



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Un ensayo de comparatismo teórico:  
Análisis del Libro XIV de las  
*Metamorfosis* de Ovidio desde la  
teoría de los géneros, el  
estructuralismo, la sociología  
marxista y la teoría de la traducción.**

**Alumna: Cristina Rodríguez Hernández**

**Director: Prof. Dr. José Antonio Pérez Bowie**

**SALAMANCA, 2011**

**Vº Bº El Director**

## Agradecimientos:

A mi tutor de tesis, José Antonio, por su tiempo y su apoyo, por devolverme, en una llamada, la ilusión de los libros.

A mi padre, Rafael, por su sacrificio y su confianza sin límites, porque, después de tantas renunciadas como tuvo que hacer desde niño, esta tesis es su propia tesis.

A mi madre, Margarita, por todo.

A Andrés, por su cariño y su paciencia.

A Alberto, por su maquetación y su amistad de tantos años.

A Maribel, que me mostró todo cuanto sé del universo clásico.

A Flush, porque ninguno como él se conoce esta tesis.

## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	5
a) Objetivos.....	5
b) La necesaria complementariedad metodológica en la crítica literaria.....	15
c) Justificación y novedad del presente análisis.....	30
II. ESTUDIO DEL GÉNERO: una propuesta de decodificación.....	39
a) Ovidio y su producción literaria: el Libro XIV de las <i>Metamorfosis</i> como elección.....	39
b) Convergencias de la literatura del exilio con otras literaturas: la “novela epistolar” y la “novela de viaje”.....	51
c) La adscripción genérica del Libro XIV de las <i>Metamorfosis</i> : una propuesta de lectura actual.....	63
1. Revisión de la definición de <i>género</i> .....	63
2. Adscripción genérica del Libro XIV de las <i>Metamorfosis</i> : ¿”una pizca de excentricidad”?.....	98
III. EL LIBRO XIV DE LAS <i>METAMORFOSIS</i> : un análisis narratológico.....	113
a) Bases teóricas de la metodología aplicada: formalismo ruso, precedentes y evolución.....	113
b) Análisis del texto.....	163
1. Notas generales.....	163
2. La trama y la historia.....	168
3. Los personajes.....	211
4. El narrador.....	229
4. 1. Figuras de la narración.....	241
4. 2. La instancia del <i>destinatario</i> : el texto en su recepción.....	249
5. El tiempo.....	255
5.1 Planteamiento de la cuestión.....	255
5.2 Aplicación al texto ovidiano.....	269

6. El espacio.....	285
IV. UN ANÁLISIS DEL LIBRO XIV DE LAS <i>METAMORFOSIS</i> DESDE LA SOCIOLOGÍA MARXISTA. ....	299
a) Sociología marxista y formalismo: ¿dos corrientes irreconciliables? .....	299
b) Algunas nociones básicas sobre la estética de la recepción.....	327
c) Hacia una crítica literaria sociológica.....	342
d) Claves para una lectura desde la sociología marxista del Libro XIV de las <i>Metamorfosis</i> . ....	396
V. LA TRADUCCIÓN SELECCIONADA PARA EL LIBRO XIV DE LAS <i>METAMORFOSIS</i> DE OVIDIO.....	411
a) Breve panorama teórico de los estudios de traducción.....	411
b) Comentario general de la traducción seleccionada. ....	453
VI. EPÍLOGO: LA MULTIFUNCIONALIDAD DEL TEXTO OVIDIANO. ....	467
BIBLIOGRAFÍA. ....	473





## I. INTRODUCCIÓN.

Los textos literarios están escritos para nosotros, nos cuentan y enseñan los mundos y el mundo, y de ellos aprendemos de forma ejemplar y comunitaria, aunque familiar, o bien personal. Sin literatura/literaturas no habría mundo y mundos, sino sólo un planeta sin ni siquiera geografía, y un dominio de la violencia sin ni siquiera retórica: una tierra baldía. Con el desierto creciendo, incluso más allá de nosotros<sup>1</sup>.

### a) Objetivos.

El presente trabajo tiene como principal objetivo el análisis del Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio, desde una recepción inserta en el siglo XXI. Para este cometido, resulta imprescindible, un análisis multidisciplinar del texto, desde metodologías como la propuesta por el formalismo o la sociología marxista. Por lo tanto, este análisis práctico ha de ir acompañado de reflexiones teóricas sobre las diversas metodologías, en el seno de la literatura comparada.

Además, para llevar a cabo este tipo de análisis, resulta indispensable hacer uso de un tercer movimiento, esta vez, paralelo a la crítica literaria: los estudios de traducción. Este proceso de traducción del texto puede entenderse desde una doble vertiente: como un proceso de adaptación de un “hipotexto” a un “hipertexto”, para posibilitar que comunidades diferentes de hablantes puedan recibir obras literarias en un idioma distinto del materno; como un proceso de integración de un “hipotexto” en un nuevo “hipertexto”, que se convierte, a su vez, en un nuevo artefacto en la búsqueda de decodificación y asignación estética.

---

<sup>1</sup> Gnisci, A., *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, pág. 14.

Son varias las posibilidades que se desprenden de este análisis comparatístico, pero he decidido centrarme en las siguientes:

- a) ***El estudio de género, a partir de las estructuras operativas en la “novela de viaje”, como una posible lectura actual:***

Mediante una exposición detallada de lo que hasta ahora se ha considerado la adscripción genérica y de las nuevas concepciones actuales, postulo que el Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio posee núcleos temáticos y estructuras similares a la “novela de viaje”, que, a su vez, tienen cierta proximidad semántica con la noción de exilio.

Para esta cuestión, me he centrado en los libros de Claudio Guillén, *Múltiples Moradas*<sup>2</sup> y *Entre lo Uno y lo Diverso*<sup>3</sup>, en los que se hallan capítulos específicos de estudio del exilio o destierro, tomando como referencia a escritores que van desde la Antigüedad Clásica hasta la actualidad. En ambos ensayos, se nombra a Ovidio como figura clave en el inicio de una literatura del exilio. Aunque sus obras por antonomasia en este sentido son *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, los elementos presentes en la nueva adscripción “lectorial” del citado Libro XIV, ponen de manifiesto que las estructuras operativas son muy próximas a las de la “novela de viaje” y, por tanto, guardan relación no sólo con la noción de “exilio”, sino también, en cierta medida, con la “novela epistolar”.

La adscripción a un género determinado es harto complicada y debatida en el caso de las *Metamorfosis* de Ovidio. El consenso entre los diversos críticos es adscribirlo a la épica, aunque, esto es evidente, se trata de una épica bastante diferente en comparación con las dos grandes obras de este género en la Antigüedad Clásica: la *Ilíada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio. Según los estudios posteriores, por ejemplo de G. Lukács<sup>4</sup>, referentes a la novela, ésta se deriva y surge como transformación de la épica. Los críticos señalan la aparición de novelas alejandrinas en el SII d. C. en la zona Oriental

---

<sup>2</sup> Claudio, G., *Múltiples Moradas: Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998.

<sup>3</sup> Claudio, G., *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985.

<sup>4</sup> Lukács, G., *La novela histórica*, Era, México, 1971.



del Imperio Romano, como, por ejemplo, las de Aquiles Tacio. Sin embargo, la secuenciación de múltiples avatares, la presencia constante de dos protagonistas enamorados y los finales felices, con la correspondiente anagnórisis, las sitúan en gran distancia con respecto a las del siglo XVII. No obstante, según mi opinión, obras como las *Metamorfosis*, *El Satiricón* o *El asno de oro*<sup>5</sup>, cuya adscripción a un género determinado siempre ha resultado muy difícil, sí que son precedentes de las obras narrativas actuales.

Por otro lado, en los monólogos interiores y en las novelas de epistolografía, el límite entre lo lírico como género y lo narrativo es bastante difuso. Lo mismo sucede si se analizan rasgos procedentes de la oralidad, que, según la propia teoría aristotélica, producían un acercamiento entre el drama y la épica. Sin embargo, lo más destacado desde las nuevas concepciones es la dualidad que se produce en la adscripción genérica, dependiendo de la esfera en la que el crítico se sitúe: bien el autor, bien el receptor. Desde la órbita de este último, he reconsiderado la clasificación genérica del Libro XIV de las *Metamorfosis*.

Como obras de consulta<sup>6</sup> para este apartado han sido indispensables varias referentes a los análisis narratológicos en general, como *Teoría de la narrativa* de

---

<sup>5</sup> Son múltiples los estudios que relacionan *El Satiricón* o *El asno de oro* con la novela picaresca, en concreto con el *Lazarillo de Tormes*, considerado el arquetipo para la construcción de este tipo de narrativa (consúltese, por ejemplo, M. Bataillon: *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Anaya, Salamanca 1968; M. Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943); incluso existen paralelismos entre algunos pasajes de *El asno de oro* y el *Quijote*, como, por ejemplo, el de los odres de vino. El propio Bajtin (*Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1999, pág. 203) relaciona estructuras presentes en el *Asno de Oro* con un subtipo de novela, denominada “novela de pruebas”: “Dentro de la segunda variedad de la novela de pruebas, que también surge durante la Antigüedad Clásica, se combinan esencialmente el contenido ideológico de la imagen del hombre como el de la idea misma de la prueba (...). Sus elementos estaban ya presentes en la *Metamorfosis* (*El Asno de Oro*) de Apuleyo”.

<sup>6</sup> Como obras de consulta general en este apartado son imprescindibles entre otras: B. Rolling, “Nature, Convention, and Genre Theory”, *Poetics*, 10, pág. 127-143; C. Guillén, “Cambio literario y múltiple duración”, *Homenaje a Julio Caro Baroja, Centro de Investigaciones Sociológicas*, Madrid, 1978, pág. 533-549; A. Kibédi Varga, “Réception et classement: Lettres-arts-genres”, *Théorie de la littérature*, Picard, París, 1981, pág. 210-228; A. Fowler, “The life and death of literary forms”, *New Literary History*, 2, I, 1971, pág. 199-216; A. Fowler, “Género y canon literario”, *Teoría de los géneros literarios*, M. A. Garrido Gallardo (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1988, pág. 95-127; A. Fowler, “The future of genre theory”, *The future of literary theory*, R. Cohen (ed.), Routledge, New York, 1989, pág. 201-203; G. Genette, “Géneros, “tipos”, modos”, en M. A. Garrido Gallardo (comp.), pág. 183-233; P. Hernadi, “Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa” en M. A. Garrido Gallardo (comp.), pág. 73-94; A. Martín Jiménez, *Mundos del texto y géneros literarios*, Universidad de A. Coruña, A Coruña, 1993; E. Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1966; N. Frye, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1977; J. C. Ghiano, *Los géneros*

Mieke Bal<sup>7</sup>, *Géneros Literarios* de Kurt Spang<sup>8</sup>, los capítulos de *Múltiples moradas* de Claudio Guillén<sup>9</sup> (“La literatura feliz: literatura y epistolaridad”, “La expresión total: literatura y obscenidad”), “Los géneros literarios” de Franca Sinopoli en *Introducción a la literatura comparada*<sup>10</sup> y, principalmente, *¿Qué es un género literario?* de J. M. Schaeffer<sup>11</sup>.

Este apartado también está en correlación con los siguientes, ya que la adscripción a un género en las teorías actuales pasa por la *contaminatio* y la intertextualidad de los textos. Es decir, la presencia, como determina el estructuralismo, de *hipotextos* e *hipertextos*, condiciona la génesis de nuevos textos, que se constituyen en el continuo devenir de la referencialidad. Por lo tanto, la noción de *viaje* presente en las *Metamorfosis* atraviesa como pieza clave el análisis textual, el estudio de la traducción y el marbete de género, para demostrar que la vigencia de Ovidio se debe principalmente a la aceptación que ha obtenido su obra entre sucesivas generaciones de lectores.

Citando a Foucault, concluiré que Ovidio sólo forma parte de nuestra literatura, no de la suya, porque la literatura, en cierta medida, está hecha de algo inefable<sup>12</sup>, aquellas

---

*literarios*, Nova, Buenos Aires, 1961; D. L. Garasa, *Los géneros literarios*, Columba, Buenos Aires, 1971; K. Hamburger, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995; J. P. Strelka (ed.) *Theories of Literary Genre*, Pennsylvania State University Press, 1978; T. Todorov, “El origen de los géneros” en M. A. Garrido Gallardo (comp.), pág. 31-48; F. Lázaro Carreter, “Sobre el género literario”, en F. Lázaro, *Estudios de Poética*, Taurus, Madrid, 1979, pág. 113-120; F. Abad Nebot, *Los géneros literarios y otros estudios de Filología*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1982; Stempel W.-D., “Aspectos genéricos de la recepción” en M. A. Garrido Gallardo (comp.), pág. 235-252; A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 11-83. En líneas generales, el panorama teórico que se plantea se divide en dos grandes vertientes: aquella partidaria de considerar el género literario como una cualidad temporal de los textos, sometida, en la mayor parte de los casos, a un proceso de recepción (Fowler, Schaeffer, Sinopoli, C. Guillén, B. Rollin, entre otros); aquella que lo define como una cualidad atemporal, sometida a unos parámetros estables, a través del tiempo (Spang, Hernadi, García Berrio y Huerta Calvo, entre otros). Como se deducirá del capítulo teórico correspondiente, sustento mi análisis en la primera línea teórica enunciada. Esta línea teórica elegida está en consonancia con la idea que mantiene la sociología marxista respecto a los géneros. Aunque consideren que esta categoría textual puede prevalecer, una vez establecida, a través del tiempo, la preocupación primordial es establecer una crítica que parta de la comparación de las obras con las distintas sociedades que las producen y las reciben.

<sup>7</sup> Bal, M., *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 2006.

