. Se pusieron de moda las cualidades temperamentales asociadas con la melancolía, como la sensibilidad, la veleidad, la soledad y la excentricidad. Bright y Burton fueron autores ingleses que escribieron tratados sobre el tema. El primero ofrece una definición aceptada del **melancholicus**:

'frío y seco,...; propenso a sueños espantosos y terribles; en sus afectos, triste y lleno de miedo...; arduo en sus estudios, y circunspecto, propenso a sueños espantosos y terribles; desmesuradamente apasionado. De estas dos disposiciones del cerebro y del corazón surgen la soledad, los gemidos, las lágrimas..., los suspiros, los sollozos, la lamentación,...; rehúsa conocer y frecuentar a los hombres; se deleita más en la soledad y la oscuridad.<sup>4</sup>

Se desconoce si John Dowland (1563-1626) se consideraba de carácter saturnino, pero existen pruebas de un evidente gusto por la melancólica. El lema que utilizaba era 'semper Dowland, semper dolens', y de entre toda su producción predominan obras cuyos títulos apuntan en esta misma dirección. *Lachrymae or Seven Teares* es quizá una de sus colecciones más representativas y conocidas; pero además de estas siete danzas se encuentran multitud de ayres, canciones y danzas cuyos textos o títulos reflejan pasiones o afectos inundados de bilis negra. Muchas de las obras corresponderían al tipo de melancolía que Burton describe peyorativamente como de 'inamorato' en *The Anatomy of Melancholy*; otras expresarían un afecto, estado anímico o mental universal: la tristeza melancólica. El ayre *Flow Not So Fast Ye Fountains* perteneciente a su último libro, *The Third and Last Booke of Songes*<sup>5</sup> (1603), parece expresar, por su texto, convicciones saturninas. La finalidad de este estudio sería el análisis de los mecanismos compositivos en los que se basa este autor para expresar alegóricamente tanto el afecto general de la obra, como las palabras particulares del poema.

El texto de este ayre está repleto de referencias a la melancolía producida por un sentimiento de desolación cuya causa no se describe: lágrimas, llanto, dolor, etc. Es evidente que el hecho de que los compositores intentaran alegorizar mediante la música el significado del poema, no suponía que cada una de las

palabras debía tener una representación musical individual. La regla generalizada era utilizar algunas de las figuras del *locus descriptionis* e intentar expresar y mantener el afecto concreto a lo largo de toda la composición. Además se solía componer la música a partir del texto de la primera estrofa, por consiguiente la descripción alegórica del resto del poema a menudo no coincide con la interrelación significativa obtenida en la primera parte de la canción. La obra comienza con un contraste entre la nota larga que corresponde a 'Flow', y una figuración más rápida que coincide con las palabras 'not so fast.' La imitación de la rapidez en contraposición con el reposo presenta la idea principal que late en el poema: el deseo de que el llanto se eternice. Por ello, los términos que remiten a las lágrimas (flow, fountains) se representan con notas largas, frente a los que indican tiempo o rapidez (not so fast, not above, this haste, in waste) que coinciden con un período compuesto por una nota breve y otra de mayor duración, similar a un pie yámbico.

Esta imitación relativa al tiempo se complementa con otra alegoría: las lágrimas que inundan todo el texto tienen su expresión musical. Siendo una realidad natural que éstas caigan de los ojos, la melodía reitera el recurso de escalas o intervalos descendentes para expresar físicamente esta imagen. La línea melódica fluctúa desde una o varias notas agudas, que coinciden con 'flow, swell' y va bajando hasta volver a subir en el inicio de cada verso. 'Fountains' y 'mountains', términos que se suman a la misma imagen vienen expresados asimismo por intervalos descendentes. De esta manera se crea un ciclo expresivo y reiterativo que describe la infinita caída de las lágrimas. La representación simbólica continúa, aunque de distinta manera, en el estribillo. De nuevo la frase desciende desde 'Gentle springs' a 'salt tears' (la nota más grave de toda la obra), pero tras una pausa, la segunda línea del estribillo comienza en una nota aguda que cae bruscamente en la palabra 'fall.' 'Dropping,' que enfatiza la idea de 'fall,' es una palabra bisílaba que el autor expresa con un intervalo descendente repetido hasta seis veces. La reiteración de este término es quizá el ejemplo más notable de la representación de las lágrimas. Como en un llanto musical, los intervalos descendentes y las lágrimas que representan fluyen lenta y eternamente. El resto de las estrofas, si bien no se corresponderían con estas alegorías, apoyan el afecto melancólico de la canción. Quien canta considera que su pesar es el único verdadero (true grief), invencible al tiempo (time, season) y a la razón (reason). En cualquier caso, la repetición del estribillo con el mismo texto, nos retrae a la primera estrofa donde se esboza todo el par significativo latente en el poema: tristeza/tiempo.

***FLOW NOT SO FAST, YE FOUNTAINS***

Flow not so fast, ye fountains;

What needeth all this haste?

