

EL POEMA DE FERNAN GONZALEZ COMO OBJETO SEMIOTICO

O. Los textos son objetos semióticos, pero ¿qué sentido tiene, exactamente, tal consideración y qué aproximación crítica podemos realizar a tenor de este parámetro? El texto es un lugar de encuentro para las teorías de análisis crítico y su sentido es muy amplio en cualquiera de los tratados al uso, por influencias de la teoría de L. Hjelmslev (1) que, al igual que Saussure, considera el lenguaje como un sistema de signos, una semiótica. Pero esta amplitud en la definición del texto lleva en sí misma un problema de indeterminación, de falta de límites que se complica cuando en la bibliografía científica la palabra «texto» ha adquirido una imprecisión tan grande que se ha vaciado en gran medida de su contenido.

Desde siempre ha existido análisis textual con un sentido preciso: analizar y valorar, siguiendo el valor etimológico de la palabra crítica (2); pero los puntos de vista con que se ha abordado el objeto de estudio han variado (3)

(1) Desde que apareció en 1943, en danés, los *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, las ideas de Hjelmslev han inspirado aplicaciones al terreno de la teoría literaria. En especial el capítulo 22, «Semióticas connotativas y metasemióticas», abrió todo un mundo de sugerencias; ya que según el autor, la lingüística en su nivel máximo de desarrollo tendría que incluir entre sus fines el estudio de la obra literaria. Una revisión inteligente de las teorías glosemáticas en el terreno de la crítica es la que realizó J. Trabant en su clásica, *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, Madrid, 1975. Especialmente el capítulo III. En el mismo sentido, pero estableciéndose relaciones con las teorías críticas de los diversos «estructuralismos», C. di Girolamo, *Teoría crítica de la literatura*, Barcelona, 1982. En nuestro ámbito las teorías literarias del autor danés han sido recogidas por E. Alarcos Llorach, «Poesía y estratos de la lengua», *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, 1976, pp. 243-249.

(2) Un estudio de estos dos aspectos en la crítica literaria lo ofrece, W. Shumaker, *Elementos de teoría crítica*, Madrid, 1974, pp. 14-28.

(3) De obligada referencia es la clásica *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, de R. Wellek, 3 vol., Madrid, 1969, donde se reúnen las distintas perspectivas que se han sucedido desde el XVIII. Para nuestro propósito es fundamental, P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, 1972.

a lo largo del tiempo. En nuestro momento se ha convertido en un tópico iniciar cualquier trabajo refiriéndose a los formalistas rusos como necesario punto de partida para toda reflexión posterior. Actitud que se justifica por la originalidad de postulados que en su momento dedujo la escuela en su afán por desentrañar la esencia de la «literaridad». Y sin entrar en problema de tan difícil solución, la escuela y los desarrollos posteriores en el llamado «estructuralismo europeo» (4) ofrecen una serie de principios que se aceptan como evidentes a la hora de profundizar en el texto literario. Diversidad de enfoques que se unifican en un inmanentismo metodológico y en un afán de rigor que impidan el impresionismo y biografismo de la crítica anterior (5). Pero el texto literario, que como el castillo de V. Sklovski, puede ser atacado desde muy diferentes caminos y posturas, es ante todo un mensaje verbal, aunque no tenga una finalidad exclusivamente comunicativa al tratarse de un macrosigno comunicativo complejo. En palabras de C. Segre (6):

Un texto es un conjunto de signos cuyas agrupaciones cada vez mayores (...) funcionan a su vez como signos. Las leyes de cohesión de estos conjuntos de signos (...) son en parte lingüísticas (...) pero en parte relativas a reglas de significación no lingüística.

A partir de aquí, la aproximación entre Lingüística y Literatura —divorcio que en la Escuela de Filología Española no ha existido— es un hecho que en cierto sentido ha revolucionado la metodología crítica (7), aunque se ha caído en algunos excesos teóricos que exigen situar las cosas en su justo límite. Las lecturas que se pueden hacer de los textos son múltiples por su propio carácter plurisignificativo, y su finalidad también es varia; pero esta aparente dispersión, este sentido de «opera aperta» en la acuñación feliz de U. Eco (8) no empobrece las posibilidades de análisis crítico, lo enriquecen; siempre que no se obtenga un texto diferente, como defendió en algún caso el último R. Barthes.

Nos encontramos con un texto narrativo donde se ofrece todo un universo representado y que la crítica de géneros califica de épico. Nos vamos a detener en este aspecto de lo épico, uno de los tres géneros básicos para la crítica junto con la lírica y la dramática. La definición de esta triada se

(4) La bibliografía sobre el formalismo es muy extensa, desde el ya lejano trabajo de V. Erlich, *Russian formalism. History. Doctrine*, La Haya, 1969, trad. esp. Barcelona, 1974. Es reciente la obra colectiva, J. Vidal Beneyto (ed.), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, 1981. En muchos casos, los supuestos formalistas se han interpretado con un valor demasiado general; hay que delimitar los campos y las influencias de las distintas tendencias que, tomando elementos de los autores rusos, a la luz de otros supuestos, han desarrollado orientaciones originales.

(5) Como punto de partida hay que referirse a la reformulación de las funciones del lenguaje por R. Jakobson, *Lingüística y Poética*, Madrid, 1981, p. 40 y ss., y a su afirmación de que «la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación».

(6) C. Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, 1976, pp. 15 y ss.

(7) Al respecto, F. Lázaro Carreter, *Estudios de Poética*, Madrid, 1976, pp. 9-49.