<sup>8</sup> Spang, K., *Teoría de la literatura y Literatura Comparada. Géneros Literarios*, Síntesis, Madrid, 2000.

<sup>9</sup> Guillén, C., 1998, op. cit., pág. 177-234 y 234-299.

<sup>10</sup> Sinopoli, F., “Los géneros literarios”, *Introducción a la literatura comparada*, al cuidado de A. Gnisci, Editorial Crítica, S. L. Provença, Barcelona, 2002, pág. 171-215.

<sup>11</sup> Schaeffer, J. M., *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006.

<sup>12</sup> Foucault en “Lenguaje y Literatura”, *Teorías Literarias del siglo XX*, Cuesta Abad, J. M., Jiménez Heffernan, J., (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 434-449, escribió: “No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la

estructuras inmanentes al texto que permiten una comunicación literaria, siempre distinta, a través de las sucesivas épocas. El único lugar en el que podemos evidenciar de forma empírica los códigos que permiten esa comunicación y reconocimiento es el nuestro: la sociedad actual.

**b) *El análisis “dual” del Libro XIV de las Metamorfosis, desde el estructuralismo hacia la sociología marxista:***

Este segundo apartado lleva a cabo un análisis textual basado en dos de las principales teorías literarias del siglo XX como son el estructuralismo y la sociología marxista, con el fin de delimitar aquellos aspectos referentes al relato<sup>13</sup> (actantes, proposiciones y secuencias, las instancias narrativas, el estudio de la descripción, el espacio y el tiempo...) que sirvan como paradigma de identificación de los principales códigos operativos en dicha obra. El análisis partirá del estudio narratológico del Libro XIV, con el fin de evidenciar la interdependencia, desde el comienzo, entre las teorías

---

magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la latina”. Ciertamente, lo que defiende Foucault es la necesidad de una relación directa entre el escritor y el lector, mediante un código comunicativo que se hiciera real, gracias a la presencia física del receptor. Esta sentencia ubica el hecho literario en el lector actual, imitando, de alguna manera, la teoría de la recepción de Jauss e Iser. No obstante, aunque considero que el segundo elemento en el esquema comunicativo literario es indispensable, no desdeño al primero: el autor y, siguiendo las teorías de la Estilística, alguna intuición habrá, quizá no verbalizable, capaz de envolver a públicos tan heterogéneos como los que ha captado Ovidio. Sin embargo, mi única certeza posible respecto al texto es la que observo en sus relaciones actuales y las que del pasado me marcan los manuales y los distintos públicos receptores.

<sup>13</sup> Para delimitar este campo de estudio me han resultado imprescindibles los estudios de Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1996; de Víctor Manuel de Aguiar e Silva: *Teoría de la Literatura*, Gredos, Madrid, 1999; de José María Pozuelo Yvancos: *Teoría del Lenguaje Literario*, Cátedra, Madrid, 2003; de María Luisa Burguera (ed.): *Textos Clásicos de Teoría de la Literatura*, Cátedra, Madrid, 2004; de José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman (eds.): *Teorías Literarias del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005; de Dolores Romero López (ed.): *Orientaciones en literatura comparada*, Lectorías, Madrid, 1998. La obra de Garrido Domínguez se ha convertido en mi eje estructurador del análisis textual del libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio. Los estudios de Pozuelo Yvancos y de Aguiar e Silva respectivamente muestran una panorámica de las corrientes y de los distintos acercamientos que han existido hacia el fenómeno literario, a lo largo del tiempo. El de Pozuelo Yvancos se adentra en los movimientos más recientes. En ambos, hay capítulos dedicados al análisis de los géneros muy ilustrativos y sistemáticos. Los últimos libros citados cuentan con compilaciones de textos de los diferentes autores de las corrientes literarias del siglo XX, tanto las que se encuadran en la literariedad textual, como las que se originan a partir de la crisis de este fenómeno. Por lo tanto, son imprescindibles para comprender los estudios que se derivan de la estética de la recepción o los movimientos que se encuadran en las teorías de los polisistemas o análisis de género.

estructuralistas y el estudio de la comunicación literaria del texto inserto en el contexto social.

Previo al análisis en sí, se expondrán unas nociones teóricas, acerca de las corrientes en las que se basa, fundamentalmente, el formalismo y el estructuralismo. Para este cometido, han resultado claves los siguientes estudios: *Teorías de la literatura del siglo XX*<sup>14</sup> de D. W. Fokkema y E. Ibsch; *Historia Breve de la poética*<sup>15</sup> de L. Dolezel; *Teoría de la literatura* de Tomachevski<sup>16</sup>; *El formalismo ruso* de V. Erlich<sup>17</sup>; *Formalismo y vanguardia en Rusia* de I. Ambrogio<sup>18</sup>; *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* de T. Todorov (ed.)<sup>19</sup>; *Significado actual del formalismo ruso* de A. García Berrio<sup>20</sup>; *La poética: tradición y modernidad* de A. García Berrio y M. T. Hernández<sup>21</sup>; “La teoría de la crítica lingüística y formal” de T. Albaladejo y F. Chico Rico<sup>22</sup>; *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios* de M. Rodríguez Pequeño<sup>23</sup>.

La bibliografía usada para el análisis narratológico resulta muy extensa, ya que en ella se incluyen numerosos tratados, algunos centrados en apartados específicos. Cabe mencionar: G. Genette, “Discurso del relato”<sup>24</sup> y *Nuevo discurso del relato*<sup>25</sup>; J. Lotman, *Estructura del texto artístico*<sup>26</sup>; C. Segre, *Las estructuras y el tiempo*<sup>27</sup>; S. Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*<sup>28</sup>; D. Cohn, *Transparent Minds*<sup>29</sup>; R. Azuar Carmen, *Teoría del personaje literario*<sup>30</sup> y P. Ricoeur,

---

<sup>14</sup> Fokkema, D. W., e Ibsch, E., *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997.

<sup>15</sup> Dolezel, L., *Historia Breve de la poética*, Síntesis, Madrid, 1997.

<sup>16</sup> Tomachevski, B., *Teoría de la literatura*, Akal Universitaria, Madrid, 1982.

<sup>17</sup> Erlich, V., *El formalismo ruso*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

<sup>18</sup> Ambrogio, I., *Formalismo y vanguardia en Rusia*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1973.

<sup>19</sup> Todorov, T., (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970.

<sup>20</sup> García Berrio, A., *Significado actual del formalismo ruso*, Planeta, Barcelona, 1973.

<sup>21</sup> García Berrio, A., y Hernández, M. T., *La poética: tradición y modernidad*, Síntesis, Madrid, 1978.

<sup>22</sup> Albaladejo, T., y Chico Rico, F., “La teoría de la crítica lingüística y formal”, en P. Aullón de Haro (coord.), *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994, pág. 175-293.

<sup>23</sup> Rodríguez Pequeño, M., *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Júcar, Gijón, 1991.

<sup>24</sup> Genette, G., “Discurso del relato”, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, pág. 75-327.

<sup>25</sup> Genette, G., *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.

<sup>26</sup> Lotman, I., *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.

<sup>27</sup> Segre, C., *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona, 1976.

<sup>28</sup> Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990.

<sup>29</sup> Cohn, D., *Transparent Minds*, Princeton University Press, New Jersey, 1978.

<sup>30</sup> Azuar Carmen, R., *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, Alicante, 1987.

*Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico*<sup>31</sup>. Éstas junto con las de carácter general constituirán la base metodológica para el análisis narratológico del Libro XIV de las *Metamorfosis*. Su relación completa puede consultarse en la bibliografía final.

La interdependencia de postulados teóricos quedará explicitada al concluir el análisis narratológico, mediante una exposición de las bases sociales procedentes de las propias teorías formalistas y de su directa vinculación con los actuales comentarios de la sociología de la literatura. Entre la bibliografía manejada podría citarse la siguiente: *Hacia una sociología del hecho literario*<sup>32</sup> de R. Escarpit, *Fundamentos de la sociología de la literatura*<sup>33</sup> de J. I. Ferreras, *Sociología de la literatura (1996)*<sup>34</sup> de A. Sánchez Trigueros, *Sociología de la literatura (1973)*<sup>35</sup> de G. Luckács, *Teoría de la novela*<sup>36</sup> de G. Luckács, *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*<sup>37</sup> de A. Chicharro, *Introducción a la teoría literaria*<sup>38</sup> de Th. Eagleton, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*<sup>39</sup> de V. N. Voloshinov, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*<sup>40</sup> de J. C. Rodríguez y “*Sobre la interpretación*”<sup>41</sup> de F. Jameson.

Por último, gracias a la interdependencia teórica en la metodología de estos movimientos de teoría literaria, puede realizarse un análisis *dual* del texto en cuestión. Mediante esta aplicación práctica, vuelve a incidirse en la adscripción lectorial del mismo, pero, esta vez, sustentada en la visión de la sociología marxista y en la aplicación metodológica directa sobre las estructuras textuales analizadas en el análisis narratológico.

---

<sup>31</sup> Ricoeur, P., *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1995.

<sup>32</sup> Escarpit, R., y otros, *Hacia una sociología del hecho literario*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1974.

<sup>33</sup> Ferreras, J. I., *Fundamentos para la sociología de la literatura*, Cátedra, Madrid, 1980.

<sup>34</sup> Sánchez Trigueros, A., (dtor.), *Sociología de la literatura*, Síntesis, Madrid, 1996.

<sup>35</sup> Luckács, G., *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona, 1973.

<sup>36</sup> Luckács, G., *Teoría de la novela*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

<sup>37</sup> Chicharro, A., *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

<sup>38</sup> Eagleton, Th., *Introducción a la teoría literaria*, FCE, Madrid, 1993.

<sup>39</sup> Voloshinov, V. N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.

<sup>40</sup> Rodríguez, J. C., *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*, Comares, Granada, 2002.

<sup>41</sup> Jameson, F., “*Sobre la interpretación*”, en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, pág. 566-590.

### c) *La práctica de la traducción.*

El texto, si tomamos como referencia mi lengua materna, el español, me llega como traducción. Debido a mi formación clásica, me es posible establecer un breve aparato crítico y elegir aquellas variantes que me parecen más acertadas en la traducción; sin embargo, en lo que respecta a un lector del siglo XXI sin dichos conocimientos, esta posibilidad no existe y tiene que ceñirse a la traducción que posee, sin poder hacer observaciones en su propia lengua materna.

Las traducciones representan en la actualidad un gran campo de estudio para la literatura comparada, no sólo basándose en la lectura que ha de realizar el receptor del mensaje poético, esto es, el lector que parte de la lectura previa que ha hecho del mensaje originario un traductor, sino también en la del propio escritor, que muchas veces adopta en su escritura una lengua diferente de su lengua materna. En este último caso, se complica aún más el análisis: se trata de un individuo perteneciente a una comunidad lingüística que está en contacto con el área de influencia de otra lengua, de la que toma continuos préstamos o, incluso, el propio código lingüístico al completo. A veces, ha sucedido que escritores de una determinada lengua materna adoptan otra en su escritura como medio de evasión o prestigio. Es decir, la traducción puede transformarse en un vehículo de exilio (A. Alvar Ezquerra cita como ejemplo a Du Bellay, en un capítulo con un título muy revelador: “Du Bellay encuentra a Ovidio: el exilio lingüístico”<sup>42</sup>).

Para este campo de estudio, me han resultado indispensables: el capítulo de Marina Guglielmi, “La traducción literaria”, incluido en *Introducción a la literatura comparada*, de Armando Gnisci<sup>43</sup>; *Nuevas Pautas de traducción literaria*, compilación de varios estudios a cargo de Javier Gómez Montero<sup>44</sup>; *La selva de la traducción* de Virgilio Moya<sup>45</sup>; los estudios de Valentín García Yebra, *Experiencias de un traductor*<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Alvar Ezquerra, A., *Exilio y Elegía latina, entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Universidad de Huelva, 1997.

<sup>43</sup> Gnisci, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002.

<sup>44</sup> Gómez Montero, J. (ed.), *Nuevas Pautas de Traducción Literaria*, Visor Libros, Madrid, 2008.

<sup>45</sup> Moya, V., *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2007.

<sup>46</sup> García Yebra, V., *Experiencias de un traductor*, Gredos, Madrid, 2006.

y el capítulo de M. Iglesias Santos, “El sistema literario: Teoría Empírica y teoría de los Polisistemas” en *Avances en Teoría de la Literatura*<sup>47</sup>, entre otros.

La traducción constituye un mecanismo vital en la teoría de los polisistemas, ya que mediante ella, se realizan transferencias no sólo literarias, sino también lingüísticas y culturales entre dos sistemas o sociedades en contacto. En este trasvase, hay un sistema “fuente” y otro “receptor” que recibe y adopta las particularidades, en el caso que nos ocupa, literarias del otro. El hecho de que una sociedad o país se convierta en fuente para otro, no sólo puede deberse a su cercanía física, sino también al prestigio y dominio que ejerce el denominado “fuente”. Al hilo de esta argumentación, hablar de literatura latina en el mundo occidental equivale a hablar de origen y paradigma. Por ello, resulta muy interesante ver cómo se enfrenta a la obra ovidiana un lector del siglo XXI, a través de una traducción concreta.

La polémica no sólo abarca las cuestiones teóricas propias de este campo, sino que, de nuevo, nos devuelve a la noción de *viaje*: todo libro se transforma en un viajero, que parte de un territorio concreto, para llegar a otras posibles tierras. El hecho de que se haya elegido una traducción del Libro XIV de las *Metamorfosis* y no el original latino cierra el círculo inicial del comentario: la adscripción lectorial no es una de las posibles, sino la única posible. Gracias a la adscripción lectorial que realizan unos expertos latinistas en su traducción, el texto puede ser decodificado en la sociedad actual. Las estructuras textuales ya no son las que parten del autor, sino aquellas que subyacen en el texto y se revitalizan en otros contextos sociales y culturales concretos.