Swell not above your mountains,

Nor spend your time in waste.

Gentle springs, freshly your salt tears

Must still fall dropping from their spheres.

Weep they apace whom Reason

Or ling'ring Time can ease.  
My sorrow can no Season,  
Nor aught besides, appease.  
Time can abate the terror  
Of every common pain;  
But common grief is error,  
True grief will still remain.

## NOTAS:

1. Cf. M. Bukofzer *La Música en la Época Barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1992.
2. M. Bukofzer *op. cit.*, p. 393.
3. Cf. F. Blume *Renaissance and Baroque Music: A comprehensive Survey*, London: Faber, 1975.
4. R. Wittkower, *Nacidos Bajo el Signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 107.
5. La grabación integral de este tercer libro está disponible *The Third Booke of Songes*, The Consort of Music, Dir. A. Rooley, Ed. de Lóiseau-Lyre.

## DIMES Y DIRETES. EL DIÁLOGO A DISTANCIA EN LA POESÍA GALLEGO-PORTUGUESA

Antonia Víñez  
Universidad de Cádiz

"Il dibattito, la disputa, lo scambio *in praesentia* o *in absentia* di opinioni, giudizi, maldicenze, ma anche di censure, rampogne e contumelie, ha fin dalle origini costituito una delle più frequentate attività letterarie dei poeti medievali". Con estas palabras, nos recordaba G. Lanciani<sup>1</sup> la radical importancia de todas las formas retóricas que, implicando siempre a un segundo, trascienden el acto de comunicación unipersonal que pueda ser un texto artístico para convertirse en una modalidad de diálogo. Es sobradamente conocido el uso frecuente del diálogo en la cantiga de amigo, establecido bien entre amiga-amigo, o entre amiga e interlocutores (personas u elementos simbólicos e, incluso, elementos del entorno natural). Pero, incluso en este género el asunto no puede simplificarse de esta manera; se omite que también es modalidad dialogada la reproducción en discurso indirecto de un mensaje dado por otro (habitualmente el amigo) que, a fin de cuentas, reproduce un diálogo en la distancia ya sea geográfica o temporal. También el espionaje es forma de diálogo visual y, ligado íntimamente con él, la saga de *mizcradores* (como colectivo) y cizañeros (como individuos particulares) que, con mejor o peor intención, informan a la protagonista de hechos que ésta desconocía o conocía de modo sólo intuitivo. Y no podemos olvidar, en este apresurado repaso, el envío o mensaje, que consolida oralmente la operatividad del diálogo como medio de intercambio amoroso que, al mismo tiempo, es método -casi- infalible de fidelidad en la distancia y en la incertidumbre nostálgica. En la cantiga de amor, bastante más abstracta, encontramos, no obstante, representación de formas de diálogo que están presentes desde el momento mismo en que un trovador se dirige a una *senhor*. Quizá un diálogo fallido, un monólogo sólo interrumpido por la actitud sañuda de una dama innacesible que conduce irremisiblemente al tópico de la comunicación frustrada. Este juego de actitudes se traduce en una pluralidad de mensajes que se encargan de establecer la comunicación, el diálogo, en definitiva, entre varios personajes.

En la cantiga de escarnio y maldecir el panorama se complica aún más. Como género encaminado a complementar la "irrealidad" de los otros dos grandes géneros de la escuela, se permite la intromisión de elementos claramente referenciales que conectan la actitud literaria con el mundo circundante. En los escarnios y maldecires encontraremos un nutrido abanico de posibilidades del diálogo: desde la tensó, subgénero no exclusivo del escarnio<sup>2</sup>, pero ampliamente representado aquí frente a los géneros de amor o amigo, hasta el buen número de composiciones que se dirigen a alguien en particular, frecuentemente desde el apóstrofe del primer verso; es la llamada sátira personal. Sin embargo, las formas del diálogo trascienden la semántica del género, bastante dificultosa de acotar. Se trata de un uso retórico que puede ser empleado en cualquier ocasión. Si atendemos

al -clásico ya- repaso de G. Tavani<sup>3</sup> por el género, podemos confirmar lo dicho: en el escarnio se produce esa iteración de campos sémicos propios y ajenos (de otros géneros) que, bajo la distorsión que supone el nuevo contexto, le dan un aspecto heterogéneo<sup>4</sup>. El diálogo, pues, asoma por donde se le busque: desde las composiciones que desarrollan el campo secundario del *ethos* trovadoresco (en su doble posibilidad de burlesco o satírico)<sup>5</sup>, hasta aquellos textos que desarrollan cualquiera de los campos sémicos principales.

Toda esta caterva de usos, para los cuales, aún hoy, no existe un trabajo que analice su alcance y que sistematice sus formas, hace pensar que las modalidades del diálogo son más ricas y variadas de lo que en un principio podamos sospechar.