(8) Precisamente de las formulaciones de U. Eco en *La Struttura assente*, Milán, 1968, trad. esp., Barcelona, 1972, parte P. Zumthor para su análisis, o. c., p. 26.

ha hecho desde la actitud del autor ante el mensaje (9), definiéndose la épica como el máximo objetivismo narrativo (10). A lo anterior hay que añadir la aguda observación de A. Jolles (11) en su teoría de las formas simples como principios estructuradores del pensamiento humano; aquí la clásica tríada queda superada en una visión más amplia de los contenidos. La épica sería la suma de algunas de estas formas que son tan universales como el lenguaje humano y que están íntimamente ligadas al proceso de organizar el mundo lingüísticamente. Lo específico del género sería la unión de la «forma simple actualizada» que es un simple objeto verbal y la «forma literaria» como creación consciente (12). Vemos, pues, superado el simple punto de vista del narrador en una realidad significativa más compleja, que sigue siendo un *discurso monológico* (13) donde el sujeto narrador manipula el lenguaje, con su sentido plural de significaciones, sin permitir el juego dialógico del mismo como correlación de signos. Como afirma J. Kristeva (14): «la permutación dialógica de dos significantes para un significado, se hace en el plano de la *narración* (en la palabra denotativa, o en la inmanencia del texto) y sin exteriorizarse en el plano de la *manifestación* textual, como ocurre en la estructura novelesca». La posibilidad de diálogo del texto consigo mismo sólo se produce en los niveles narrativos más bajos; es un tratamiento monosémico y plano del universo representado, basado en un maximalismo, como punto de partida que condiciona la estructuración del texto. Esta formulación no anula la tesis de A. Jolle, la complementa; o mejor, la objetiva en una forma textual específica que enlaza con el «significado trascendental» de la leyenda.

(9) Baste la definición de un *Diccionario de términos literarios*, muy usual, el de L. de Madañaga, Barcelona, 1980: «Género de poesía en que el poeta, no haciendo caso de su personalidad, presenta seres o cuenta sucesos».

(10) W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1972, pp. 460-480.

(11) A. Jolles, *Formes Simples*, París, 1972. Es traducción de su *Einfache Formen* de 1930. Esta obra es básica dentro del proto-estructuralismo crítico, pero poco conocida en España.

(12) El concepto de «forma simple» es muy operativo ya que se trata de una posibilidad de estructura aún sin realizar, pero ya específica. En la épica encontramos elementos de la *leyenda* que corresponde con el deseo del hombre de tener ideales de conducta materializados en la actuación del héroe, que se convierte en arquetipo de toda una sociedad. También de la *saga* que se apoya en una realidad, el vínculo de la sangre, que tiene sus propios ideales: la comunidad de sangre, la venganza sangrienta, los lazos hereditarios, el patrimonio. En el ciclo épico castellano esta forma tiene una extraordinaria importancia.

(13) J. Kristeva, *Semiótica 1*, Madrid, 1978, pp. 187-225, en especial, pp. 206-208, establece una tipología de los discursos, reaccionando contra el radicalismo de Bajtin. Distingue entre el *discurso monológico*, que comprende: 1) el modo representativo de la descripción y de la narración épica; 2) el discurso histórico; 3) el discurso científico. En los tres, afirmará, «el sujeto asume el papel de 1 (Dios) al que, con eso mismo, se somete; el diálogo inmanente a todo discurso es sofozado por una «prohibición», por una censura, de suerte que ese discurso se niega a volverse sobre sí mismo (a «dialogar»). (...) El discurso monológico corresponde al eje sistemático del lenguaje de que habla Jakobson: se ha sugerido también su monología con la afirmación y la negación gramaticales». Frente a esto, aparece el *discurso dialógico*, formado por: 1) el carnaval, 2) la menipea, 3) la novela. En estas estructuras, sí se produce el diálogo de la escritura consigo misma, para establecer una relación dialéctica de los niveles componenciales del significado global.

(14) *Ibid.*, p. 207.

La lógica del discurso épico busca lo general a partir de lo particular, aunque en el nivel superficial y externo sea lo contrario en algún caso de «dispositivo»; es una forma absoluta en una jerarquía, el grado máximo del convencimiento que impide la dialéctica de significados posibles en los diferentes niveles narrativos. Actitud del narrador y sentido trascendental enlazan con la posibilidad de propaganda que en la épica adquiere unos valores determinantes. Pero, aceptando lo anterior, ¿es admisible metodológicamente una aproximación inmanente al texto? Ciertamente, pero no en exclusiva. Los aspectos generales que ofrecen los textos narrativos y que son asumibles en estructuras generales, como demostró V. Propp (15) para los textos fantásticos, no impiden la correlación de lecturas críticas desde otros enfoques que se vayan complementando entre sí. Estos atomismos críticos no los ha tenido nunca la Escuela de Filología Española, que ha aportado materiales diversos al análisis textual, sin perder por ello la coherencia crítica. Y es que el relato es plural en sentidos, y ni siquiera en su manifestación superficial se presenta como algo monolítico, sino como una suma de niveles (16).

Eclecticismo de técnicas críticas que pongan en correlación el análisis inmanente con el conjunto de series culturales (17) es el que intentamos desarrollar en estas páginas, tomando como punto de partida el análisis computacional del PFG. No se trata, y eso queremos evitar, de la simple aplicación de una «receta» más o menos afortunada, que saltando por encima del tiempo y del espacio ofrezca una falsa lectura crítica del texto. Se intenta aplicar unos principios de validez general a la narración concreta del PFG, contextualizando esta lectura en los parámetros temporales correspondientes.

1. Sí, resulta relativamente fácil distinguir entre una Estilística de la lengua y otra del discurso literario, pero esta distinción no se puede hacer rentablemente al abordar el movimiento estructuralista. Como afirma C. Reis (18): «No existe *un* estructuralismo lingüístico con base en el cual se constituya *un* estructuralismo literario». El estructuralismo es un intento mucho más amplio que reacciona contra la fragmentación del mundo intelectual en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, intentando la unificación de las cien-

(15) V. Propp. *Morfología del cuento*, 2.ª ed., Madrid, 1974.