En este apartado, además de los tratados de la teoría de la traducción, en líneas generales, son imprescindibles aquellos otros, que sin olvidar este panorama más

---

<sup>47</sup>Iglesias Santos, M., *Avances en teoría de la literatura*, Santiago, 1994.

amplio, se centran específicamente en la peculiaridad de la traducción poética<sup>48</sup>. Tras el desarrollo de un planteamiento teórico al respecto, se extraen unas conclusiones generales de la traducción ovidiana seleccionada, para determinar en qué línea metodológica se inserta y cómo plasma la estructura textual latina en un nuevo texto 2 en español. De este modo, se cierra el círculo iniciado con el estudio del género y se comprueba que la adscripción genérica propuesta está en consonancia con la traducción seleccionada.

---

<sup>48</sup> Para tratar aspectos referentes a la traducción literaria me he basado, entre otros, en los siguientes autores: Selver, P. *The art of translation poetry*, Jon Baker, London, 1966; Serrano Valverde, F., *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Emilio Barén, Almería, 1997; Schneider, A., “La traducción poética”, *Meta*, XXIII, 1, 1978, pág. 20-36; Sánchez-Paños, I., “Sentido y traducción literaria”, *Actas III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders y Juilia Sevilla (eds.), Editorial Complutense, pág. 111-114, Madrid, 1993; Torrent- Lenzen, A., “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética”, ([http://opus.bibl.fh-koeln.de/volltexte/2006/160/pdf/La\\_traducccion\\_poetica.pdf](http://opus.bibl.fh-koeln.de/volltexte/2006/160/pdf/La_traducccion_poetica.pdf)), 2 de Junio 2011; Paz, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971; Pamies Bertrán, A., “Métrica y traducción de textos poéticos”, *Actas II Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Universidad Complutense, 1990, Madrid, pág. 197-202; Palacios G. Manuela y Fernández P. F. J., “Literalidad y literariedad en la traducción de la poesía”, *Babel*, 40, pág. 170-177; Osers, E., “Some aspects of the translation of the poetry”, *Meta*, XXIII, 1, 1978, pág. 8-19; Nord, C., “La traducción literaria entre intuición e investigación”, *Actas III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders y Juilia Sevilla (eds.), Editorial Complutense, Madrid, 1993, pág. 99-109; Gevers Vredembregt, H., “Poesía traducida al pie de la bella letra”, *Sendeben*, nº6 (*Separata*), *Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, Universidad de Granada, 1995, pág. 209-228; García de la Banda, F., “Traducción de poesía y traducción poética”, *Actas III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders y Julia Sevilla (eds.), Editorial Complutense, Madrid, 1993, pág. 115-135.



## **b) La necesaria complementariedad metodológica en la crítica literaria.**

La desautomatización que caracteriza la estructura poética, según los formalistas rusos, se consigue mediante el extrañamiento, es decir, mediante una nueva forma del signo lingüístico, que provoca en el lector (desde su premisa básica se deduce un acercamiento entre este movimiento y la estética de la recepción) un detenimiento sobre la red que tejen los diversos signos literarios. En la misma línea, la estilística partirá también de esa desviación sobre el lenguaje usual, pero centrándose en los recursos retóricos y estilísticos que confieren a un texto dicha categoría.

Entre las monografías a este respecto, puede citarse, por ejemplo, la de Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*<sup>49</sup>, la cual realiza un estudio pormenorizado sobre la peculiaridad del signo literario, en contraposición con el lingüístico. Para este crítico, lo singular del lenguaje literario se produce, no actuando contra el uso, sino al margen del uso frecuente que se practica en el habla cotidiana. Por lo tanto, los recursos que se usan son los mismos, pero utilizados de manera diferente. Él lo ejemplifica mediante unas estructuras denominadas *coupling*, que consisten en las relaciones afines entabladas entre el plano sintagmático, aquellas formas con posiciones iguales en la estructura textual, y el paradigmático, adquisición de un valor semántico o fónico determinados. Hablaríamos de la rima, por tanto, como un *coupling* en el nivel fónico, y de las palabras que ocupan estas posiciones análogas como equivalentes también en el nivel semántico.

Otro estudio que centra su análisis en iguales conceptos es el de A. López Eire, *Retórica clásica y teoría literaria moderna*<sup>50</sup>, quien, tomando como referencia la teoría aristotélica, realiza un acercamiento a los movimientos principales de la literatura comparada actual. Según como utilicen y entiendan el concepto de “desviación”, se distingue entre la *estilística idealista* (en esta corriente, el desvío que se produce en el lenguaje poético atiende a una raíz espiritual, una intuición psicológica que organiza el

---

<sup>49</sup> Levin, S. R., *Estructuras Lingüísticas en la poesía*, Cátedra, Madrid, 1979.

<sup>50</sup> López Eire, A., *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Arco/Libros, S.L., Madrid, 2002.

conjunto de la obra y que no puede ser asequible más que al propio individuo creador), la *poética estructuralista* (establece una anormalidad, he aquí la desviación, del lenguaje poético, con respecto al lenguaje ordinario, que se define por su grado cero de poeticidad) y la *estilística generativa* (se centra en los posibles grados de agramaticalidad de la literatura, tomando como referencia la gramática generativa de una lengua). Ninguna de estas acepciones de desviación es completamente satisfactoria ni puede explicar al completo la peculiaridad del hecho poético, como subraya A. López Eire:

No es, pues, en el grado de desvío de los textos donde radica la esencia de cada uno de ellos, sino que sus diferentes medidas de apartamiento son el resultado de sus respectivas funciones y contextos en cuanto actos de habla que son<sup>51</sup>.

Precisamente, partiendo de una reflexión similar, a partir de los años 60, se produce una crisis del concepto tradicional de literariedad, a través de dos corrientes: la estructuralista, cuyo máximo exponente en la Escuela de Praga es Jakobson, y la pragmática literaria. Para ambas, lo característico del signo literario ya no es el desvío de la norma usual, sino el conjunto de códigos que se hace operativos en el sistema comunicativo literario. Lo más interesante de estas nuevas tendencias, según mi opinión, es el análisis de un texto literario como texto comunicativo. A partir de ahora, la literatura se entiende como mensaje en un contexto comunicativo, al igual que un mensaje lingüístico usual. Por lo tanto, los nuevos estudios se centran en identificar qué diferencia existe entre la comunicación ordinaria y la literaria. En este sentido, la pragmática literaria y la teoría de la recepción, tal como expone Pozuelo Yvancos<sup>52</sup> en su libro, son las dos corrientes más relevantes y, más que producirse una ruptura con las ideas formalistas anteriores, hay una continuidad de conceptos, como expondré en el capítulo destinado al análisis narratológico.

---

<sup>51</sup> Ibid, pág. 40.

<sup>52</sup> Pozuelo Yvancos, J. M., 2003, op. cit., pág. 105-128.

En esta misma línea, fue T. A. van Dijk<sup>53</sup> quien menciona la competencia literaria como mecanismo que posibilita al lector identificar e interpretar mensajes literarios, gracias a unas habilidades y dominios aprehendidos. Según el crítico, la pragmática tiene como objeto principal determinar las estructuras existentes en los diversos discursos que permiten la interacción exitosa entre dos hablantes. Para que se produzca con efectividad, es imprescindible prestar atención a las circunstancias en las que se realiza ese mensaje (*context*) y la idoneidad de cada unidad lingüística en el momento de la emisión (*apropiateness*). Existe una gama infinita de contextos en los que puede ejercitarse la comunicación, que va desde el *actual context*, es decir, aquél en que se comunican dos hablantes que comparten un mismo código, en un proceso de interacción cooperativo, hasta aquellos otros en los que las condiciones de habla habitual y cotidiana son violadas y transgredidas. Por su parte, J. Ellis<sup>54</sup> observa que algunos textos no producidos ni recibidos como literarios, en el transcurrir del tiempo, pueden ser admitidos como tales por otras sociedades. Igualmente, puede suceder que textos literarios pierdan esta cualidad en el proceso de recepción, a través de las distintas etapas históricas.

Pozuelo Yvancos<sup>55</sup> sostiene que, desde la estética de la recepción, son literarios aquellos textos aceptados como tales en una cultura. No se trata de crear una gramática

---

<sup>53</sup> Van Dijk, T., *Text and context, Exploration in the semantics and pragmatics of discourse*, Longman, University of Amsterdam, 1977, <http://www.discourses.org/OldBooks/Teun%20A%20van%20Dijk%20-%20Text%20and%20Context.pdf>, 10 Abril 2011. La delimitación de esta competencia literaria está vinculada al estudio de una “ciencia del texto”, que supone la interdependencia de áreas como la lingüística, la literatura y las ciencias sociales, con el objetivo de dirimir y analizar los distintos tipos de textos, los contextos en los que se producen y los contextos en que se reciben: “La ciencia del texto aspira a algo más general y abarcador: por un lado se refiere a todo tipo de textos y a los diversos contextos que les corresponden, y por otro se preocupa de los procedimientos más bien teóricos, descriptivos y aplicados. La difusión de la ciencia del texto también hay que entenderla en relación con fenómenos y problemas que se estudian en otras ciencias y especialidades, como la lingüística general, la filología (...), los estudios literarios y la ciencia del estilo, y finalmente también la psicología y las ciencias sociales, así como la ciencia de la comunicación de masas” (T. A. van Dijk, “La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario”, en M. D. Burguera, op. cit., pág. 342-350, pág. 342-342).

<sup>54</sup> Ellis, J., *The theory of literary Criticism: A logical analysis*, University of California Press, 1974, pág. 44.

<sup>55</sup> Pozuelo Yvancos, J. M., 2003, op. cit., pág 105-127. J. M. Pozuelo Yvancos ofrece una tipología de los distintos tipos de receptor que pueden identificarse en un texto literario, basándose en Aguiar e Silva (1984, op. cit., pág. 304-313) y Pagnini (*Pragmatica della letteratura*, Sellerio Editore, Palermo, 1980, pág. 57-76). Se diferencia entre el “destinatario” (persona real a la que va dirigido el mensaje textual) y “receptor” (categoría que puede ser cubierta virtualmente por cualquier lector que decodifique una obra concreta). El “destinatario” puede convertirse en un actante más en la ficción narrativa y sería denominado entonces “narratario”; Por último, el “receptor” puede responder a una idealización del

específica para las obras literarias, sino identificar aquéllas normas que le son propias y, por ende, pertenecen también a la gramática estándar. De acuerdo con Lotman<sup>56</sup>, un texto se convierte en literario mediante unas pautas y normas sociales extrínsecas al propio mensaje literario, tal como su encuadernación o la venta en una librería, además de estar sometido a diferentes modos de decodificación del código. En este aspecto, por ejemplo, las *Metamorfosis* de Ovidio pertenece al marbete de Literatura, porque, previo al propio código, existen unos mecanismos que me permiten a mí, como receptor, identificarlo como tal, por ejemplo, su encuadernación y su adscripción, en los manuales de literatura.

En este punto, entra en competencia la poética de la recepción, según la cual, la literatura se convierte en un pacto implícito con el lector, quien, gracias a su competencia lectora, identifica los signos y les da una significación dentro de la obra<sup>57</sup>. Así que, este postulado llevado al extremo convierte cualquier fragmento literario en abierto y sin reproducción fijada, porque cada lector lo interpreta y reproduce en su mente según unas normas generales (esta idea está cercana a la propuesta por el Deconstructivismo de Derrida), pero también a otras individuales. Sin embargo, no ha de identificarse una metodología centrada en la estética de la recepción con la falta de rigor y la ausencia de pautas establecidas para el estudio del texto. Muy al contrario, desde dicha corriente de crítica literaria, se pretenden fijar marcos posibles para el comentario, con unas reglas generales de aplicación<sup>58</sup>. De este modo, cabe diferenciar las posibles concretizaciones que de un texto se hagan, es decir, aparte de las posibles interpretaciones que se realicen de un texto por parte de un lector individual, de la manera más puramente subjetiva, existe una decodificación marcada desde la propia estructura textual que responde a un consenso no arbitrario<sup>59</sup>. Atendiendo a estas

---

escritor que, mediante pautas narrativas, lo va configurando, en el proceso de escritura (Pozuelo Yvancos, op. cit., pág. 125-126).

<sup>56</sup> Lotman, Y. M., 1978, op. cit., pag. 32-46.

<sup>57</sup> Consúltense al respecto la teoría del “lector implícito” de W. Iser: *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987; y la del “lector in fabula” de U. Eco: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981.

<sup>58</sup> Léase al respecto Jauss y sus siete tesis para delimitar el proceso de la recepción (Jauss, H. R., “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 867-893).

<sup>59</sup> Pozuelo Yvancos, J. M., op. cit., 2003, pág. 108.

diferencias, Henryk Markiewicz, establece una serie de distinciones dentro de la categoría de “lector implícito”:

En pocas palabras: hay tantos lectores implícitos como concretizaciones; y en una formulación más cautelosa: hay tantas variantes del lector implícito como variedades de la concretización. Entre ellos se podría distinguir con el nombre de lector adecuado el correlato de la concretización históricamente adecuada; con el nombre de lector virtual (a falta de una mejor denominación) el correlato de la interpretación propuesta por el investigador o el crítico, y, por último, con el nombre de lector potencial el equivalente de lector implícito, pero definido en categorías extratextuales, socioculturales (por ejemplo, el lector instruido, el lector infantil, el lector obrero)<sup>60</sup>.