Sin embargo, hasta ahora hemos hablado en el seno de una misma composición, realizada a dúo o por un solo autor, que se dirige bien a otro personaje o a un colectivo. Fuera de ese ámbito también es posible el diálogo: son los casos en que una composición responde a otra anterior. Nos movemos, por tanto, en la esfera de la intertextualidad que supone una verificación del dinamismo textual como reflejo del dinamismo comunicativo. El concepto, herencia de otro acuñado por M. Batjín, el de "plurivocidad"<sup>6</sup>, alude a la presencia de textos anteriores en un texto concreto. En rigor, los casos que nos proponemos revisar, podrían tratarse de una modalidad de intertextualidad, resultado de un acto de la voluntad, pues partiendo de un mensaje anterior, el poeta se propone una réplica, para la que es necesaria el entramado intertextual de "la utilización (explícita o camuflada, irónica o alusiva) de fuentes o citas"<sup>7</sup>. Para este grupo de cantigas, la intertextualidad consiste en manifestar una actitud, respondiendo a un mensaje anterior cuyo grado de asimilación -desde el punto de vista formal- al nuevo mensaje puede ser muy variado, pero que, desde el punto de vista estrictamente semántico, supone una clara antítesis.

A la luz del fenómeno de intertextualidad poética podemos revisar un conjunto de cantigas cuya filiación lineal puede perfectamente establecerse, porque suponen una respuesta a un mensaje anterior, formulado en un/os texto/s anterior/es. Los casos encontrados son:

1. Cantiga versus cantiga. 1.1 Es el -dudoso- caso de una cantiga de maldicer de Lourenço, que responde a las críticas de Pedr'Amigo de Sevilla, quien acusa al primero de no saber componer<sup>8</sup>.

1.2 Pai Gomez Charinho responde en un escarnio a Afonso Lopes de Baian. El sentido de ambas composiciones es oscuro, ya que usan la *hequivocatio*<sup>9</sup> como técnica de composición para esconder -sospechamos- un mensaje de naturaleza distinta al que entendemos en un primer momento. Los editores de Charinho coinciden en señalar la evidente relación lineal entre ambos escarnios<sup>10</sup>. El punto de partida es el texto del portugués Baian, que nos presenta a una abadesa de Arouca, identificada como Luca Rodrigues, de la familia de los Briteiros a los que siempre increpó<sup>11</sup>; podría clasificarse de sátira anticlerical, pero presenta elementos que nos hacen sospechar un mensaje más vedado que la simple tradición retórica de ataque a la relajación moral de las costumbres del clero en la época<sup>12</sup>.

1.3 Pero d'Armea responde igualmente a Pero Garcia d'Ambroa que había escrito un escarnio de tema poco usual: la comparación del rostro de una dama con el trasero del poeta. En la respuesta del primero encontramos un ejemplo de poesía burlesca, cuya finalidad es provocar la risa.<sup>13</sup>

2. Cantigas versus cantigas. Es el caso de dos cantigas de Pero Garcia d'Ambroa<sup>14</sup> que responden a un conjunto de textos de Pedr'Amigo de Sevilha<sup>15</sup> de los cuales algunos pertenecen al conocido ciclo de Ultramar.

3. Tres en juego. Aprovechando la maleducada circunstancia de un tercero ausente, la tenzó realidad por Lourenço y Johan Soarez Coelho es plataforma para atacar a Johan Garcia de Guilhade. Lorenço cumple la función de intermediario<sup>16</sup>, al ser el encargado de transmitir el juicio de valor sobre la técnica compositiva del tercero<sup>17</sup>.

4. Uno contra todos. Bernal de Bonaval es escarnecido insistentemente en el corpus de escarnio. Para Airas Peres Vuitoron anda en compañía de una mala mujer, cuyos servicios eran frecuentados por otros hombres y en el mismo sentido habla Pero da Ponte<sup>18</sup>. Una tenzó entre Abril Perez y Bonaval supone una respuesta a todos estos ataques. En ella, Bonaval por fin se defiende dejando sentado un principio: que su dona es la mejor del mundo. Aunque el texto, en rigor, sea respuesta al contrincante poético -Abril Perez- sospechamos que las palabras de Bonaval tienen un sentido más extensivo a todos cuantos cuestionaron la categoría de su dona<sup>19</sup>.

#### 5. Intertextualidad entre diferentes géneros.

5.1 Un escarnio del rey sabio es respuesta a dos cantigas de amigo que plantean la delicada situación del infante Don Enrique tras su revuelta. La rivalidad entre el rey y el infante fue intensificada por los rumores de una relación amorosa entre don Enrique y su madrastra, la reina doña Juana de Ponthieu, segunda esposa de Fernando III. En un momento de máxima tensión en que llegan al enfrentamiento las tropas del rey y los partidarios del infante, en los alrededores de Morón (Sevilla), señorío del infante, el trovador Gonçal'Eanes do Vinhal, hombre de confianza del rey, intenta mediar por el infante con dos cantigas de género híbrido (entre cantigas de amigo y sirventeses políticos) que suscitan la inmediata respuesta del rey, en un escarnio de tono declaradamente amenazador para con el caballero y trovador portugués<sup>20</sup>.