(16) Son clasificadoras en este sentido las palabras de Y. M. Lotman cuando afirma sobre el texto narrativo: «Una estructura de relaciones no es una suma de materiales particulares, sino una guía de relaciones, que es primaria en la obra de arte y constituye su base, su realidad. Pero esta guía se estructura no como una jerarquía con muchos planos sin interrelaciones internas, sino como una estructura compleja de subestructuras que se cortan entre sí con reiteradas intervenciones de este o aquel elemento en diversos contextos constructivos», *Struktura chudozestuennogo tekta*, Moscú, 1970, p. 98, trad. esp., *Estructura del texto artístico*, Madrid, 1978.

(17) Precisamente, la consideración semiótica del texto literario rompe las limitaciones del estructuralismo más ortodoxo, que han sido señaladas. F. Jameson, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, 1980. Una revisión integradora de la metodología semiótica en un sentido amplio es la que se ofrece en Y. M. Lotman y Escuela de Tartú, *Semiótica de la cultura*, Madrid, 1979.

(18) C. Reis. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, 1981, p. 199.

cias. Por esto, con independencia de ser una doctrina o una filosofía, se trata básicamente de una metodología (19). En nuestro terreno hay que considerar dos hitos fundamentales: la doctrina de F. de Saussure y el formalismo ruso. La doctrina del maestro ginebrino, al considerar que los hechos lingüísticos pueden ser abordados desde el interior del sistema, abre la posibilidad de enfocar el análisis literario desde la interrelación de sus componentes intrínsecos. Desde otras perspectivas, los formalistas, reaccionado contra las exageraciones eruditas e impresionistas del positivismo crítico del momento, centran su atención en los mecanismos internos de la «literariedad» partiendo de un claro neokantismo que les permita establecer una ciencia autónoma de la literatura (20). Análisis formal de un «corpus» perfectamente determinado, como el realizado por V. Propp, que, además, tiene el interés de constituir un texto estereotipado que permite pocas variantes; lo que, en cierta medida, también ocurre en la épica.

La confusión en la terminología es una de las características dominantes en los análisis del texto; no existen unas diferencias perfectamente definidas entre metodologías diversas (21), lo que se complica con títulos que después no se corresponden con el contenido. Cuando se habla de estructuralismo en el análisis de textos (22), hay que hacer una clara distinción con el «estructuralismo genético» de L. Goldmann (23) y el «análisis semiótico», aunque con este último mantenga íntimas conexiones. Además, hay que rechazar el reduccionismo crítico de R. Barthes, ya que es totalmente válido entrar en el texto abordando cualquier de sus componentes: lingüísticos, técnicos, etc. El análisis estructural tiene dos supuestos básicos, la consideración del texto como un sistema cerrado en su misma organización y la relativización que existe entre los componentes textuales. En definitiva, se trata de considerar que ningún elemento del texto adquiere significación con independencia del resto de elementos integrantes de los diferentes niveles, pero esta consideración, si se lleva al extremo, se convierte en un inmanentismo obsesivo del que están lejos los formalistas (24). Es

(19) J. Piaget, *Le structuralisme*, 5.^a ed., París, 1972, p. 117, afirma que el estructuralismo es: «essentiellément d'une méthode avec tout ce que ce terme implique de technicité, d'obligations, d'honnêteté intellectuelle et de progrès dans les approximations successives».

(20) A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, 1973, páginas 13-23; V. Erich, o.c., pp. 25-221; V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, pp. 397-412. La bibliografía sobre la escuela formal es amplísima. Sólo hemos indicado algunos textos representativos para este punto en concreto.

(21) A pesar del tiempo transcurrido, sigue teniendo interés en el planteamiento de las diferentes tendencias, A. Yllera, *Estilística, Poética y Semiótica literaria*, Madrid, 1974.

(22) Aunque ha llegado tarde a nuestro ámbito científico, ya que está dirigido al público norteamericano donde estos estudios no se han desarrollado tanto como en Europa, es una exposición adecuada la de R. Scholes, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, 1981.

(23) L. Goldmann toma como punto de partida las teorías marxistas sobre el hecho literario, especialmente la dirección de G. Lukács con su teoría del «reflejo», para superarla en una síntesis productiva con el estructuralismo genético, *Para una sociología de la novela*, Madrid, 1975, páginas 221-240.

(24) Basta comprobar la riqueza de V. Šklovski, *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, 1971, cuando analiza El Quijote, pp. 179-229.

imposible que el análisis sea válido si se parte de una perspectiva históricamente neutra como único supuesto. El análisis estructural se basa en el concepto de «estructura» como un principio de organización sostenido sobre la cohesión y mutua dependencia de los componentes que establecen entre sí una relación dinámica (25). Relación que nunca puede romper el principio de cohesión interna, como resultado lógico comunicativo, como propiedad de la sustancia textual, que en el nivel de forma textual se traduce en el conjunto de mecanismos lingüísticos de cohesión y que, por su propio dinamismo, se inserta en las propias estructuras ideológicas del texto.

La aproximación estructural intentará esquematizar el conjunto de relaciones internas para encontrar unas unidades mínimas. Como ejemplo, en el PFG la estructura básica del desarrollo narrativo es la relación entre el héroe y tres elementos: León, Navarra y los árabes; que, aunque son tres entidades diferentes, tienen un mismo rendimiento estructural: hostilidad al Conde y su pueblo. Se ha afirmado que esta manera de operar es una simplificación del objeto de análisis, que se trata de una lectura reductora. Pero no es así; el conseguir determinar una serie de funciones y actantes, como demostró V. Propp, sólo nos permite aislar un sistema de núcleos primarios que se expanden en otros elementos secundarios (26).