Existe la necesidad de establecer criterios de catalogación para el posible público receptor. La conclusión es que esta estratificación corresponde, en general, a características socioeconómicas y culturales del mismo<sup>61</sup>. El público receptor, según Jauss, no sólo ofrece nuevas posibilidades a las obras literarias, a través de nuevas concretizaciones de los posibles espacios textuales, sino que también, en otras ocasiones, funciona, a través del horizonte de expectativas, como freno a las innovaciones del autor. De hecho, la cualidad literaria de una obra de arte puede ser inadvertida en su momento de producción para ser retomada posteriormente, cuando el horizonte de expectativas sea el necesario para su adecuada decodificación:

(...) el carácter artístico de una obra (...), en modo alguno debe ser inmediatamente perceptible en el horizonte de su primera aparición, y mucho menos puede agotarse en la pura oposición entre la forma antigua y la forma nueva. La distancia entre la primera percepción actual de una obra y sus significados virtuales, o dicho de otro modo: la resistencia que la nueva obra opone a la expectación de su primer público puede ser tan

---

<sup>60</sup> Markiewicz, H., *La recepción y el receptor en las investigaciones literarias*, *Criterios*, La Habana, nº 5-12, enero-diciembre, 1984, pág. 3-19, pág. 9. Traducción del polaco: *Desiderio Navarro*. <http://www.criterios.es/pdf/markiewiczrecepcion.pdf>. 15 de Junio de 2011.

<sup>61</sup> *Ibid*, pág. 11.

grande, que requiera un largo proceso de recepción para alcanzar lo inesperado e indisponible en el primer horizonte. No obstante, puede ocurrir que un significado virtual de la obra permanezca desconocido hasta que la “evolución literaria”, con la actualización de una forma más reciente, haya alcanzado el horizonte que ahora permite encontrar el acceso a la comprensión de la forma más antigua desconocida<sup>62</sup>.

La decodificación de los distintos colectivos, aparte de una implicación literaria, puede tener una implicación social, siempre que la decodificación de la obra produzca cambios en los comportamientos sociales del individuo. Según Jauss<sup>63</sup>:

La función social de la literatura sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de conocimiento social (...). La relación entre literatura y lector puede actualizarse tanto en el terreno sensorial como estímulo para percepción estética, como también en el terreno ético como exhortación a la reflexión moral.

En “La crítica literaria”<sup>64</sup>, T. Todorov sostiene que, bajo el marbete de “posestructuralismo”, se aúnan dos movimientos, en apariencia, bastante distantes: el Deconstructivismo y la Pragmática. El primero, señala Todorov, incurre en el absurdo de dictaminar que no existe ningún hecho, sino que todo se limita a mera interpretación. Lo define como:

Un ‘escepticismo dogmático’ (Goodheart), que posee los inconvenientes de ambos excesos. Es un escepticismo (en el sentido común del término, no en el filosófico) en la medida en que considera imposibles el conocimiento y el juicio de valor, la verdad y la

---

<sup>62</sup> Ibid, pág. 193.

<sup>63</sup> Jauss, H. R., *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Península, Barcelona, 1976, pág. 201 y pág. 205.

<sup>64</sup> Todorov, T., *El hombre desplazado*, Taurus, Madrid, 2008, pág. 223-243.

justicia. Pero es también un dogmatismo porque decide *a priori* lo que dice cada texto: siempre nada<sup>65</sup>.

El segundo movimiento, aunque su absurdidad es menor, según Todorov, que la del primero, ya que el texto no es *sólo nada*, sino que su valor lo cifra el lector, sigue incurriendo en un error de base muy similar: se formula a partir de la negación de cualquier identidad y todo se destina a un mero constructor mental, la interpretación. Por lo tanto, para Todorov, los dos son deudores de la filosofía nietzscheana y niegan la existencia de cualquier realidad empírica, a no ser la proveniente de nuestra percepción. Este acercamiento puede desembocar, lo cual ejemplifica Todorov mediante los escritos de juventud pronazis del deconstructivista Paul de Man, en la afirmación de teorías en consonancia con el relativismo en boga del también estadounidense Geoffrey Hartman (“la verdad y la justicia absolutas no existen, (...) nos movemos siempre y necesariamente dentro de la ilusión del lenguaje”<sup>66</sup>). De este modo, ante el peligro, según Todorov, de una indiferencia moral frente los hechos objetivamente execrables, la única salida que tiene la crítica estadounidense es el marxismo, la tercera corriente que prolifera en esta comunidad. Así, aunque la aserción de T. Todorov es un tanto extremista, concluye con una necesidad de cambio dentro de la disciplina que analizamos, encaminada a revestir de verdadera actitud crítica al crítico literario. Sólo, desde esta perspectiva:

(...) Superaríamos (...) la oposición estéril entre críticos-especializados, que saben pero no piensan, y críticos-moralistas, que hablan sin saber nada de las obras. De ese modo, el crítico podría al fin asumir plenamente el papel que le pertenece, el de participante en un diálogo doble: en tanto que lector, con su autor, y en tanto que autor, con sus propios lectores (...).<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Ibid, pág. 228-229.

<sup>66</sup> Ibid, pág. 239.

<sup>67</sup> Ibid, pág. 240-241.

Desde postulados distintos, pero indicando la necesidad de un cambio dentro de las metodologías aplicadas al estudio literario, se sitúa Jauss, quien considera indispensable salvar la historicidad academicista del canon literario, mediante la revitalización de la figura del lector. Ninguna obra literaria posee efectos inmutables a través de las distintas generaciones, sin que se produzcan cambios, del mismo modo que el estudio únicamente del contexto sociocultural de producción o recepción resulta insuficiente. Por estas razones, las metodologías formalistas y marxistas aplicadas por separado presentan un estudio del texto sesgado, que sólo es subsanable, para Jauss, si se recurre a la esfera del receptor:

Sus métodos conciben el hecho literario en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la presentación. Con ello quitan a la literatura una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y efecto. Los lectores, los oyentes y espectadores, en suma, el factor del público desempeña un papel sumamente exiguo en ambas teorías literarias. La estética ortodoxa del marxismo trata al lector (cuando lo trata) de un modo no diferente a como trata al autor: inquiere acerca de su posición social y trata de reconocerle en el estrato de una sociedad presentada. La escuela formalista sólo necesita al lector como sujeto perceptor que siguiendo las indicaciones del texto, sólo tiene que distinguir la forma o descubrir el procedimiento<sup>68</sup>.

En definitiva, las sucesivas problemáticas que se plantean en la esfera de la crítica literaria no concluyen con la falta de acuerdo sobre el concepto de *desautomatización*, ni con las renovaciones que introdujeron las nuevas metodologías, como el formalismo o la estilística, con respecto a las del siglo XIX. Más bien al contrario, las problemáticas siguen sucediéndose con el auge de otras metodologías, como la aplicada por la estética de la recepción o por la sociología marxista. A partir de ese instante, las tentativas de cambio son muy numerosas y fluctúan entre dos líneas generales de actuación:

---

<sup>68</sup> Ibid, pág. 162.



- a) Seguir en la órbita marcada por el formalismo y el estructuralismo, propiciando un análisis inmanente y sincrónico del texto en cuestión. Esta tendencia suele ser acusada de un exceso de *cientifismo*.
- b) Abordar el análisis de los textos literarios, desde otras perspectivas extraliterarias, como, por ejemplo, la sociología o las teorías culturales. Esta tendencia suele ser tildada de ausencia de rigor y de pretender una crítica literaria desde presupuestos ajenos a la propia literatura.

Adscrito, a modo de ejemplificación, a la primera opción de las señaladas se encuentra el artículo de Roger Fowler, “La estructura de la crítica y el lenguaje de la poesía: crítica lingüística”<sup>69</sup>, en la que el autor considera imprescindible en cualquier trabajo de literatura comparada partir del texto o del código que se nos muestra y, en este sentido, es una obviedad que dicho texto está realizado con signos lingüísticos. Por lo tanto, el lenguaje posibilita la literatura, de modo que, tras una revisión del antiguo estructuralismo, postula un estudio inmanentista.

Bien es cierto que todo lenguaje, no sólo el literario, se corresponde con la concretización individual en un proceso de comunicación específico, inserto en un sector cultural y contextual determinados. Desde aquí puede establecerse un vínculo entre las dos tendencias expuestas antes, pero, según la óptica de Fowler, partiendo siempre de la cualidad científica del objeto literario. Así, concluye su exposición diciendo:

(...)Yo pretendería que la única crítica capaz de tratar en un nivel público y no idiosincrásico, la diversidad de la literatura, es una crítica profundamente unificada. La literatura es diversidad lingüística; los poemas y las novelas son universos lingüísticos, en los cuales la ordenación de ficción de la experiencia puede ser tratada con manipulaciones diversas del lenguaje. Un tema de tal dificultad y complejidad exige una

---

<sup>69</sup> Fowler, R., “La estructura de la crítica y el lenguaje de la poesía: crítica lingüística”, *Crítica Contemporánea*, Bradbury, M., -Palmer, D., Cátedra, Madrid, 1974, pág. 209-236.

teoría empírica verdaderamente estable, de la que puedan derivarse vocablos descriptivos significativos<sup>70</sup>.

Henry H. H. Remak, en “El futuro de la literatura comparada”<sup>71</sup>, estima necesario reconocer que en todo método científico, como ha pretendido ser la teoría de la literatura y la literatura comparada, hay algo de subjetivo, procedente del propio individuo que aborda el comentario, y de su posición en la observación del objeto, en este caso literario. No obstante, para obtener credibilidad ambas disciplinas ponen el énfasis en las metodologías “estrictamente” científicas, con la consiguiente carencia que esta actitud arrastra: el menoscabo del análisis de la competencia interpretativa del lector y, por ende, del propio crítico, que, en un primer nivel, es necesariamente lector.

Este autor subraya la importancia que adquirió en los años sesenta el surgimiento de nuevas teorías *neoizquierdistas* y la innovación que produjeron en los métodos de estudio de los críticos occidentales. A partir de este momento, se pone de manifiesto la conexión existente entre unos medios de producción determinados y el tipo de literatura que se produce. Hasta ahora, la crítica inmanentista había tenido un carácter un tanto burgués y con la revisión de las teorías sociales y marxistas y su nueva aplicación al texto se consigue una democratización de la literatura comparada. Es indiscutible que dicha novedad, si bien no conllevó un uso exclusivo de esta metodología en los análisis literarios, sí supuso cierta hermandad entre diferentes maneras de abordarlos y una consiguiente interdisciplinariedad:

Pero el impacto de la sinestesia y de las ciencias sociales en el estudio de la literatura desde entonces se ha hecho tan dinámico e irreversible que hace que no haya un sólo campo relevante en la investigación literaria que prescindiera voluntariamente de las causas, efectos, analogías y contrastes interdisciplinarios. La sociedad tiene derecho a esperar que las relaciones estructurales orgánicas no sean barridas bajo la alfombra de la tradicional y en parte obsoleta departamentización de la universidad, de la burocracia y de derechos adquiridos. A saber, el lado *comparado* y metodológico de la literatura se

---

<sup>70</sup> Ibid, pág. 233-234.

<sup>71</sup> Remak, H. H., “El futuro de la literatura comparada” en Dolores Romero López (ed.), op. cit., pág. 125-138.

presta especialmente bien a la adquisición de ideas por la comparación de fenómenos con otros relacionados: una comparación “externa” es necesaria para una percepción completa y productiva de la *Gestalt* interna<sup>72</sup>.

No obstante, a pesar de esta declaración, para Remak, la relevancia de los condicionamientos externos no ha de implicar un olvido del rigor y de la necesidad de partir en cualquier análisis del texto lingüístico. Es decir, el estructuralismo y el formalismo no han de ser desterrados, sino unificados con otras áreas de estudio. Siempre se ha partido en la literatura comparada de una ciencia independiente y autónoma, la lingüística, por la relevancia que el lenguaje, como medio de construcción, tiene en literatura. Así que, fomentar una interdependencia con otras áreas debería ser ya una cuestión familiar para cualquier crítico literario. En definitiva, aboga por una coexistencia de las dos opciones descritas al inicio, ejemplificadas bajo el prisma de los dos movimientos que él determina como esenciales: el marxismo y el estructuralismo. De este modo, manifiesta:

El marxismo y el estructuralismo se reconocen como dos notables estímulos de los estudios literarios procedentes de las ciencias sociales – uno más social, el otro más científico – que la literatura comparada debe absorber de alguna manera si quiere permanecer en el centro del progreso intelectual<sup>73</sup>.

Douwe Fokkema<sup>74</sup> parte de la misma constatación anterior, ya que considera insuficiente centrarse exclusivamente en el inmanentismo de un texto, a la hora de abordar su análisis literario. En el panorama general, estima necesario realizar una diferenciación de conceptos previa entre:

#### 1. Teoría de la literatura.

---

<sup>72</sup> Ibid, pág. 133-134.

<sup>73</sup> Ibid, pág. 133.

<sup>74</sup> Fokkema, D., “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, en Dolores Romero López (ed.), op. cit., pág. 149-172.

### 2. Crítica literaria.

Es imposible, según su visión, que un mismo crítico pueda dedicar el mismo esfuerzo a ambas disciplinas y determina inviable una dedicación completa a ambas, a la par. Por eso, vuelve a postular la necesidad de una interdisciplinariedad, desde las propias ciencias que atañen al fenómeno literario. Es básico que a toda comparación le preceda unos postulados teóricos solventes, en los que fundamentar la perspectiva y la metodología de su estudio (“al proporcionar una base metodológica, el estudio teórico de la literatura fortalece y estimula la investigación comparativa”)<sup>75</sup>.