5.2 Una cantiga de amor de Johan Soarez Coelho, dirigida a una ama, suscitó múltiples respuestas<sup>21</sup>. Entre ellas, dos escarnios: uno directamente dirigido al trovador, es el de Airas Peres Vuitoron<sup>22</sup> y otro, un escarnio de Fernan Garcia Esgravunha, quien arremete contra la dama haciéndola ejecutar labores domésticas, de naturaleza anticortés<sup>23</sup>.

Este conjunto de textos podría parecernos, más que una vía de comunicación poética, una auténtica forma de antidiálogo, pero estamos convencidos de que la poesía, además de una manera de divertimento, podía llegar a convertirse en el sustituto cómodo, a una distancia media, de mensajes "delicados". Lo cierto es que estos diálogos a distancia suponen una modalidad estilística digna de ser tenida en cuenta. En qué se acercan o se alejan de otras

formas de composición dialogadas es una cuestión que hay que seguir indagando en todos los géneros, sin duda, pero muy especialmente en éste de las *palavras cubertas*, pues estamos convencidos de que tales palabras encierran mucho más diálogo del que parece.

## NOTAS:

1.G. LANCIANI: "Per una tipologia della tenzone galego-portoghese", *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, Granada, 1995, p. 117.

2. El *Arte de trovar* del *Cancionero de la Biblioteca Nacional* contempla la posibilidad de que la tenzó pueda ser de amigo y de amor (Título III, Capítulo IV, fol. 3r). Un rápido repaso a la cuestión en E. GONÇALVES: "Tenção", en *Dicionário da Literatura Medieval galega e portuguesa*, Lisboa, 1993, pp. 622-624.

3.G. TAVANI: *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, 1986, pp. 186-198.

4.TAVANI, p. 178. Hasta el momento el intento más sólido de clasificación temática conjunta del género es el de K. R. SCHOLBERG: *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, 1971, pp. 50-137.

5.A veces no es fácil discernir esta bipolaridad -satírico/burlesco- en un texto concreto, pero es evidente que no todo texto burlesco ha de ser necesariamente satírico, si aceptamos la división -aquí muy simplificada- de M. HOGART: *La sátira*, Madrid, 1969.

6. Para Bajtin el concepto ha de aplicarse fundamentalmente a la novela. Un mismo texto contiene expresiones y palabras de diversos ámbitos sociales e ideológicos (*ideologemas*) y, en definitiva, la lengua sería una "opinión pluridiscursiva sobre el mundo". C. SEGRE prefiere el concepto de *intertextualidad*, para los "casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores". La intertextualidad equivaldría en el texto literario a lo que la plurivocidad en la lengua. Y añade un dato, de especial relevancia: "al vislumbrarse la intertextualidad, el texto sale de su aislamiento de mensaje y se presenta como parte de un discurso desarrollado a través de textos, como un diálogo cuyas frases son los textos, o parte de los textos", *Principios del análisis del texto literario*, Barcelona, 1985, pp. 135-138 y 94-95.

7.Ibidem, p. 94.

8. G. TAVANI: *Lourenço. Poesie e Tenzone*, edizione, introduzione e note di-, Modena, 1964, pp. 140-145, c. XVIII. G. MARRONI: "Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha", *AION*, X, 1968, pp. 324-327, c. XXXIII. Tanto Tavani como Marroni cuestionan la relación lineal de réplica del primero -Lourenço- al segundo, aparente entre ambos textos, y que M. R. LAPA vio tan clara (*Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, s.l., 1970<sup>2</sup>, c. 272 y c. 320). Para Tavani, es posible que la composición de Lourenço responda a algún otro texto perdido hoy de Pedr'Amigo.

9.Resulta muy útil y esclarecedor para este asunto J. L. RODRÍGUEZ: "La Cantiga de Escarnio y su estructura Histórico-Literaria. El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los Cancioneros", *Liceo Franciscano (Revista de estudio e investigación)*, 2ª época, XXIX, 1976, pp. 33-46.

10.Así E. MONTEAGUDO ROMERO, que edita el texto en el apéndice I de la edición facsimil de A. COTARELLO VALLEDOR: *Cancionero de Paio Gómez Chariño*, Santiago de Compostela, 1984, pp. 371-372, c. XXVIII. LAPA, pp. 453-454, c. 304.

11.LAPA, p. 101, c. 59.

12. Es muy posible que es escarnio de Baian guarde relación con el ciclo de "abadesas y comendadores"; es algo que estudio en la actualidad. Para otros textos del ciclo, cf. A. VÍNEZ: *Las poesías de Don Gonçal'Eanes do Vinhal*, en prensa.