2. Sin entrar en el análisis de la lírica, nos referimos básicamente a las posibilidades de aproximación a textos narrativos (27), donde la metodología distingue la *estructura de las acciones*, la *sintaxis narrativa* y las relaciones *narración/descripción*.

Con respecto a la *estructura de las acciones*, hay que referirse a los supuestos de que parte R. Barthes en su crítica (28). La narrativa se puede

(25) Es famosa la definición de U. Eco, *La struttura assente*, Milán, 1968, trad. esp., Barcelona, 1972, p. 388 de la traducción: «Una estructura es un sistema de relaciones individualizado por medio de sucesivas simplificaciones con una intención operativa y desde un punto de vista determinado».

(26) Mecanismos textuales como la *correferencia* que permite reiterar elementos de la realidad en sentido amplio, con referencias idénticas o casi idénticas; la *presuposición* que evita repeticiones no necesarias al eliminar lo que hay implícito —por conocido— en el texto, bien en cuanto conceptos, o en el mismo progresar de la narración; la *predicación* como paso de lo conocido a lo desconocido que se convierte en lo conocido de la siguiente predicación y que no es más que el mecanismo general del *tema-remata*; la *recurrencia*, repetición de un elemento a lo largo del texto; la *paráfrasis*, etc. Partiendo de estos principios, magistralmente explicitados en el análisis del soneto de Baudelaire por R. Jakobson y C. Levi-Strauss, se han acuñado términos muy rentables como los «coupling» de S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, 1974, o las «isotopías» de A. J. Greimas. En realidad son mecanismos descritos por la antigua retórica. V. Florescu, *La retórica et la néorhetorique*, París-Bucarest, 1982, y reformulado desde nuevas ópticas, M. Val, *Teoría de la narrativa*, Madrid, 1985; C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, 1985.

(27) Desde una perspectiva no estrictamente literaria, pues situaba los textos literarios en pie de igualdad con otros discursos, tuvo una importancia extraordinaria el número 8 de *Communications. L'analyse structurales du récit*, París, 1966, trad. esp., *Análisis preestructural del relato*, 4.ª ed., Buenos Aires, 1974, donde se recogían trabajos de R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, etc.

(28) R. Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos». *Análisis estructural del relato*, o.c., pp. 9-45.

y cualificaciones (C). En el primer caso se trataría de una predicación verbal y en el segundo, adjetiva (32). Las *secuencias* se entrecruzan para construir el texto. Se entenderá por *secuencia* una serie de acontecimientos que dan la impresión de acabamiento, es decir, que aparecen ante el lector como una historia conclusa. Con claras influencias de la teoría gramatical sobre la relación oracional, T. Todorov distingue tres clases de relación secuencial: 1) *Encadenamiento*, cuando se trata de una mera sucesión; 2) *alternancia*, cuando se alternan secuencias de origen diverso; 3) *encaje*, cuando unas se integran en otras (33). El modelo del autor búlgaro tiene la limitación de quedarse en un simple descriptivismo formal de las secuencias narrativas que prescinde del componente semántico del texto.

Las relaciones *narración/descripción* abordan el texto escapando de la influencia de la linealidad como rasgo fundamental. Su preocupación se centra en las propias características formales del enunciado que derivan de la dialéctica entre *narración* y *descripción* (34); es decir, entre el dinamismo propio de la primera, frente al estatismo de la segunda. La *narración* se caracteriza por la sucesión encadenada de una serie de hechos que se pueden enunciar temporalmente. Encontramos un elemento dinámico que en los niveles microestructurales se hace presente por el empleo del verbo, permitiendo hacer una ordenación cronológica de los hechos narrados. Como ejemplo: El Conde fue contra Almanzor, contra Navarra y Tolosa, nuevamente contra Almanzor..., etc.; la sucesión se detiene en la *descripción* (35) que concentra el sentido y produce una suspensión temporal. Aquí ya no podemos establecer una ordenación cronológica. El método tiene la ventaja de considerar la información semántica presente en el texto, siempre que establezca las relaciones entre los dos componentes, único modo de obtener un rendimiento positivo. En el PFG la *narración* tiene un índice mucho más alto que la *descripción*, puesto que el punto de vista del personaje —manifiesto sobre todo en los discursos y oraciones— cumple la funcionalidad de informar sobre las altas prendas del héroe, pero se diluye en la serie de acciones que forman la estructura básica. Una primera consecuencia de lo expuesto es que el rendimiento de los métodos está en relación directa con el tipo de texto al que se aplique. Sin caer en una estilística extremista, es evidente que en la novela psicológica el elemento descriptivo tendrá más importancia que en el texto épico.

El punto de partida de los métodos señalados consiste en la determinación de las unidades estructurales del texto: funciones, indicios, secuencias, etcétera. En un segundo momento se establece una jerarquía entre estas

(32) *Ibid.*, p. 62.

(33) T. Todorov, «Las categorías...», art. c., pp. 175-76.

(34) El término *narración* fue desarrollado por H. James, pero es G. Genette, «Fronteras del relato», *Análisis estructural del relato*, o.c., pp. 193-208, el que lo sistematizó, basándose en Aristóteles y Platón.

(35) P. Hamon, «Qu'est-ce qu'une description», *Poétique*, 12, 1972, p. 483.

unidades, al mismo tiempo que se articulan en un visión global de los componentes determinados. Pero si el método se aplica con un mecanismo a ultranza, como ha ocurrido con mucha frecuencia, los resultados no proporcionan nada que ayude a la mayor comprensión del hecho literario. No se puede trasplantar sin más cualquiera de estos modelos a todas las obras sin tener en cuenta el aspecto semántico interpretativo (36).