Una vez realizada esta consideración, Fokkema establece tres perspectivas desde las que pueden acometerse un estudio literario y que se corresponden con el triángulo semiótico propuesto en la comunicación literaria de la escuela de Praga:

1. El emisor: en este sentido, centramos la atención en el productor del “artefacto”, terminología formalista, que inicia y pone en juego el mensaje en la comunicación literaria.
2. El receptor: aquél que, siguiendo la terminología formalista, dota al artefacto de sentido estético.
3. El código: entendido como el conjunto de elementos que se relacionan y se organizan dentro de la macroestructura que constituye el universo de ficción.

Aunque desde todas estas líneas es posible un análisis igualmente válido, tradicionalmente, desde los preceptos inmanentistas, se han venido valorando al emisor y al código, en menoscabo del receptor. Sin embargo, Fokkema cree necesario activar el campo de actuación de éste y fomentar todos aquellos ámbitos de estudio que se relacionen con la órbita del lector en literatura. De este modo, las siguientes vías quedan habilitadas como posibles en cualquier análisis de un texto literario:

---

<sup>75</sup> Ibid, pág. 159.

1. Nuevo objeto de estudio de la investigación literaria desde el receptor: el análisis del texto se desliza desde el reconocimiento de aquellos signos que ponía en juego el emisor, para la génesis de su obra, a aquellos otros signos, presentes en el texto, que, y esto tiene una doble lectura, o bien propician que el lector los identifique y los asimile como literarios, o bien el lector, entendido como colectivo, desde su óptica particular, decide identificar y extraer de un texto para marcarlo como literario. Esto se denomina “análisis del código literario”. Por lo tanto, el inmanentismo anterior no se pierde, sino que se enfoca desde otro ángulo, porque se sigue partiendo del propio texto, pero identificando aquellas estructuras que permiten su creación y decodificación:

Igualmente, el texto literario permanece como objeto de la investigación literaria a condición de que el texto se relacione con una situación de comunicación concreta y se conciba como resultado de una codificación que ha de ser decodificada por unos recipientes<sup>76</sup>.

2. El análisis de la situación en la que se produce la comunicación literaria: este estudio está íntimamente relacionado con el anterior, con la salvedad de que pone el acento en aquellas convenciones que se establecen en los distintos contextos sociales, para aceptar o desechar cualquier texto como literario. Es evidente que muchos textos considerados como tales en sus propios contextos fueron desestimados por la recepción posterior. Del mismo modo, por ejemplo, las marcas editoriales o la venta en librerías son convenciones de la sociedad del siglo XXI en la identificación de obras literarias. Estos estudios ya no parten del inmanentismo, sino que se colocan en una interferencia directa con la sociología y la psicología. Es evidente que este tipo de estudios resulta más fiable en sincronía que en diacronía, ya que el establecimiento de

---

<sup>76</sup> Ibid, pág. 166.

las convenciones que en épocas pasadas formaban parte del proceso de reconocimiento y aceptación no son empíricamente demostrables. Por otro lado, la conexión con cualquier otro código artístico y estético es viable desde esta óptica, ya que el proceso de reconocimiento por parte del público está presente y es determinante en todos.

3. Un nuevo enfoque en el estudio científico de la literatura comparada, desde el texto: como indiqué en el punto primero, el estudio de los diferentes códigos remite al texto, pero no con el objetivo de aceptar las interpretaciones postuladas por los críticos, sino con el objetivo de explicar y justificar las diferentes lecturas que de un texto han realizado los diferentes públicos, partiendo de su lectura. La finalidad no es justificar la validez de dichas interpretaciones, sino conseguir identificar en el texto las estructuras que la posibilitan.

Concluye Fokkema su exposición con la siguiente declaración sobre la situación actual en la literatura comparada:

Si la literatura comparada no acepta el desafío del nuevo paradigma y no contribuye a la solución de los problemas que se discuten ahora en los límites entre, por una parte, el estudio de la literatura y, por otra, la psicología, la sociología, la historia cultural, la teoría de la comunicación y la estética, no tendrá muchas posibilidades de sobrevivir como disciplina académica<sup>77</sup>.

Por último, en “La crítica como actividad individual: el acceso a través de la lectura”, Ian Gregor<sup>78</sup>, desde una anécdota literaria, ejemplifica el artificio y la aridez que conlleva la crítica literaria actual. Al fin de cuentas, nadie sabe responder a una simple pregunta como “¿de qué va este texto?”. Los procedimientos con los que se inicia cualquier comentario en la actualidad comienzan por un despliegue somero del

---

<sup>77</sup> Ibid, pág. 171-172.

<sup>78</sup> Gregor, I., “La crítica como actividad individual: el acceso a través de la lectura”, en Bradbury, M., Palmer, D., op. cit., pág. 237-258.

argumento, como si se “desenrollara una alfombra”. El problema no radica en esta técnica inicial, sino en que el resto del comentario se reduce a ella. Las estructuras más relevantes, aquellas que centraron nuestra atención lectora, se convierten en meras enumeraciones artificiales y se olvida el auténtico sentido lector, la búsqueda de la verdadera comunicación literaria. Esto se traduce en un “balbuceo” ante el texto literario, con ausencia de respuestas y verdaderas apreciaciones estéticas, similar, concluye Ian Gregor, al que experimentó Virginia Woolf ante Mr. Hardy. En definitiva:

La crítica surge de una respuesta análoga, que implica participación, así como juicio, y que a su modo también se convierte en un tipo de relato donde nos contamos qué es lo que se siente al leer ciertos libros. (...) la crítica que creemos muy digna de memoria no la consideramos siempre como “justa” y los argumentos críticos que consideramos “justos” no siempre atrajeron nuestro principal interés. La crítica más memorable se diría que tiene lugar cuando el crítico ha sido capaz de revelar la intensidad de su compromiso con la obra que lee. Al escribir crítica escribe sobre sí mismo. Esto podrá parecer una nueva reformulación de la definición romántica de la crítica, es decir, las confesiones de un alma humana entre libros; pero lo que se olvidó en esta definición fue poner “*libros*” en cursiva, lo que lleva consigo la propia disciplina y convierte la reflexión privada en crítica pública<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Ibid, pág. 256.

### **c) Justificación y novedad del presente análisis.**

Antes de adentrarme en la propia metodología de mi estudio, considero necesario detenerme, brevemente, en los posibles caminos de investigación con los que cuenta el crítico literario. La teoría de la crítica literaria<sup>80</sup> distingue, en general, entre la metodología que se deriva de una aplicación teórica centrada en la esfera del escritor y aquella otra centrada en la del lector. En el ámbito del escritor, se insertan los siguientes métodos:

1. El método “histórico-sociológico”: en el cual, en un inicio, la historia tenía potestad para tomar datos procedentes del ámbito literario, con otros fines que no fuesen los estéticos. A partir de la inclusión de la historia en la literatura, se justifica su actuación por la facilidad de reconstrucción de la época en la que fue gestada la obra y se produjo su primera recepción. Mediante esta reconstrucción, señala A. Imbert, podemos rehabilitar una lectura semejante o en consonancia con la del escritor y, a la par, el crítico extrae conclusiones genéricas sobre los conjuntos de obras producidos en una misma etapa histórica:

Si ignoramos la historia desfiguraremos el sentido de los textos. El método histórico, no sólo evita los posibles errores de una lectura espontánea; sino que además devuelve a cada obra el color y la vida que tuvo al nacer<sup>81</sup>.

En mi opinión, como se deducirá de la presente exposición, creo que dicho método posee utilidad, pero no con el objetivo de desentrañar la lectura adecuada de una obra. Más bien, ayuda al crítico y al lector, en el caso de que deseen adentrarse en la lectura siguiendo esta apoyatura, en la decodificación de ciertos vacíos que puede albergar la estructura textual. Sin embargo, como los colectivos sociales cambian, la

---

<sup>80</sup> Entre los diversos estudios que se centran en esta cuestión, he decidido tomar como referencia, debido a su sistematización y claridad expositiva, el de Anderson Imbert, E., *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 37-99.

<sup>81</sup> *Ibid*, pág. 46.



finalidad de una lectura no es revivir el contexto ya desaparecido, sino insertar ese proceso de recreación en el suyo propio.

En cuanto al método sociológico, A. Imbert se adentra someramente en su configuración inicial, subrayando la afirmación marxista de que toda obra comprometida, válida literariamente, ha de ser realista. No obstante, aunque esta premisa caracterizó a los primeros años de la sociología marxista, ha de entenderse en la limitación de un contexto y una fecha determinados: el comunismo ruso. Sin embargo, aun en los extremismos de esta configuración, tanto Lukács como Lenin intentaron justificar la presencia de otros autores, no considerados realistas. Bien es cierto que lo hicieron desde postulados afines a la ideología comunista, aspecto que subraya A. Imbert, pero no por esto toda crítica marxista ha de reducirse a este normativismo, como se evidenciará en mi análisis.

Por otra parte, en la evolución de este movimiento<sup>82</sup>, los postulados se irán centrando en el propio texto particular, sin desechar, previamente, una lectura por su falta de realismo. La obra literaria, como sostiene A. Imbert, es escrita y recibida dentro de un marco social que la determina y ella misma, a su vez, puede actuar como creadora de nueva ideología o perpetuar la ya existente. Desde esta doble posibilidad, he recurrido a los principios marxistas en la configuración de mi análisis.

2. El método “lingüístico”: según A. Imbert, críticos de todos los tiempos, como, por ejemplo, Giacomo Devoto o Charles Bally, determinan que la especificidad lingüística de cualquier texto literario es un hecho, hasta tal punto que requiere, por parte del lector, un conocimiento de la misma lengua y, por ende, de la misma gramática que utiliza el escritor. No obstante, entre el normativismo de la gramática y el rigor de la crítica, se sitúa la estilística como una vía intermedia, que pretende estudiar, individualmente, la selección que del sistema lingüístico hace cada escritor en la génesis de su obra.

---

<sup>82</sup> Anderson Imbert sitúa como más integrador la tendencia que se produjo con posterioridad dentro de la sociología de la literatura, denominada “sociocrítica”, llamada así por Claude Duchet en 1971. Este movimiento pretende determinar las estructuras sociales y la red de relaciones entre ellas, pero dentro de la obra, no remitiéndose al procedimiento anterior de situar al texto como un elemento social más, cuya inmanencia, en determinados momentos, peligró (Ibid, pág. 46-52).

Frente a esta vía factible, durante los años 60, se impuso un afán científico desmesurado en las disciplinas literarias, que terminó abocando la literatura a un análisis cuantificable de términos y estructuras, dependientes de la lengua. Imbert cita a R. Barthes y a Derrida como los causantes de esta “agresión”, ya que, si bien el primero anuncia la muerte del autor, el segundo ni siquiera reconoce la autoría propia de una obra individual. En mi acercamiento, sin embargo, considero decisiva la aportación de ambos autores, especialmente en lo referente a la traducción o a la adscripción genérica, en las que resulta imprescindible la noción de hipotexto.

3. El método “psicológico”: cuya auténtica vinculación con la crítica literaria ha de partir no de la biografía del escritor como individuo, sino del rastreo, dentro de las propias creaciones de cada artista, de motivos constantes que constituyan una personalidad, en nada semejante a la que vive en el mundo real. En el análisis que presento, en ningún caso, he recurrido a estas teorías, no por desconfiar de su operatividad, sino por no corresponderse con la finalidad de mi estudio.

En cuanto al lector, los distintos métodos que se distinguen son los siguientes:

1. El “método temático”: ese ahondar en los temas, no de manera superficial, para rellenar huecos o configurar historias literarias, sino con el objetivo de hallar una presencia constante que se manifiesta en las diferentes estructuras textuales, ha sido uno de los procedimientos utilizados en el presente trabajo. De este modo, se ha identificado el *viaje* como tema y vínculo del Libro XIV de las *Metamorfosis* y desde esta constatación, extraída desde una adscripción lectorial, he orquestado el análisis narratológico, inserto en el contexto social, como comprobante último de que este núcleo temático es una realidad insoslayable en el fragmento que nos ocupa.

2. El método “formalista”: a lo largo de este estudio, se hará una reflexión y un recorrido teórico por sus principales autores y presupuestos. Desde este acercamiento, nacen las discrepancias con las aseveraciones de A. Imbert, quien, si bien, en algunos momentos reconoce la falsa ahistoricidad de la que se ha acusado tradicionalmente al

formalismo, termina situándolo, junto con el estructuralismo posterior, como prácticas de “albañilería” dentro de la crítica:

El método, sin embargo, no tiene la culpa de que lo prefieran más los albañiles que los arquitectos. Lo diré de otro modo: en el método formalista se disimulan mejor los peones auxiliares que sólo pueden cumplir con una tarea mecánica. Tan mecánica que, en estos últimos años, empieza a ser sustituida por máquinas electrónicas capaces de coleccionar, computar y catalogar toda suerte de palabras<sup>83</sup>.

3. El método “estilístico”: aunque similar en su proceder al anterior, según A. Imbert, ya que también parte de un estudio lingüístico en un primer acercamiento, tiene como diferencia principal el objetivo último de su estudio:

El formalismo, por lo menos en los casos extremos, descarta el concepto de “estilo”: mira, no la peculiaridad inesperada e irreplicable de una expresión lírica, sino el vaciado del sentir individual del escritor en un molde preestablecido. La estilística, en cambio, mira precisamente el estilo en lo que tiene de único<sup>84</sup>.

Mi análisis no se ha centrado en el estilo de la obra seleccionada, sin embargo, es evidente, como señala A. Imbert, que cualquier análisis formalista, en cierta medida, muestra características peculiares de la lengua particular del texto y, del mismo modo, resalta aquellas innovaciones y desvíos en las estructuras, con respecto a la comunicación cotidiana.

4. Entre los métodos centrados en la génesis de la obra y los centrados en la obra ya creada, se sitúan otros más, que se relacionan con la subjetividad de cualquier crítico/lector en la recreación de la obra que ocupa su estudio. Entre ellos, se encuentran el “dogmático” (apegado al carácter preestablecido de artefacto artístico de cualquier

---

<sup>83</sup> Ibid, pág. 79.