13. Señala LAPA (p. 505) que la conexión de ambas cantigas aparece en la rúbrica del texto de Pero d'Armea, que dice: *Estoutra cantiga fez Pero d'Ambrōa/a Pero d'Armea por estoutra/de cima que fezera* (ed. de C. ALVAR: "Las poesías de Pero Garcia d'Ambroa", *Studi Mediolatini e Volgari*, XXXII, 1986, pp. 90-94, c. XIV).

14. ALVAR, pp. 80-82, c. X y pp. 84-86, c. XII. Un perfecto ejemplo de intertextualidad lo encontramos en la segunda estrofa de la cantiga XII.

15. MARRONI, pp. 306-309, c. XXVI; pp. 315-317, c. XIX y pp. 317-320, c. XXX, pertenecientes al ciclo de Ultramar. Añadimos la c. XXVII, pp. 310-312 sobre otra temática.

16. Fue juglar de Guilhade.

17. Coelho había comenzado escarneciendo a Guilhade en la c. 238 de LAPA, pp. 361-362, por dirigirse a damas de la alta jerarquía social cuando solo era un segrel. La tenzó editada por TAVANI, *Lourenço*, pp. 97-103, c. XII. El texto de Guilhade también en LAPA, pp. 329-330, c. 215. Los versos de la primera estrofa son otro caso de intertextualidad evidente.

18. LAPA, p. 127, c. 76 y pp. 528-529, c. 357.

19. LAPA, pp. 144-145, c. 87. Especial atención merece la estrofa V.

20. Cf. A. VÍNEZ: "Súplica y réplica: Don Enrique en la lírica gallego-portuguesa", *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, II, Salamanca, 1994, pp. 1116-1170.

21. C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS: *Cancioneiro da Ajuda*, I, Halle, 1904, pp. 332-333, c. 166.

22. Un poco más se complica la relación intertextual de ambos trovadores. Por un lado, el texto de Vuitoron (LAPA, pp. 137-138, c. 82) dirigido a Coelho, es una respuesta a un escarnio anterior de éste último (LAPA, p. 360, c. 237); subyace la idea (estrofa I) del juicio negativo de aquél hacia sus composiciones. La segunda estrofa es una referencia a las cantigas de escarnio que el propio Coelho le tenía dedicados y que invita a enjuiciar, en una expresión de máxima ironía. Cuando Vuitoron contesta (c. 82), se niega a enjuiciar nada (v. 11 y, luego, 18) y, de paso, arremete despreciando la canción de la ama (vv. 20-21), que sirve de pretexto (la rivalidad entre ambos poetas es más que literaria) para el ataque personal.

23. El escarnio de Esgaravunha en LAPA, pp. 210-211, c. 130, es una respuesta directa, plagada de referencias a la baja categoría social de la dama en cuestión.

## BIBLIOGRAFÍA:

ALVAR, C.: "Las poesías de Pero Garcia d'Ambroa", *Studi Mediolatini e Volgari*, 32, 1986, pp. 5-112.

COTARELLO VALLEDOR, A.: *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII)*, Texto crítico con introducción, notas, glosario, apéndices y bibliografía por-, Madrid, 1934. Edición facsímil prólogo y apéndices de E. MONTEAGUDO ROMERO, Santiago de Compostela, 1984.

GONÇALVES, E.: "Tenção", en *Dicionário da Literatura Medieval galega e portuguesa*, Lisboa, 1993, pp. 622-624.

HOGART, M.: *La sátira*, Madrid, 1969.

LANCIANI, G.: "Per una tipologia della tenzone galego-portoghese", *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, Granada, 1995, pp. 117-130.

LAPA, M. R.: *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, s.l., 1970<sup>2</sup>.

MARRONI, G.: "Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha", *Annali dell'Istituto Orientale di Napole-Sezione Romanza*, X, 1968, pp. 189-339.

MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C.: *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Halle, 1904.

RODRÍGUEZ, J. L.: "La Cantiga de Escarnio y su estructura Histórico-Literaria. El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los Cancioneros", *Liceo Franciscano (Revista de estudio e investigación)*, 2<sup>a</sup> época, XXIX, 1976, pp. 33-46.

K. R. SCHOLBERG: *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, 1971.

SEGRE, C.: *Principios del análisis del texto literario*, Barcelona, 1985

TAVANI, G.: *Lourenço.Poesie e Tenzone*, edizione, introduzione e note di-, Modena, 1964.

TAVANI, G.: *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, 1986.

VÍÑEZ, A.: "Súplica y réplica: Don Enrique en la lírica gallego-portuguesa", *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, II, Salamanca, 1994, pp. 1116-1170.

VÍÑEZ, A.: *Las poesías de Don Gonçal'Eanes do Vinhal*, en prensa.