3. Antes de esbozar de manera sumaria las perspectivas del análisis semiótico, tenemos que indicar que las relaciones entre estructuralismo y semiótica son tan estrechas que en muchas ocasiones resulta difícil distinguir; el camino más fácil es señalar las teorías de los diferentes autores sin entrar en las semejanzas y diferencias de las concepciones metodológicas. Además, el origen de esta reflexión también hay que buscarlo en el pensamiento de F. de Saussure, cuando esbozó la necesidad de una ciencia que se ocupara de los signos en el seno de la vida social, la *Semiología* (37), así como el básico valor comunicativo del texto literario; valor que alcanza toda su significación en la decidida voluntad de comunicar propia de todo signo, frente a otros elementos como los indicios. Con estos componentes es factible un análisis literario que intente profundizar en la integración textual de la pluralidad de códigos virtuales en la composición.

Aunque las semejanzas entre semiótica y estructuralismo son evidentes, basta comprobar que muchos teóricos participan de las dos tendencias, se hace necesaria una mínima distinción operativa. Distinción que se apoya en una categoría crítica que se ha recibido también directamente de la Lingüística, en este caso del generativismo. De la manera que N. Chomsky distingue entre *estructura profunda* y *superficial*, los críticos han delimitado una serie de categorías como *Estructura Profunda Textual* y *E. de Superficie T.* (38),

(36) C. Segre. *Crítica bajo control*. Barcelona, 1970, p. 25, refiriéndose a esta cuestión afirma: «El análisis funcional, en cambio, puede prescindir, en un primer momento de apelaciones a la historia. Pone en evidencia en la obra de arte la totalidad de macro y microestructuras de las que depende su eficacia; la considera en definitiva, como un organismo cuyas partes son mutuamente condicionadas y condicionantes. El problema está en si la descripción de este organismo coincide con su comprensión, y si, una vez más, existe comprensión fuera de la historia». En el mismo sentido un crítico tan agudo como G. Genette, «Structuralisme et critique littéraire», *Figures*, Paris, 1966, p. 151, considera: «l'analyse structurale doit permettre de dégager la liaison qui existe entre un système de formes et un système de sens en substituant à la recherche des analogies terme-à-terme celle des homologies globales».

(37) No vamos a entrar en la polémica *Semiología-semiótica* que enfrentó a los seguidores del lingüista ginebrino con los de Ch. S. Peirce, cuando a partir del acuerdo de 1969, el término Semiótica se ha generalizado.

(38) T. A. Van Dijk, «Aspectos de una teoría generativa del texto poético», A. J. Greimas (ed.), *Ensayos de Semiótica Poética*, Barcelona, 1976, pp. 240-271, afirma, comentando a N. Chomsky, página 241: «Sería recomendable introducir en la teoría de la «poética» (o «ciencia de la literatura») algunos de los criterios formulados en su teoría de la gramática». El autor hace una trasposición de la doctrina gramatical, para determinar un modelo de teoría textual. Partiendo de unas categorías universales: semas, femas, sintaxemas, etc., y por medio de dos tipos de reglas: de lexicalización y de subcategorización contextual, se llega al nivel del léxico y del texto preterminal. Sobre estos dos componentes actuarán los calculadores fonológicos, semántico y semántico-lógico para producir la E.P.T. que por una serie de transformaciones micro y macrotextuales lleva a la E.S.T. que hay que enmarcar en un contexto más general. Los paralelismos con la gramática son totales, y el modelo es bastante coherente como tal, pero sus aplicaciones prácticas han sido escasas y sólo a textos muy breves.

geno-texto y *fenotexto* (39), en las que destaca el sentido de productividad. El análisis estructural se detenía en el *fenotexto* como una entidad acabada; el análisis semiótico intenta desmontar el proceso, pretende llegar al *geno-texto* como zona de génesis de prácticas textuales (40), para ello tiene que plantearse el problema de los mecanismos de textualidad.

La primera cuestión, partiendo de R. Jakobson, es la cuestión del *código* (41), que no se puede aislar del conjunto de problemas derivados de la teoría de la comunicación. En el terreno literario el *código* hay que ponerlo en relación con ese conjunto de normas y reglas que en cada época han orientado la codificación de los mensajes textuales y, lo que es más importante, con los nuevos códigos que rompen el estado anterior cuando un sistema textual se satura y pierde toda su efectividad. Pero esta cuestión no se puede separar del *mensaje*, ya que las relaciones entre estos dos elementos no permiten tratarlos por separado y sólo desde ellos es posible un acercamiento semiótico al texto, en el sentido de B. Uspenskij (42) para dirigir el análisis hacia la problemática de la expresión de signos estéticos y hacia las circunstancias de la práctica comunicativa. Establecida la relación *código-mensaje*, es necesaria la determinación de los *signos* en la práctica semiótica. Los *signos* no se consideran como elementos aislados, sino como sistemas organizados que dan cohesión al código y sirven de instrumento a la expresión estética. En resumen, el análisis semiótico intentará desentrañar la productividad de estos elementos: *código-mensaje-signo*, desde la subordinación que tienen en el texto literario, donde se encuentran sometidos a la triple dimensión señalada por Morris: *semántica, sintáctica y pragmática*.

El segundo aspecto es la reformulación del *significante* en el signo literario, pues en esta función lo más destacable es que la relación signica *es de carácter motivado* y se manifestará en la superficie textual por una serie de

(39) J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1975, p. 84, define: «Le phénotexte est une structure (qu'on peut générer au sens de la grammaire générative), obéit à des règles de la communication, suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire. Le génotexte est un procès, traverse des zones à limitations relatives et transitoires, et consiste en un *parcours* non bloqué par les deux pôles de l'information univoque entre deux sujets pleins». Una visión general del problema en F. Casetti, *Semiótica*, Milán, 1977, pp. 111-141. Aplicación muy coherente de estos principios lingüísticos en crítica es la obra de W. D. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, 1978, con especial atención a los mecanismos microtextuales.