<sup>84</sup> Ibid, pág. 80.

fenómeno literario, en cuyo análisis, en ningún momento, se pone en entredicho los requerimientos y apreciaciones del autor), el “impresionista” (cree que cada lectura constituye una interpretación fehaciente y válida de cualquier obra, incluso dos lecturas de un mismo individuo pueden producir dos interpretaciones diferentes y aceptables. Luego, la conclusión es que existen tantos textos como lecturas de ellos se realicen). Por otro lado, el método “revisiónista” intenta revitalizar el valor estético de una obra del pasado en el contexto actual. Ya no sirve conocer las expectativas de los receptores en un primer instante de recepción, sino que es necesario comprobar que, en el contexto actual, el texto sigue recibiendo como un hecho literario. Los últimos métodos mencionados, el “impresionista” y el “revisiónista”, en cuanto que guardan relación con los postulados de la estética de la recepción, han sido tenidos en cuenta en el presente estudio, siempre partiendo de un análisis lingüístico/formal previo, que justifique las estructuras analizadas, y con el fin último de presentar la recepción actual del Libro XIV de las *Metamorfosis* como literatura, independientemente de la valoración que obtuvo en su etapa histórica, centrada en la decodificación colectiva de sus lectores. Las limitaciones de cada interpretación se salvan gracias al propio entramado textual, en cuyas relaciones sónicas se agotan y producen las posibles interpretaciones virtuales.

La conclusión de A. Imbert está en consonancia con los dilemas de la crítica literaria contemporánea, expuestos en el apartado anterior, y con la necesidad de la unificación de criterios:

En primer lugar, el lector sabe que aun sus reacciones más espontáneas salen de un fondo psicológico, social e histórico ¿Método impresionista? Tal impresión revela, sí, el carácter de quien está reaccionando ante un texto pero también su afinidad con el carácter de quien escribió este texto: el crítico, por curiosidad, ha relacionado su autobiografía de lector con la biografía del escritor y ya en este camino llega a comprender el proceso psicológico de la creación de una obra ¿Método dogmático? Tal actitud dogmática maneja un código sancionado por una sociedad determinada: el crítico, para justificar sus dogmas, suele hacer sociología del gusto ¿Método revisiónista? Tal revisión de valores dimana de una conciencia que percibe agudamente

los cambios de generación a generación: el crítico suele fundar sus juicios en una dialéctica histórica<sup>85</sup>.

De acuerdo con el marco general descrito, he pretendido demostrar la compatibilidad entre unas metodologías críticas aparentemente enfrentadas y comprobar que los postulados formalistas y estructuralistas terminan desembocando en la sociología de la literatura y en la estética de la recepción, por lo que resulta posible la práctica de un análisis global.

Con esta intención, he simultaneado la exposición de los principios teóricos con su aplicación práctica al análisis del Libro XIV de las *Metamorfosis*. Así, desde una interpretación de recepción actual, inicio el estudio, a partir de los postulados genéricos de la narratología, la estética de la recepción y la sociología de la literatura, para demostrar que es una interpretación factible, según la propia estructura textual y su interdependencia con los colectivos sociales que se acercan a su decodificación.

Ciertamente, creo que un lenguaje literario está confeccionado con lenguaje, por lo que, para rastrear sus estructuras peculiares, hemos de centrarnos en un análisis que comience por el propio texto. No obstante, a partir del mismo, no pretendo extraer unas simples estructuras a modo de expositor, sino vincularlas con los procesos que intervienen en la actualización de la comunicación literaria y su inserción social. La novedad estriba en la unificación de planteamientos y en la aplicación conjunta de sus preceptos a una obra concreta.

El hecho de que haya elegido sólo el Libro XIV de las *Metamorfosis* se justifica por la especial intensidad en la cohesión textual de este relato, como demostraré en el análisis narratológico, y por la presencia de nuevas unidades temáticas, muy cercanas a las presentes en la “novela de viaje”, motivo principal de mi interpretación lectorial.

En el análisis estructural, las unidades del relato serán comentadas como si de un texto narrativo se tratase y, manteniéndome fiel a la estética de la recepción y a la sociología de la literatura, me centraré en el ámbito que atañe a los mecanismos que posibilitan su comunicación actual y su entronque con los colectivos sociales, tal como

---

<sup>85</sup> Ibid, pág. 97.

sostienen los teóricos de la sociología marxista. Por lo tanto, las comparaciones con otras obras de la Antigüedad serán las sucintas para dar algunas informaciones, siempre que lo requiera el eje vertebrador de mi estudio.

El último apartado pretende ser una síntesis completa de los dos anteriores, ya que, tras la nueva adscripción genérica y el análisis narratológico, el texto queda preparado para aplicar uno de los métodos más en boga en la actualidad, paralelo a las nuevas metodologías de la literatura comparada y la crítica literaria: la teoría de la traducción. El uso de esta última metodología, en absoluto, se aparta de la órbita de los movimientos antes mencionados, ya que está considerado por la crítica literaria como un procedimiento más de recepción, gracias al cual, un receptor/traductor realiza una nueva lectura en la comunicación literaria, con la excepcionalidad de que transforma su lectura en un nuevo texto, capaz de iniciar otra cadena de relaciones estéticas, análogas al primero. Además, desde el estudio de la traducción, debido, fundamentalmente, a que la obra en cuestión está en una lengua diferente a la que manejo como receptor, se cierra el círculo expositivo y los fragmentos comentados pasan a transformarse en propios viajeros en búsqueda de hospitalidad en nuevos contextos.

Creo oportuno citar aquí a Culler, cuando, al intentar responder a las preguntas ¿qué es literatura y qué importa lo que sea?, concluye:

La pregunta de qué es literatura no surge, según sugerí más arriba, porque se tema confundir una novela con un estudio histórico o el horóscopo semanal con un poema. Ocurre más bien que los críticos y teóricos tienen la esperanza de que, al definir de una manera concreta la literatura, adquieren valor los métodos críticos que ellos consideran más pertinentes y lo pierdan los que no tienen en cuenta esos rasgos supuestamente fundamentales y distintivos de la literatura<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Culler, J., *Breve introducción a la teoría literaria*, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 2004, pág. 55.

Por esto, el propósito general del presente análisis se comprobará al final de la exposición, cuando los mismos comentarios y disecciones, de manera inductiva, posibiliten reconstruir el hilo argumental trazado.





## II. ESTUDIO DEL GÉNERO: una propuesta de decodificación.

### a) Ovidio y su producción literaria: el Libro XIV de las *Metamorfosis* como elección.

P. Ovidio Nasón nació en el año 43 a.C en la Sulmona. Puede encuadrarse como uno de los últimos poetas del gran período clásico que acontece en Roma, con Virgilio como precursor. Entre su producción, se hallan obras que van desde el género lírico (*Amores*, *Ars Amandi*, *Remedia Amoris*), al género épico (*Metamorfosis*), la elegía (*Epistulae ex Ponto* o *Tristia*), etc. Lo que más me interesa de Ovidio, motivo por el que lo he elegido como referencia en el comentario, es su profusión de obras y la dificultad que existe en la mayoría de ellas para encuadrarlas en un género determinado, sin que rocen el límite con otro. Generalmente, puede hablarse, por ejemplo, de *Remedia Amoris* o de *Ars Amandi* como poesía didáctica, o *Epistulae Heroidum* como epístola elegíaca, pero, también, esta última puede calificarse como eslabón inicial de la posterior elegía de destierro.

Bien es cierto, que siempre es posible realizar múltiples subclasificaciones, como lo acabo de hacer en el caso de la elegía, para ubicar tal o cual obra en un género estricto. No obstante, si esto es factible con el resto de obras, creo que con las *Metamorfosis* resulta imposible. Incluso, la mayoría de los críticos comentan las dificultades de ver una unidad temática en la obra o de adscribirla a un género determinado. La opinión más general y tradicionalmente aceptada es que pertenece a la épica, pero, si trasladásemos el prisma actual a aquella época clásica, ¿no podríamos realizar otro tipo de adscripción?

A. Ramírez de Verger comenta en la introducción de su edición de las *Metamorfosis*:

Ovidio no ofrecía una novedad, sino que ya tenía el antecedente del poeta Q. Ennio (239-169 a.C), quien en sus *Anales* mezcló la épica de Homero con la poesía didáctica de Hesíodo y la elegíaca de Calímaco<sup>87</sup>.

En cuanto a su adscripción a un género determinado, A. Ramírez de Verger sintetiza lo que la mayoría de los estudios apuntan: la obra de Ovidio está escrita en hexámetro, el verso por antonomasia que clasificaba en la época clásica una obra dentro de la épica. Podemos encontrar algunos tópicos propios de la épica dentro de este poema, aunque, según mi opinión, no sería difícil rastrear tópicos de cualquier género en este inmenso compendio mitológico. Concluye A. Ramírez de Verger:

Las *Metamorfosis* son un poema épico *sui generis*, esto es, una antología de géneros, en definición acertada de Kenney<sup>88</sup>.

No obstante, como se advierte en esta exposición, parece que la adscripción a un género determinado lo confiere la forma, en absoluto, el contenido. Es evidente que el hexámetro define un poema en la Antigüedad Clásica, pero no lo es menos la existencia de mitos que se suceden y de numerosas “metanovelas” que se hallan en esta narración. Por lo tanto, no me propongo realizar una comparación de forma entre las *Metamorfosis*, la *Eneida* y la *Iliada*, ni tampoco forzar, por el mero hecho del hexámetro, la búsqueda de elementos y motivos propios de la épica. Mi propósito es analizar el Libro XIV de dicha obra, con la mentalidad y el bagaje de un lector actual, cuya apertura y conocimiento de la producción literaria, le llevarían irremisiblemente a identificar, según las expectativas del lector, este texto como una novela peculiar.

Por otro lado, puede resultar curioso que, siendo mi objetivo, como he expuesto en la introducción, identificar este fragmento del Libro XIV de las *Metamorfosis* como hito y representación de la posterior literatura de viajes, cercana a la noción de destierro, no haya escogido mejor las dos obras características y emblemáticas del supuesto exilio de Ovidio: *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*. Como señala A. Alvar Ezquerro en su estudio,

---

<sup>87</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, 2007, pág. 20.

<sup>88</sup> *Ibid*, pág. 21.

estas obras son el producto de la excelente formación retórica de su autor y de su producción literaria anterior. De este modo, Ovidio, quizá, agotado ya sus temas líricos y épicos, se vuelve hacia sus *Epistulae Heroidum*, compendio de cartas en las que las heroínas se adolecen por la ausencia de su amor, para escoger el metro y la forma de estos dos nuevos tratados. Es cierto que la temática en sendas obras, como señala A. Alvar Ezquerro, es muy cercana<sup>89</sup>:

Dentro del *genus tenue*, y ante la falta de adecuación de los metros líricos o del género epigramático para expresar su situación, sólo era posible volver a escribir en dísticos, pues, al fin y al cabo, no mucho distaba su espíritu del de aquellas heroínas a las que él mismo había hecho hablar con graves lamentos.

Aparte de la forma, los tópicos de “lamento” ya se encontraban tanto en su poesía erótica, como en su épica. No obstante, no sólo en su propia producción encontraba referentes, sino en otros autores latinos, como por ejemplo Cicerón, quien también sufrió la experiencia del destierro y lo deja patente en algunas epístolas. Sin embargo, el caso de Ovidio, como siempre sucede con este escritor, es mucho más controvertido, hasta el punto de que A. Alvar Ezquerro, apoyándose en otros estudios, concluye que, quizá, tal exilio pudo ser fingido y dichas obras no son más que un mero artificio de retórica y forma.

Ciertamente, son contundentes los motivos que enumera para su argumentación<sup>90</sup>: las descripciones geográficas del lugar de destierro, Tomi, no parecen auténticas, y su patrón se remonta a *Geórgicas III* de Virgilio; el recorrido que realiza desde Roma a Tomi no es real tampoco, si lo documentamos geográficamente; nadie acierta a saber el verdadero motivo de su destierro (en el caso de que hubiese sido por la irreverencia de tono de sus *Ars Amandi*, resulta sorprendente el tiempo que media entre su publicación y el destierro; en el caso de que fuese por un “error”, las conjeturas se multiplican y la tradición ha venido defendiendo el hecho del adulterio con Julia, hija de Augusto) y, si

---

<sup>89</sup> Alvar Ezquerro, A., op. cit., pág. 35.

<sup>90</sup> Ibid, pág. 24.

hubiese sido realmente un destierro impuesto por la autoridad política competente, Augusto, llama la atención que sus bienes permanezcan sin confiscar y se respeten sus derechos civiles; la tradición posterior no menciona tal exilio hasta el siglo IV. Todos estos motivos llevan a A. Alvar Ezquerro a concluir:

Como consecuencia de estos hechos infaustos – en el caso de que hubieran sido ciertos – o utilizándolos magistralmente como procedimiento de ficción literaria – de no serlo -, Ovidio creó una nueva variedad de poesía elegíaca, pues ahora, entre los sentimientos comúnmente expresados en el género (el amor y sus contrarios, el patriotismo, la tristeza por la pérdida de un ser amado, etc.), se situó el de la nostalgia, nacida del alejamiento forzoso de todo lo querido<sup>91</sup>.