## DIÁLOGO Y PODER

José Francisco Zúñiga García

Me propongo reconstruir la discusión entre Gadamer y Derrida que tuvo lugar a principios de los años 80 en París.<sup>1</sup> Gadamer defiende una posición que se aviene con nuestro sentido común, a saber: dialogar es ponerse de acuerdo, intercambiar opiniones y abandonar el propio punto de vista cuando no sea racionalmente sostenible o pedir que nuestro interlocutor abandone el suyo cuando sea igualmente insostenible. Esta posición se basa en que hay una verdad supraindividual que garantiza el acuerdo entre los interlocutores, pero no implica, a juicio de Gadamer, un principio metafísico (la verdad como lo que existe en sí, independientemente de nuestro modo de pensar en ella). Para dialogar, no hay que presuponer una verdad metafísica, sino que es suficiente con que los interlocutores tengan "buena voluntad" para ponerse de acuerdo. Para Derrida, en cambio, esta descripción del diálogo implica inevitablemente un presupuesto metafísico (que existe la verdad) y oculta el hecho de que dialogar es, en realidad, un intento de afirmarse de unos interlocutores frente a otros. Dialogar es, para Gadamer, un asunto de "buena voluntad"; para Derrida, por el contrario, un asunto de "buena voluntad de poder".<sup>2</sup>

La concepción gadameriana del diálogo *no* es metafísica en cuanto que admite que todo diálogo de unos hombres con otros está marcado por la *finitud* de su existencia. Esta marca no nos permite entender nuestros diálogos como acercamiento progresivo a una inmutable verdad absoluta. Dialogar es, entonces, un esfuerzo constantemente renovado en el cual, en cada caso, se pone en juego la "buena voluntad" de los hombres para ponerse de acuerdo unos con otros. Así que el concepto gadameriano de verdad no es metafísico porque atiende, con Heidegger, a la dimensión temporal de nuestra existencia e incorpora un concepto de verdad *distinto* del metafísico, según el cual el ser nunca se agota en su *mostrarse*, sino que, con la misma originalidad con que se muestra, *se sustrae* y *se retrae*. Adhiere, por tanto, a nuestro concepto trivial y natural de diálogo un nuevo concepto de verdad –en absoluto obvio–. El diálogo es, así, un intento, nunca completamente realizable, por traer a presencia lo que necesariamente tiene que permanecer oculto. La aplicación del concepto heideggeriano no-metafísico de verdad al problema del diálogo puede ser resumida del siguiente modo: cuando hablamos unos con otros no debemos empeñarnos en fijar la verdad de nuestros enunciados y de nuestras afirmaciones, sino, ante todo, aceptar lo que nos dice nuestro interlocutor, adoptar su punto de vista. Dialogar es, además, exponerse, ponerse fuera, pues la mera presencia del otro, antes siquiera de que abra la boca para oponerse a lo que decimos nos ayuda a descubrir los límites de nuestro propio punto de vista, nuestra estrechez de miras. Así que todo diálogo auténtico implica un "entendimiento acerca de un asunto común" (el ser en su mostrarse) y un "potencial de alteridad" que sobrepasa siempre ese entendimiento común (el ser en

su ocultarse).<sup>3</sup> Por más que podamos llegar a entendernos, seguimos siendo un enigma unos para otros. El individuo es inefable.

Sin embargo, Derrida no acepta esta descripción del diálogo como *esfuerzo, basado en la buena voluntad, por alcanzar una comprensión adecuada*. Es plenamente consciente de la violencia que ejerce su negativa frente a nuestro sentido común cuando pregunta: ¿Cómo no aceptar que el axioma básico de todo diálogo auténtico es la buena voluntad y que todo hombre, en cuanto que entra en relación con otro, está obligado a buscar "entendimiento mutuo"?<sup>4</sup> Derrida se apoya en Nietzsche:<sup>5</sup> toda voluntad, también la buena voluntad, pertenece a la metafísica. Nietzsche habría descubierto que tras la metafísica sólo hay voluntad, *subjetividad volente*. El concepto nietzscheano "voluntad de poder" es el concepto opuesto (*Gegenbegriff*) a la idea de que existe una comprensión adecuada y, por tanto, verdadera. Si todo es voluntad de poder, también en el diálogo se manifiesta esa voluntad de poder. Cuando alguien procura comprender se quiere, en realidad, hacer valer a sí mismo, justamente en cuanto que intenta comprender. Quien dialoga estaría intentando, en realidad, apropiarse de lo otro (de aquello que intenta comprender). La supuesta buena voluntad de un interlocutor que busca una comprensión adecuada sería, en realidad, un autoengaño, pues cuando dialoga no hace otra cosa que conformar al otro dentro de su propia visión del mundo, o también: reproducir la coherencia de su imagen del mundo que ha sido irritada o puesta en cuestión por el otro. El presupuesto de que hay una base común (la razón, nuestra común participación en la verdad o lo que sea) a partir de la cual unos podemos entendernos con los otros no es más que un medio para conseguir el "verdadero" fin de la conversación, a saber: la imposición de la propia comprensión, e incluso, se puede decir: un medio para conseguir la imposición de una comprensión *propia* que posiblemente sólo puede ser encontrada en el enfrentamiento con la comprensión discrepante del otro. La "buena voluntad" es, en realidad, "buena voluntad de poder".