(40) Este sentido más amplio del texto es el que sugiere, S. J. Schmidt, *Teoría del texto*, Madrid, 1977. El autor sitúa el texto en el seno de la teoría de la comunicación y de la Pragmática, adelantándose a otras orientaciones. Destaca sobre todo su interpretación de los «actos de habla» de J. R. Searle en conexión con el texto.

(41) U. Eco, o.c., p. 62, siguiendo al autor ruso, define código: «Un sistema de posibilidades superpuesto a la igualdad de probabilidades del sistema en su origen, para facilitar su dominio comunicativo».

(42) B. Uspenskij, «La semiótica dell'arte», R. Faccani y Eco (eds.) *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milán, p. 88: «la semiótica dell'arte è a quanto pare determinata (...) al fatto che quest'ultima è diretta ad uno scopo, il che implica la necessità di cercare nell'opera d'arte un contenuto».

mecanismos: temporales, actanciales, retóricos (43), que satisfarán las necesidades comunicativas del propio texto en el seno de su recepción pragmática y serán la manifestación de la productividad de los códigos y de las reglas que los determinan según el grado de información que contiene el texto literario. Información que va unida al grado de previsibilidad textual (44).

La conjunción de los elementos señalados nos enfrenta al análisis semiótico como una totalidad significativa, integrada por una pluralidad de códigos que no se pueden separar si la investigación quiere ser rentable; precisamente porque hay que determinar qué código predomina en el texto concreto. C. Reis (45) ha inventariado esta serie de códigos, que vamos a seguir, modificando cuando sea necesario. Una primera distinción es la existente entre *códigos técnico-literarios* y *códigos paraliterarios*.

Los *códigos técnico-literarios* engloban una serie numerosa de subcódigos que analizaremos poniéndolos en relación con el PFG. Los *códigos estilísticos*, frente al tratamiento individualizador y particularista que hacía la Estilística, intenta la contextualización del mensaje literario en una doble articulación; por una parte, se entiende el estilo como lo que hay de común entre fenómenos diferentes posibilitando la ordenación sistemática y normativa de una serie de principios teóricos, como hacían los tratados de Teoría Literaria y las Poéticas; por otro, el sentido de lo singular, lo particular, la ruptura con el sistema anterior, la impugnación de un orden que se cree acabado. De esta dialéctica singular/general surge la evolución de los géneros y de los estilos. El PFG no supone ruptura con el estilo de época; pero, sí es original en cuanto a la materia literaria —de origen nacional— que trata, lo que lo convierte en singular. En estos códigos operan una serie de subcódigos que pueden estar determinados por circunstancias extrasemióticas (46). Dentro de los subcódigos estilísticos de carácter semiótico tienen especial valor el rítmico, métrico y melódico, que están muy condicionados por el normati-

(43) Dentro de estos mecanismos, la moderna crítica ha revalorizado los que la antigua retórica había puesto de manifiesto. La elaboración retórica, tan importante para los textos medievales, no es un simple inventario de recursos que pudo caer en cierta práctica de escolasticismo decadente; los recursos retóricos son importantísimos medios de organización textual y determinan, en parte, el nivel superficial. T. Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, 1971, pp. 203-232; R. Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Buenos Aires, 1974; A. Melero, A. López García, C. Simón, *Lecciones de retórica y métrica*, Valencia, 1981.

(44) El concepto de *previsibilidad* textual tiene gran importancia si lo vemos desde el lado estético, ya que la calidad estética del texto está en relación inversa de su *previsibilidad*. En mensajes muy estereotipados, el grado de *previsibilidad* es muy pequeño y esto resta rendimiento estético. Pensemos que las fórmulas textuales se desgastan y en los epigonas de las escuelas literarias lo que fue originalidad se convierte en simple petición mecánica sin ningún interés. La crítica ha tomado de la termodinámica el término de *entropía* para referirse a la mayor o menor capacidad de innovación o de estereotipos que tiene un texto o una época literaria concreta.

(45) C. Reis, o.c., pp. 285-349.

(46) U. Eco, o.c., p. 74, señala que: «pueden resumirse en dos categorías generales: la situación de comunicación y el conjunto del patrimonio del saber que permite al destinatario elaborar las valoraciones y selecciones correspondientes».

vismo de época (47). Juntos a éstos hay que señalar los diferentes registros del discurso (48) que funcionan de manera homóloga a los signos literarios y cuyo rendimiento textual es variable. De los seis registros que se señalan, nuestro texto presenta un claro predominio del discurso *personal* y del *valorativo*. El narrador del PFG tiene una presencia continuada, y su visión subjetiva impregna el texto. Visión subjetiva pero no inconsciente, muy al contrario, con una finalidad propagandística específica. El discurso *figurado* es común a los textos literarios, especialmente poéticos, por ello no lo hemos destacado como estructurante.

La crítica ha hecho mucho hincapié en los *códigos actanciales*, y volvemos a V. Propp, porque la determinación de un número limitado de actantes y funciones es muy rentable en el análisis crítico (49). El modelo más perfecto, por su validez general, es el de A. J. Greimas (50) que supera las limitaciones funcionales y excesivamente lineales que caracterizaban la crítica estructuralista. La aplicación al PFG nos daría:

ACTANTES	ACTORES
Sujeto	Conde Fernán González
Objeto	Independencia y supremacía de Castilla
Destinador	Guerra y religiosidad
Destinatario	Castilla (España)
Adyuvantes	Dios, pueblo castellano, Sancha
Oponente	Arabes, navarros, leoneses, demonio

(47) Estos elementos que han relacionado en los diferentes géneros con unos patrones determinados. Es un texto ejemplificador, M. Méndez Bejarano, *La ciencia de verso. Teoría general de la versificación*, Madrid, 1907, afirmará: «Con leves infracciones, el ritmo propio de cada género, sigue imperando en su peculiar jurisdicción. Si la designación de metros fuera engendro del capricho o padrón del servilismo retórico, no se mantendría resitiendo la zapa del tiempo y los embates de la controversia. Sólo persiste lo que tiene razón de ser, y sólo tiene razón perpetua de ser lo que radica en la naturaleza de las cosas». En la cita encontramos todos los tópicos sobre el «decorum» que exige determinado metro a cada género poético.