Por lo tanto, es evidente que fue Ovidio el que dio forma y contenido a un nuevo subgénero denominado “elegía del exilio”, que, como el propio A. Alvar Ezquerro nos muestra, se perpetúa durante la Edad Media y el Renacimiento, con figuras como Hildeberto de Lavardin y Du Bellay. Estos autores enriquecen y multiplican las acepciones que puede cobrar el destierro literario. Así, el primero sufrió el destierro de Inglaterra durante un año, en el 1099, debido a los enfrentamientos con Guillermo II de Inglaterra. Este hecho biográfico, según A. Alvar Ezquerro<sup>92</sup>, desencadena la escritura del poema *De causa huius mundi*, en el que el autor narra su exilio, siguiendo la misma estructura que Ovidio había legado para la posteridad. La gran diferencia entre ambos es que, mientras en Ovidio será el paso del tiempo el que sane la herida, en éste último, el destierro de esta vida banal no importa, ya que la única verdadera es la que nos espera, tras la muerte, en Dios.

El caso de Du Bellay da aún otro giro más al concepto. Escritor nacido en torno al 1522, en Anjou, abandona su país natal para dirigirse con su tío, el cardenal Jean du Bellay, a Roma. Una vez allí, su soñada carrera fulgurante como diplomático no pasa de un cargo menor, por lo que regresa de nuevo a Francia. En este país, escribe poemas de añoranza y destierro de Roma. Es decir, un autor nacido en Francia se siente exiliado en

---

<sup>91</sup> Ibid, pág. 31-32.

<sup>92</sup> Ibid, pág. 71-89.

la propia Francia. El vehículo para expresar esa desazón interna no sólo fue la poesía elegíaca del exilio, proveniente de Ovidio, sino el propio idioma. Du Bellay, que había escrito una ferviente defensa del francés como lengua (*Deffence et illustration de la langue françoise*), decide utilizar el latín para sus poemas de exilio. El camino de los desterrados literarios empezaba a configurarse.

Al hilo de esta argumentación es imprescindible hacer referencia al capítulo de “El sol de los desterrados” en el libro *Múltiples Moradas* de Claudio Guillén<sup>93</sup>. En este sentido, creo necesario citar uno de los primeros párrafos que abre dicho capítulo:

Me propongo destacar dos valoraciones fundamentales. La primera es una imagen solar. Sugerida por unas arquetípicas palabras de Plutarco, esta actitud parte de la contemplación del sol y de los astros y continúa y se desarrolla rumbo a dimensiones universales. Conforme unos hombres y mujeres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio (...). La segunda reacción valorativa, o bien asociada a la primera, o bien opuesta, denuncia una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación de la persona (...). La persona se desangra (...). Es la crisis que vivió Ovidio, y siglos después, tantos otros, como sobre todo el moderno poeta o intelectual exiliado sin salir de su país, desterrado por su propia voluntad<sup>94</sup>.

Estas líneas nos dan la clave de toda la argumentación de C. Guillén y del desarrollo polifónico que del destierro va a hacer en su estudio. No obstante, si lo contrastamos con A. Alvar Ezquerro, podría suceder que la elegía del exilio surgiese ya como un artificio literario, tal como hemos expuesto, y que, por lo tanto, sea fingida.

La causa que daba A. Alvar Ezquerro para este fingimiento ovidiano era fundamentalmente la necesidad de probar nuevas temáticas, pero, también, deja abierta la puerta a la percepción de un exilio personal del propio Ovidio. Las causas se

---

<sup>93</sup> Guillén, C., “El sol de los desterrados”, 1998, op. cit., pág. 29-97.

<sup>94</sup> Ibid, pág. 30.

desconocen y, de todas maneras, no interesan. Lo relevante del caso es hacer notar la gran modernidad y vigencia de Ovidio. No sólo se toma como punto de partida en este subgénero literario, sino que algunos estudios apuntan a que él mismo pudo ser aquel “moderno poeta o intelectual” que, en el siglo I a.C, se destierra a sí mismo (poco importa si en Tomos o en Roma) y con estos elementos, más los enumerados antes, inventa este subgénero.

Claudio Guillén hace un recorrido literario por la poesía del exilio y nombra como primer libro o tratado en Occidente una obra de Aristipo de Cirene, que vivió en torno al siglo IV a. C. La postura que mantenía este autor, que se sentía exiliado en cualquier tierra, es diametralmente opuesta a la postura de los estoicos que culminará en Plutarco y que asimila cualquier lugar como propio, ya que el ser humano es ciudadano del mundo. En la misma línea, se sitúa la corriente de los cínicos, pero con una salvedad: el estoico siempre sabía desenvolverse en cualquier tierra ajena a su propia patria, debido a su arraigado cosmopolitismo; el cínico se obligaba a vivir relegado de la sociedad, es decir, se autodesterraba. Así que, Ovidio ya contaba con tratados y diatribas morales acerca del significado del exilio previo a la escritura de *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*.

Retoma levemente Claudio Guillén la cuestión de la descripción geográfica y climatológica de Tomos en Ovidio y la falta de concordancia con la realidad de aquella zona. No obstante, Claudio Guillén, a la inversa de A. Alvar Ezquerro, no duda del destierro, lo asume como auténtico y achaca la frialdad continua de las descripciones topográficas a la visión desasida que el poeta proyecta en cualquier paisaje, durante su exilio.

Sin embargo, lo que más me interesa de la exposición de Claudio Guillén es la breve reflexión que realiza sobre la adscripción a un género determinado de ambas obras del exilio. En *Tristia*, la elegía se abre camino en la distancia, para llevar a Roma toda la añoranza que pesa sobre el poeta. Por lo tanto, por transmitir un mensaje a un receptor que no está presente en el momento de la enunciación del emisor, cumple una función epistolar, aunque su hondo pesar se corresponda de lleno con la elegía. Lo mismo sucede en *Epistulae ex Ponto*, donde la epístola se carga de patetismo y evoca, como ya hicieron sus heroínas en *Heroidas*, aquellos retazos que para siempre se perdieron.

Concluye Claudio Guillén que Ovidio no sólo creó un “género mixto”, sino que demostró que:

(...) en la práctica la epístola y la elegía son dos géneros hermanos y dos tendencias compatibles<sup>95</sup>.

Alvar Ezquerro ya apuntaba de forma indirecta lo mismo cuando escribía:

Exiliado es aquél que sufre – por las razones que sea – la pena del destierro. Pero no es imprescindible, para sentir el mordisco de la soledad, sufrir esa pena por orden de nadie ni por una falta cometida. Ni siquiera es imprescindible abandonar la tierra que oyó los primeros gemidos para sentir el alma desasida. Hay exilios que se viven muy lejos del hogar y exilios en la propia morada. El dolor se vive por dentro y, en ocasiones, resulta más amargo el regreso<sup>96</sup>.

Más adelante sentencia Alvar Ezquerro:

Pues, ¿acaso son diferentes el dolor de amor y el dolor de la nostalgia?<sup>97</sup>

Así pues, se abre el campo semántico y formal de la poesía de exilio, que puede ir desde la escritura hecha en el destierro real y físico, hasta el encierro en uno mismo. Las causas y los hechos que se expongan y se evoquen en este subgénero son infinitos, porque tan válida es la nostalgia de una patria perdida, como la de un cuerpo que se nos vuelve ajeno. Ambas, como se ha expuesto, tienen cabida en la literatura del exilio.

A partir del estudio de Claudio Guillén y su espectro literario, como dije al comienzo, pueden definirse unas directrices generales de lo que van a ser los escritos de exilio. Desde el inicio de su exposición, se perfila una dualidad en la experiencia del destierro, que también se entrevé en el estudio de Alvar Ezquerro, ya que el escritor

---

<sup>95</sup> Ibid, pág. 39.

<sup>96</sup> Alvar Ezquerro, A., op. cit., pág. 13.

<sup>97</sup> Ibid, pág. 44.

alejado físicamente de su tierra siente dicha distancia como una humillación y mutilación internas. Esto lo hemos comprobado en el análisis de Ovidio. No obstante, como sucedía con los estoicos y los cínicos antes mencionados, el autor puede llegar a sentir que ningún exilio es posible dentro de este mundo, porque todo mundo forma parte de él, e, incluso, puede llegar a querer desprenderse de la mediocridad ajena, a través de una marginación voluntaria.

Esta polisemia del término está presente desde el mismo momento en que se configura como tema en la literatura gracias a Ovidio y es compartido, como expone Claudio Guillén<sup>98</sup>, por otras culturas bien distintas a la Occidental. Este es el caso de la cultura china, en la que el escritor/sabio, según define Claudio Guillén, solía ser funcionario del Estado, en su calidad de escritor, y su rango se definía por su asentamiento a mayor o menor distancia de la corte imperial. Cuando uno de estos funcionarios caía en desgracia a ojos del emperador, era desterrado y alejado de sus funciones. En muchas ocasiones, como seguramente pasaría con Ovidio, el paisaje se transforma en metonimia para expresar la desazón interna del poeta. Esta misma dualidad se perpetúa en la Edad Media, en la que el exilio se visualiza en clave cristiana y se convierte en mecanismo de redención y catarsis, y durante el Renacimiento, con figuras de la talla de Dante.

Sin embargo, como citan tanto Claudio Guillén como Alvar Ezquerro, las tematizaciones y polisemia de este término comienzan a adquirir su auge con Du Bellay y sus sonetos *Les Regrets*. Al igual que Ovidio, Du Bellay decide convertir el exilio no en un acontecimiento físico, sino literario y estético y, a partir de este motivo literario, hacer un trasvase al plano físico. Para ello, recurre a la “imitatio” y a la intertextualidad con Ovidio, pero, como subraya Claudio Guillén:

Du Bellay, pues, excelente latinista y poeta neolatino, cambiando en este nuevo ciclo de sonetos el tema del amor por el del exilio, emulará no a Petrarca, sino a Ovidio, para cantar no la nostalgia de Roma estando en Tomos sino la de Francia estando en Roma. Así, el lector contemporáneo podía apreciar la paradoja y el juego que consisten en

---

<sup>98</sup> Guillén, C., 1998, op. cit., pág. 40-46.



imitar a Ovidio para decir lo contrario que él, pero sólo en la medida en que, claro está, se trata de Roma y, más concretamente, de Francia<sup>99</sup>.

Es decir, será este autor quien perpetúe y tematologice el exilio, siguiendo en la línea de intertextualidad que inició Ovidio, ya que, gracias a sus sonetos, el nuevo motivo literario de Ovidio se convierte en subtema para la literatura posterior y se inicia una cadena de variantes y de multiplicidad de visiones. Desde este momento, el destierro se alza no sólo como motivo e inspiración literaria, sino como elemento conformador de la trama y motivo vertebrador del argumento. Claudio Guillén lo ejemplifica a través de *Ricardo II* de Shakespeare<sup>100</sup>:

El exilio desempeña, primero, una función estructural en el conjunto del drama, la de proporcionarle algo como una cúpula, o un marco, en que se insertan los demás acontecimientos. Shakespeare coloca la escena del destierro al principio de *Ricardo II*, y su eco o reiteración al final, siempre como consecuencia de afrentas y delitos anteriores.

Pero no sólo sirve de motivo que estructura, sino que surge toda una corriente literaria, a partir del Siglo de Oro, en España, cimentada en el tema del exilio, como la novela picaresca. El pícaro no es más que un individuo en un continuo destierro, tanto interior, siempre el desarraigo de afecto incluso materno estará presente, como físico, que habrá de vagabundear de un sitio a otro para encontrar medios de subsistencia.

En la Modernidad, siguiendo la línea del Romanticismo, el Simbolismo y las Vanguardias del siglo XX, cobra de nuevo fuerza, pero encumbrado en la parte de automarginación que conlleva. Es decir, a partir de ahora, la literatura de emigrados seguirá vigente, pero aumentarán los escritores que busquen el exilio voluntario, es más, escritores que serán capaces de autodesterrarse sin que las condiciones externas lo impongan, incluso sin que el medio físico cambie o haya un alejamiento de la que se

---

<sup>99</sup> Ibid, pág. 54.

<sup>100</sup> Ibid, pág. 61.

considera patria materna. Rimbaud, Nabokov, Pessoa y la lista correría interminable, porque como concluye Claudio Guillén:

Lo propio de nuestro tiempo es la variedad referencial de la palabra exilio, quiero decir, la diversidad de realidades que denota, y aún más, los grados diferentes de realidad que lleva implícitos, entre la metáfora pura y la experiencia directa. ¿Es exilio lo que siente el hombre cuya relación con el mundo no es sino extrañeza, ruptura y soledad?<sup>101</sup>

Por lo tanto, como pretendo que se deduzca de esta exposición, Ovidio se presenta como eslabón inicial e inventor de un nuevo tema o mito literario<sup>102</sup>, entendido como introductor de pautas y esquemas estéticos que serán utilizados por escritores posteriores para su perpetuación y adulteración. En este breve análisis, he nombrado figuras de la talla de Dante, Du Bellay, Shakespeare, Nabokov, etc. Todos pertenecen a momentos históricos diferentes y, lo que resulta aún más interesante, todos ellos hacen una lectura singular del motivo “exilio”, hasta tal punto que, según mi opinión, como analizaré en el siguiente apartado, lo que surgió siendo un “tema de situación”, llega a ser en multiplicidad de ocasiones un “tema de héroe”<sup>103</sup>; incluso, los límites con otros subgéneros se desdibujarán y estará próximo a la literatura epistolar y a la literatura de viajes, como veremos a continuación.

La justificación del título de este apartado (“Las *Metamorfosis* como elección”) es simple: con Ovidio se inicia, según ha quedado probado, la literatura del exilio, en sus obras *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*. Sin embargo, lo que parece ser un “tema de situación” no surge como tal. Ovidio bebe y se compara, al igual que hará posteriormente Du Bellay, con Ulises, mito por antonomasia. Es Ulises y su continuo

---

<sup>101</sup> Ibid, pág. 85.

<sup>102</sup> Trocchi, A., “Temas y Mitos literarios” en Gnisci (ed.), op. cit., pág. 129-169.