La respuesta de Gadamer a Derrida es todo un ejercicio de buena voluntad. Merece la pena anotarla en detalle y reconstruirla en primera persona:<sup>6</sup>

-Me esfuerzo por comprender -dice Gadamer- las objeciones que Derrida, apoyándose en Nietzsche, me dirige, incluyendo su puesta en cuestión de que cuando dialogamos tiene lugar o puede tener lugar algo así como un acuerdo, un "entendimiento mutuo" o un intercambio de objeciones, refutaciones y aprobaciones mutuas que confirme el éxito de una conversación. El "esfuerzo" que realizo por comprender lo que dice Derrida es el mismo que realiza cualquiera que quiere ser comprendido por otro al exponer sus razones. No puedo ver -continúa Gadamer- que este empeño tenga que ver, como dice Derrida, con la época de la metafísica. Cuando uso la expresión "buena voluntad" me refiero a lo que Platón entendía por "eumeneis elenchoi": cuando alguien habla, no va buscando o no debe ir buscando tener razón a toda costa, sino que busca o debe buscar hacer al otro tan fuerte como sea posible, de modo que lo que dice se haga plausible y convincente. Esto no tiene que ver -concluye- con la metafísica, sino que es una "pura constatación", pues cualquiera que abra la boca, quiere que se le entienda; si no fuese así, ni hablaría

ni escribiría. Y, finalmente, es una "evidencia suprema" que, si Derrida me hace preguntas, debe presuponer que estoy dispuesto a entender lo que dice. Derrida y Nietzsche pierden la razón contra sí mismos en cuanto que hablan y escriben para ser entendidos.

Cualquiera que adopte el punto de vista de Derrida impugna ese sentido común que nos dice que todo diálogo es una búsqueda de la verdad por medio de la cual los hombres se van poniendo de acuerdo y se van entendiendo unos con otros. Buscar la verdad o dialogar es hacer metafísica. Pero esto significa que quien adopte ese punto de vista no puede querer disputar nuestra posición de seres racionales "por mor de la verdad", esto es, no puede decirnos: "vosotros estáis equivocados; lo que yo digo, en cambio, sí es verdad". ¿Qué puede querer decir, entonces, impugnar nuestra posición de seres racionales sin buscar la verdad? ¿Qué puede querer decir alguien que impugna nuestro modo de dialogar no con la intención de proponer otra mejor? La fuerza de nuestro oponente debe radicar en las respuestas que es capaz de dar a estas preguntas. Sus argumentos pueden ser reconstruidos del siguiente modo:

-Mi punto de vista consiste en poner de relieve la individualidad en *todas* las posiciones. Pero la individualidad es *inefable*, no se puede definir discursivamente, sino, en todo caso, afirmarla. Frente a todos los intentos de hacerle justicia (por ejemplo, comprendiéndola), sólo puedo insistir en ella. Desde mi punto de vista, es imposible hacer justicia a la individualidad por medio de la comprensión. Si antes dije, siguiendo a Nietzsche, que todo "es" voluntad de poder y afirmé, por tanto, algo universal, estaba, en realidad, según mi propio punto de vista, "enseñando" una doctrina "exotérica", pero mi "enseñanza" o "doctrina" de la voluntad de poder no es más que un "giro hacia el exterior" contra vuestra creencia metafísica que afirma que "hay" la verdad. Se trata, por tanto, de polémica. Pero si pensáis que esa es mi doctrina, mi "verdadera" enseñanza frente a la vuestra, os equivocáis. No tenéis en cuenta hasta qué punto es problemático para mí el concepto de "doctrina" o "enseñanza", que, como tal, enseña algo universal. Según mi filosofía esotérica no hay "ninguna voluntad", porque sólo hay "individual" y no universal. En el uso de conceptos universales se sigue siempre un esquema de comprensión, esto es, uno *se anexiona* lo otro *a sí mismo*, lo asimila *a sí mismo*. Sois demasiado platónicos para admitir las consecuencias de mi punto de vista. La metafísica radica en el lenguaje y el lenguaje no se puede superar, no podemos, por así decir, salir del lenguaje e instalarnos en una posición fuera de él. En el lenguaje no se puede decir nada que no tenga que ver con la metafísica. La injusticia contra lo individual no radica, desde mi punto de vista, en que uno no quiera comprenderlo, sino en que uno *tenga que* comprenderlo del único modo en que puede hacerlo, a saber: pensándolo en conceptos que *a uno mismo* se le ocurren. Esto, sencillamente, no *puede ser* de otro modo, y, seguramente, vosotros mismos estaréis ahora pensando, que no podéis imaginar lo que digo, porque uno siempre piensa en un lenguaje y el lenguaje siempre es, como digo, universal.