(48) Dentro de los tipos de discurso, tradicionalmente, se han distinguido seis modalidades. Principales: *abstracto*, que tiene un notable rendimiento ideológico; *connotativo*, que se define precisamente por su plurisentido, lo que abre un abanico amplio de lecturas, rasto inherente a la naturaleza de la literatura; *valorativo*, que implica una explícita posición subjetiva por parte del emisor; *figurado*, definido por su elaboración a partir de principios retóricos: metaplasmas que operan sobre el aspecto gráfico o sonoro, metátesis que actúa en la estructura frástica, metasémicas donde aparecen los aspectos sémicos del discurso, y metalogismos en los que predomina el valor lógico. Secundarios: *modalizantes*, que se corresponde con un discurso marcado por el desconocimiento del emisor que se manifiesta por un texto teñido de subjetividad; *personal*, donde hay una presencia explícita del emisor en el mensaje.

(49) Por supuesto, no son treinta y una las funciones definidas por el folklorista ruso las que operan en todos los textos; pero el modelo propiano ha ejercido una sugestión poderosa como vía de análisis. Incluso en el teatro, aunque no muy conocida, es interesante la aplicación que hizo E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1970, obra publicada en 1950 y que se considera precursora del estructuralismo. El autor intenta establecer las funciones dramáticas básicas, que reduce a seis; la combinatoria de esas seis funciones produce las diferentes estructuras dramáticas, aunque la extraña nomenclatura que utiliza hizo que su obra no tuviera mucha difusión.

(50) A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, 1973, p. 276, afirma de su modelo: «La simplicidad reside en el hecho de que está por entero centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de adyuvante y oponente». Su formulación tiene un carácter claramente supratextual.

Este esquema justifica claramente el maniqueísmo propio del género: oposición bien-mal, conflicto que trasciende el ámbito concreto del espacio y el tiempo de la narración para adquirir valores míticos.

La aplicación del análisis semiótico al *discurso* narrativo se realiza desde los códigos *técnico-narrativos* que han determinado toda una línea de investigación, la *narratología* (51). Pero no sólo sobre el discurso se centrará la atención de análisis, también sobre la *narración*. En nuestro texto tendremos:



Tres son los códigos técnico-literarios que distingue el análisis semiótico. El *temporal* que establece las relaciones entre el tiempo de la acción y el de la narración (52), tomando como bases las posibilidades de progresión del pasado al presente (analepsis) o del presente al pasado (prolepsis), en el sentido de G. Genette (53). En el PFG, el narrador desde una situación determinada retrocede para «historiar» los antecedentes de su época (54). El código *representativo* activa tres signos fundamentales (55): la *focalización interna*, en la que el narrador se sitúa en la perspectiva de un personaje de la historia; la *focalización omnisciente*, en la que se coloca en una posición de trascendencia con respecto a lo narrado y la *focalización externa*, en la que hay una máxima objetividad por parte del narrador. Como hemos señalado, estos elementos tienen valor distintivo según los géneros. La *focalización omnisciente* es propia de la narración tradicional, la *externa* caracteriza ciertas narraciones en las que la neutralidad del narrador se busca como principio, es el caso del «nouveau roman» y de otras técnicas experimentales. En nuestro

(51) Arrancando de V. Propp y después de criticar la rigidez de su modelo para todos los discursos narrativos, la *narratología* considera el relato como el lugar de reunión de un conjunto de relaciones estructurales, que se configuran en un coherente mecanismo funcional, del que es posible deducir una serie de reglas generales de composición. W. O. Hendricks, *Semiología del discurso literario*, Madrid, 1976, pp. 65-83 y 153-181.

(52) G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972, pp. 77 y ss. distingue tres tipos de elaboración del tiempo: la *ordenación* que el narrador hace de la historia, la *duración* que viene determinada por la velocidad de la narración y la *frecuencia* como relación entre las veces que se refieren los sucesos y el número de aparición en la historia.

(53) *Ibid.*, p. 82.

(54) En la estr. 2, afirma:

El Señor que crió la tierra e la mar,
él, que es buen maestro me deve demostrar
de las cosas passadas que yo pueda contar:
commo cobró la tierra toda de mar a mar.

(55) La fórmula tripartita fue diseñada por J. Pouillon y T. Todorov, después la desarrolló G. Genette, *Figures III*, o.c., pp. 206 y ss.

texto predomina la omnisciencia del narrador por los índices de subjetividad y afectividad que cruzan el espacio narrativo. Es muy difícil, por no decir imposible, separar completamente los dos primeros modos de focalización, ya que el narrador muchas veces penetra en la historia para orientar la atención del receptor del mensaje y puede jugar con su punto de vista, acercándose o alejándose, lo que conduce al *código narrativo* que no fue tenido en cuenta en los análisis estructuralistas. Este código está en función de las relaciones entre narrador/narratorio y se objetiva en tres niveles (56): el del tiempo, el de los diferentes niveles narrativos y el referido al propio narrador; éste podrá contar la historia como una realidad que no ha vivido (heterodiégesis), como si fuera su propia historia (autodiégesis) (57) y como si hubiera sido personaje secundario (homodiégesis) (58). El narrador del PFG adopta una actitud básicamente heterodiegética, pero no con pureza, pues hay elementos de homodiégesis al querer participar de alguna manera en un proceso que le interesa destacar. De las cuatro funciones que señala G. Genette destacaremos en nuestro caso, aunque se dan las cuatro, las que corresponden a la testimonial y a la ideológica.