La provocación, el desafío que nos lanza alguien que argumente de ese modo radica en que, al resaltar en *todas* las posiciones *lo individual*, nos arrebatara

el suelo en que fundamos nuestra idea del diálogo. Nosotros pensamos que el diálogo es posible porque hay algo común a partir de lo cual éste tiene lugar (el lenguaje o la razón). Pero para él, en cuanto que sólo hay lo individual, queda siempre por mostrar, en cada caso que, efectivamente, el diálogo y el entendimiento mutuo tienen lugar: creer que es posible es, para alguien que argumente como Derrida, eso, una creencia. Si, a pesar de esta creencia, admitimos que, a veces, quizá muchas veces, es difícil entendernos en *lo mismo*, nuestra posición de seres racionales nos dice que, a pesar de esas dificultades, el diálogo debe seguir apoyándose no ya en algo común, sino en la "buena voluntad", pues, en tales casos, sólo ésta garantiza que la comprensión es posible. Presuponemos así algo de lo que no podemos estar seguros: que el acuerdo sobre lo mismo es posible. Derrida, o alguien que argumente como Derrida, nos indica cuáles son los límites de una voluntad que está finitamente condicionada, sugiere la alteridad de unas voluntades respecto de las otras y que esa alteridad sigue estando presente aun cuando cada una de ellas presuponga que tiene buena voluntad. Pero al criticar la buena voluntad y la posibilidad de entendimiento mutuo, no propone que deberíamos dialogar de otra manera que no sea a partir de la buena voluntad y de la búsqueda de entendimiento mutuo, porque su punto de vista le prohíbe proponer algo así. Sólo puede querer decir que frente a otra voluntad, nuestra "buena voluntad", por muy pura que sea, sólo puede oponerse a otra voluntad que es otra voluntad individual.<sup>7</sup>

Nuestra creencia en la posibilidad del diálogo racional es abandonada sin poder ser sustituida por otra. No podemos dejar de señalar el peligro que esto conlleva. Dejar de creer en el diálogo en cuanto esfuerzo, basado en la buena voluntad, dirigido al entendimiento común, y afirmar la imposición de unas voluntades sobre otras puede conducir fácilmente a posiciones irracionalistas, pues cualquier acuerdo sobre algo en el mundo dejaría de tener justificación racional y se convertiría en una lucha en que vence el más fuerte. El peligro existe, pero no debemos pensar que éstas son consecuencias inevitables de alguien que adopte el punto de vista de Derrida. He intentado "comprender" sus "razones" -toda una paradoja desde su punto de vista; podemos hacer aquí como Gadamer quien, en su respuesta a las objeciones de Derrida, le pide, irónicamente, disculpas por intentar "comprenderlo"-, y he encontrado que lo "razonable" de sus razones radica en la defensa a ultranza de lo individual. Pero, puesto que, por otro lado, como es obvio, no podemos convivir unos con otros sin la creencia en que el diálogo racional es posible, creo que podemos hacer como Machado, quien, siendo tan radical como Derrida o Nietzsche a la hora de plantear la irreductibilidad racional de la alteridad del otro, no por ello abandonó su creencia racional: "*Lo otro* -escribe Machado- no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad=realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar, subsiste, persiste, es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la racional, creía *en lo otro*, en 'la esencial Heterogeneidad del ser', como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo*

uno".<sup>8</sup> Con la expresión "la esencial Heterogeneidad del ser" el poeta refiere a la radical diferencia del fluir de cada conciencia individual respecto de las demás.<sup>9</sup>

## NOTAS:

1.La discusión está recogida en: Philippe Forget (ed.), *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Larruelle*, München: Fink 1984.

2.Josef Simon, "Der Gute Wille zum Verstehen und der Wille zur Macht. Bemerkungen zu einer 'unwahrscheinlichen Debatte'", *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 12/3 (1987), 81. A este autor corresponde el mérito de haber visto, frente a la opinión mayoritaria de los comentaristas, que el debate se plantea en estos términos. De él tomo el hilo conductor de mi reflexión.

3.Gadamer expone esta conexión entre el "concepto" heideggeriano de verdad y su concepto no metafísico de diálogo en las primeras páginas de "Text und Interpretation" (*Gesammelte Werke*, vol. II, 330 ss., trad. esp.: *Verdad y método II*, Salamanca: Sigueme 1992, 319-25).

4.Jacques Derrida, "Guter Wille zur Macht (I)", en Ph. Forget, op. cit., 56. En versión original: "Bonnes volontés de puissance (une réponse à Hans-Georg Gadamer)", *Revue Internationale de Philosophie*, 38 (1984), 341.

5.Cfr. J. Simon, loc. cit., 81.

6.Cfr. H.-G- Gadamer, "Und dennoch: Macht der Guten Willens", en: Ph. Forget, op. cit., 59-61.

7.Cfr. J. Simon, loc. cit., 89-90.

8.Antonio Machado, citado por Octavio Paz al comienzo de *El laberinto de la soledad*.

9.Cfr. A. Machado, *Los complementarios*, Madrid: Cátedra, 1980, 147-8.





SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ  
1996