Los *códigos paraliterarios* integran elementos que no agotan su eficacia significativa en el estricto dominio del lenguaje literario, se extienden a zonas contextuales amplias y envuelven el texto en una dimensión cultural que trasciende lo particular. El *código temático* se ordena por la integración del tema central con los motivos particulares que lo desarrollan. El autor de nuestro texto tiene que construir todo un universo de exaltación heroica, este tema se desarrolla en una serie de motivos que se corresponden con los distintos ámbitos en que se manifiesta la actividad del héroe castellano (59). Tema central que es la explicitación de un determinado orden de valores que se corresponde con una visión del mundo, alcanzando valores acrónicos, pues los diferentes temas no se agotan en una época, fluctúan, sometidos a los supuestos ideológicos del momento. Temas como: religión, honor, valor, orgullo, que son tan importantes en el PFG y que se expanden en la red organizativa del texto. Explicitación *indirecta* a lo largo de la narración y *directa*, caso del epíteto épico que funciona como microestructura valorativa

(56) *Ibid.*, pp. 228 y ss.

(57) Como indican R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, 1975, p. 102, ésta es la manera más simple y más absoluta que tiene un narrador para introducirse en su narración, ya que desde esta «catascopé» se asegura un lugar de privilegio a partir del cual podrá tener una vista sobre todo lo que constituye la materia de su narración («telling»), vista angosta, subjetiva, pero privilegiada por cuanto permite —teóricamente al menos— trascender la tradicional oposición sujeto-objeto: el sujeto es el objeto de la narración.

(58) Además de estas funciones, G. Genette, *Figures III*, o.c., pp. 261-63, siguiendo a R. Jakobson, señala que el narrador cumple cuatro más: una función rectora (discurso sobre la organización interna del texto narrativo), una función comunicativa (las funciones fáticas y conativa), una función testimonial (relación afectiva, moral o intelectual del narrador con la historia que cuenta), y finalmente una función ideológica (comentarios didácticos, filosóficos y explicativos sobre la acción o los personajes).

(59) El concepto de *tema es semejante al de isotopía* en A. J. Greimas, *Du sens, Essais sémiotiques*. París, 1970, p. 188: «par isotopie nous entendons un ensemble redondant et catégories sémiotiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique».

del arquetipo heroico. En este sentido, y aquí el análisis computacional es fundamental, la determinación de las *palabra-tema*, que son las de mayor frecuencia, tiene un gran rendimiento analítico. Campos como: *bien* (126, 0.5709%), *buen* (79, 0.3579%), *buena* (22, 0.0997%) frente a *mal* (61, 0.2764%), *mala* (22, 0.0997%), con índice de frecuencia muy elevado tienen valor relevante en la estructura y significación del texto. Otros casos que se pueden señalar: *Castiella* (66, 0.2990%), *castellano* (11, 0.0498%), *castellanos* (57, 0.2583%), *Conde* (231, 1.0466%) (60).

Los diferentes *códigos ideológicos* están en íntima relación con lo anterior; el análisis semiótico dará cuenta de la aparición de determinadas ideas que contaminan el mensaje literario, situándolo en una perspectiva más general, contaminación que se producirá de forma variable y en función del tipo de discurso. El signo literario es significativo del signo ideológico dentro del valor connotativo amplio de la serie literaria.

Como hemos visto, el análisis semiótico intenta interpretar la relación dinámica que se produce entre el mensaje y el código. Al igual que el estructuralismo literario, el análisis semiótico tiene que aislar una serie de unidades textuales para proceder después a su jerarquización, pero con un sentido más amplio de las relaciones para superar el excesivo reduccionismo de la crítica estructural (61).

Hemos ofrecido una breve visión de las aportaciones de la crítica estructural y semiótica, ejemplificando con el PFG. El resultado es que ninguna metodología, por sí sola, puede explicar de forma absoluta la obra analizada. El texto literario, valga el símil, es un palimpsesto de lectura compleja; más, si como señaló P. Zumthor, hay que atravesar la espesa barrera de los siglos para aproximarnos a su sentido (62).

Antonio M. GARRIDO MORAGA

Universidad de Málaga

(60) Un ejemplo de análisis de frecuencias aplicado sobre todo a la morfosintaxis, M. Hijano Guerrero, *Aplicación de la estadística lingüística al estudio de «Oficio de Tinieblas 5» de Camilo José Cela*, Málaga, 1982.

(61) La bibliografía de orientación estructuralista y semiótica en nuestro ámbito es muy amplia, pero muchas veces no corresponde a la expectativa que un título puede sugerir. Señalaremos unos ejemplos de verdadera relevancia. Desde una perspectiva lingüística, J. A. Martínez, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, 1975. En los trabajos de A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, 1975, y *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, 1972, se aúnan el rigor teórico y los análisis concretos. Desde la triple distinción de Morris se enfoca el texto de M. C. Boves Naves, *Gramática de «Cántico»*, Barcelona, 1975. Un análisis de un sistema cerrado, a la luz de los supuestos semiológicos, es la obra de M. P. Palomo Vázquez, *La novela cortesana*, Barcelona, 1976, donde la especificidad del subgénero analizado queda perfectamente definida. Una de las más rigurosas aplicaciones de la semiótica la realiza A. Vera Luján, *Análisis semiológico de «Muerte de perro»*, Barcelona, 1977.

(62) Un resumen adecuado de estas teorías en D. W. Fokkema y E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, 1981; P. Aullón de Haro, *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, 1984; J. M. Díez Borque, *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, 1985, especialmente la tercera parte.