<sup>103</sup> En el capítulo de “Temas y Mitos literarios”, que he citado anteriormente, Anna Trocchi define en qué consiste un estudio comparatístico basado en la tematología y diferencia, siguiendo a Trousson, entre “tema de situación” y “tema de héroe”. En el primero, la atmósfera y el medio en los que se desenvuelve la trama son los que estructuran los demás motivos. Por lo tanto, en este caso, lo que pasa de un escritor a otro, en la línea tematológica, es una situación que dispone y organiza. Sin embargo, en la otra categoría, “tema de héroe”, lo que ha pasado como motivo literario de un autor a otro es el protagonista mismo de la acción y de la situación, como, por ejemplo, sería el caso de Ulises. Según mi opinión, en el tema del exilio, situación y personaje se dan la mano y las divisiones no son nada nítidas, hasta tal punto que, ya no sólo en la progresión, sino, en el propio inicio, ambas van conjuntas: ¿hay algo más intrínseco al destierro que el propio Ulises?

deambular por el mar hasta llegar a Ítaca lo que conforma un marco para la escritura de exilio. Ulises nace del mito y se fragua en la Antigüedad Clásica, gracias a Homero y su *Odisea*. No obstante, será en Roma, según mi opinión, donde el mito se configure y estructure, mediante dos obras imprescindibles para la literatura universal: *La Eneida* y las *Metamorfosis*. En la primera de ellas, Virgilio, volviéndose hacia Homero, crea un personaje semejante en el deambular a Ulises: Eneas. Este héroe debe abandonar Troya y su amor posterior por Dido para vagar hasta encontrar la “tierra prometida”. Lo que lo arrastra a este continuo exilio hasta arribar al Lacio es lo que los críticos denominan “pietas”, la necesidad de vivir y actuar, no conforme a sus deseos, sino conforme a la voluntad de los dioses. No obstante, en *La Eneida*, el tema del exilio queda relegado a un segundo plano, porque la función principal de dicha obra no es hablar del destino y vicisitudes de un hombre exiliado, sino glorificar y encumbrar la grandeza de Roma y, por ende, a Augusto<sup>104</sup>.

En las *Metamorfosis*, Ovidio, consciente de que era imposible, tras Virgilio, proseguir exprimiendo los parámetros de la épica clásica, se propone dar un giro. (Sobre la génesis y el hilo conductor de este “carmen perpetuum” no puedo detenerme, ya que

---

<sup>104</sup> No puedo detenerme en el análisis y función de la *Eneida* en este estudio, ya que no es su cometido. No obstante, me parece imprescindible dar unas pinceladas acerca de cómo se fragua esta obra, culmen de la épica en la Roma clásica. Según J. Carlos Fernández Corte, (“La Eneida”, *Historia de la literatura latina*, Cátedra, 1997, 177-189), Virgilio ha de recurrir como condición *sine qua non* al mito, para poder escribir una obra épica, ya que las normas estéticas del momento así lo imponían. Por otro lado, el mito, el recurso homérico, le posibilita adquirir la suficiente lejanía como para ensalzar y hablar de la historia de Roma presente y encumbrar, de manera indirecta, la figura de Augusto. Sin embargo, como subraya Fernández Corte, el recurso de la “imitatio” homérica no era obligado, ni siquiera había sucedido en tal grado antes de Virgilio. Con este continuo devenir hacia la épica homérica, Virgilio subraya, de forma implícita, la gran diferencia existente entre dos civilizaciones literarias: la griega y la romana. En la griega, lo épico se constituye como paradigma de comportamiento moral para la sociedad; mientras que en Roma, lo épico ha adquirido el valor de tema literario, es decir, se ha configurado en marco estético que posibilita el resto de artificios dentro de la *Eneida*. Por lo tanto, si el mito se ha transformado en recurso para otros fines, pierde su función primigenia en pos de artificio. Es cierto que puede analizarse como paradigma mediato de la literatura de exilio previo a Ovidio, pero, según indiqué en mi exposición, el tema del exilio queda relegado, a favor de otros motivos vertebradores. Además, como aclara Fernández Corte: “Virgilio le añade al peregrinar de Eneas una misión religiosa y otra política de gran transcendencia: fundar una ciudad” (Ibid, pág. 182-183). Por lo tanto, asistimos desde el inicio a un doble tratamiento del exilio en Roma, mediante Virgilio y Ovidio: en el primero, el destierro se asemeja al de la Edad Media, incluso, al que hicimos referencia al hablar sobre la Modernidad. El personaje elige vivir en exilio, en este caso, debido a su función catártica o cosmogónica. Sin embargo, Ovidio no habla del exilio voluntario, sino del impuesto. Esto no es óbice para que, una vez en dicha situación, el personaje se consuele con hitos presentes en los cínicos y los estoicos. En conclusión, es Ovidio el primero en tratar de manera directa, como punto central de un argumento, el exilio, aunque este motivo ya esté presente en obras previas como la *Eneida*.

no es el objeto de mi análisis). El Libro XIV de esta obra, según mi visión, constituye el germen de la literatura de viajes y de los poemas de exilio, que después, desconozco si por agotamiento de otros temas o por imposición biográfica, configurará Ovidio. Sin duda, Ulises, Eneas, Aqueménides... todos los versos respiran las lamentaciones de hombres apartados del hogar. Como comprobaremos en su posterior análisis, se abre con la figura femenina de Circe, punta del triángulo esencial del destierro, cuyo elemento antagónico es la “pietas”, presente en el triángulo que conforma Eneas. De igual manera, se observará, cuando aborde el análisis de la estructura y de los personajes, el gran número de construcciones triádicas, símbolo clave de una temática de destierro. Solamente, como explicaré en el análisis narratológico, los versos referentes a Pomona olvidan este eje central.

Por lo tanto, los dos mitos esenciales en el tratamiento de este motivo literario están compendiados en este libro, cuya producción es previa a *Tristia* o *Epistulae ex Ponto*. El mito se refunde como material estético y el exilio aún no se ha configurado como motivo literario, carece de estructura. Éste, según mi opinión, es el inicio ¿Estaría preparándonos Ovidio para su producción posterior?

## **b) Convergencias de la literatura del exilio con otras literaturas: la “novela epistolar” y la “novela de viaje”<sup>105</sup>.**

En este maremágnum intrincado del exilio, es necesario aportar unas coordenadas mínimas, que se transformen en constantes literarias, para su posterior análisis en los fragmentos. Por eso, he creído necesario vincular el exilio con dos constantes básicas: el viaje y la ausencia de receptor. En próximos capítulos, la cuestión que se abordará y que ya he ido apuntando antes es la dificultad de adscripción a un género determinado del relato que constituyen el eje de mi exposición: el Libro XIV de las *Metamorfosis*. Parece fácil solventar tal dilema adscribiéndolo sin más a la épica, tomando como referencia el hexámetro. Sin embargo, ¿sería esta solución aceptada sin ningún cuestionamiento, desde la perspectiva de un lector actual?

En el caso de que la clasificación fuese realizada por un crítico o por un lector avezado y conocedor de las estrictas normas de catalogación de los géneros literarios en la Antigüedad, la polémica se desvanecería, aunque ha de reconocerse que, desde la propia Antigüedad Clásica, ya existen numerosas disonancias a la hora de encajar los versos en cuestión dentro de la épica. Por otro lado, tampoco se aceptaría que, de un compendio unificado, el libro completo, alguien extrajera uno de los relatos, el Libro XIV, y se propusiera darle una adscripción diferente al resto. Es cierto que la unidad de la obra ha de mantenerse y, si el análisis propuesto tuviese como objetivo una divagación respecto a esta polémica, mi metodología variaría. Sin embargo, lo que pretendo es, en primer lugar, partir de la óptica de un lector actual, con un horizonte de expectativas determinado, en segundo, reconociendo el potencial presente en las *Metamorfosis* y la autonomía que respira cada libro dentro del compendio, centrarme en el análisis del XIV. La causa de estos dos objetivos es sencilla: tras observar una unidad temática y estructural (la del viaje), considero que este relato es susceptible de una

---

<sup>105</sup> Para la elaboración de este capítulo me han resultado imprescindibles la consulta de los siguientes artículos: “Los viajes y la literatura” de Domenico Nucera e “Imágenes del otro. La literatura y los estudios interculturales” de Nora Moll, ambos recogidos en Gnisci (ed.), op.cit., pág. 241-289 y pág. 347-389; y el capítulo que Claudio Guillén dedica en *Múltiples Moradas* a la “novela epistolar”: “La literatura feliz: literatura y epistolaridad”, op. cit., pág. 177-234.

nueva adscripción genérica. Para acometer estas cuestiones, se debe comenzar por estructurar unos motivos fijos que se encuentren presentes en la narración y que sirvan de nexo entre la tipología de géneros. Por eso, la “novela de viaje” y la “novela epistolar” son mis puntos de partida. Los eslabones comunes, de vital importancia, en la identificación de estos géneros y en la adscripción de textos a los mismos, son análogos, como comprobaremos, a los que están presentes en el relato que analizo.

El paralelismo entre la noción de exilio y la “novela de viaje” es inevitable. La presencia de un viaje, de una partida y de un retorno (no es necesario que el retorno se produzca de forma física, basta con que sea una constante en el pensamiento del personaje) constituyen las tres claves básicas. La diferencia estriba en que, en el viaje, la partida puede o no ser impuesta y, por lo general, es voluntaria, mientras que, en el exilio, la partida suele ser impuesta. Podríamos preguntarnos qué diferencia habría entre ambas cuando el exilio del protagonista es voluntario o cuando no hay viaje físico, sino interior. La respuesta se complica y los límites entre ambas se hacen más difusos. Quizá, resida en la actitud del protagonista en cada situación: en la del exilio, el personaje adopta una expresión de desinterés por el encuentro con el “otro”, mientras que, en el viaje, la voluntad de encuentro y prejuicio, entendido como idea previa, es el motor que lo impulsa a abandonar su lugar natal.

No obstante, esta solución resulta insuficiente en el caso de la novela de emigrados, en las que los protagonistas deben abandonar su patria natal, para buscar o, con el sueño de buscar, una mejora en su calidad de vida, por lo que la imposición en su partida está a medio caballo entre lo voluntario o lo impuesto y su deseo de conocimiento y encuentro con lo “otro” parte de una necesidad de supervivencia. Con lo cual, la conclusión, como en toda adscripción genérica, se hace hartamente complicada en el caso de lo que podríamos denominar “novelas límites”. Según Domenico Nucera<sup>106</sup>:

Partir, viajar, volver son, en el nivel temático, las verdaderas constantes del género. En algunos textos la narración describe los tres momentos, asumiendo una andadura

---

<sup>106</sup> Nucera, D., op. cit., pág. 241-289.

circular. Sin embargo, más a menudo sólo uno de ellos asume un aspecto predominante”<sup>107</sup>.

Lo mismo sucede con el exilio, en el que o bien puede ser más relevante la añoranza de volver, como en el caso de *Tristia*, o bien puede convertirse en marco inicial de un viaje que genera y desencadena el resto de la trama, como en el drama de *Ricardo III* de Shakespeare. Lo más curioso, en cuanto a las similitudes, es la dualidad que comparten tanto el viaje, como el exilio. En ambos, la necesidad de alejamiento, de partir, tiene la posibilidad de transformar la experiencia en algo positivo, pero, también el hecho de *abandonar* tiñe todo el contexto de melancolía.

Domenico Nucera pone de manifiesto esta complejidad en el viaje, recurriendo a la etimología de los términos:

El verbo italiano *partire*, que se mantiene con una forma similar también en francés y en español (*partir*), deriva del sustantivo latino *pars*, *partis*, es decir ‘parte, fracción’. Contiene en sí, pues, el acto de la separación, del desprendimiento, siendo éstos unos términos que se aplican más fácilmente a la muerte que al nacimiento, como ocurre en el caso de “partida”. Y, sin embargo, de esa misma raíz se origina el verbo latino *parere*, es decir “parir”, que se relaciona inequívocamente con el acto opuesto, es decir, el nacimiento (...) Partir significa abandonar un estado, en el sentido de condición, para buscar otro<sup>108</sup>.

La misma ambigüedad señala en otro de los términos más ligados al exilio y al viaje, la hospitalidad:

La palabra “hospitalidad” deriva del latín *hospitem*, es decir, ‘el que recibe al extranjero’, palabra que a su vez está compuesta por *hostis* ‘extranjero’ y *potis* ‘amo’. Sin embargo, es curioso notar que de la misma raíz deriva otro término de signo

---

<sup>107</sup> Ibid, pág. 247.

<sup>108</sup> Ibid, pág. 247.

diametralmente opuesto: “hostilidad”. *Hostis* es el extranjero que puede ser acogido o rechazado, bendecido en cuanto riqueza o temido en cuanto peligro<sup>109</sup>.

Por lo tanto, el viaje comparte con el exilio, como punto de inicio, la partida. Esta partida, y vuelvo a subrayarlo, no tiene por qué ser física, basta con que el personaje quiera ausentarse y realice una partida del mundo que lo rodea.

Esta partida supone dos cosas básicas: un abandono de lo que ya se conoce, de lo que viene siendo el entorno habitual, llamado también materno; y un encuentro, un arribar a la tierra que te has propuesto o a la tierra que te han impuesto o un topar por casualidad con una tierra cuya existencia desconocías. La variedad tampoco es relevante, lo único relevante es que este encuentro presupone la existencia de un “otro” (la nada, el vacío, también entran en la categoría de “otro” en cuanto algo distinto de uno mismo). La complejidad de este proceso somete a la identidad del individuo a una polaridad de sensaciones: de un lado, la pena, la nostalgia (“dolor del viaje”) y, del otro, el alborozo, la inquietud ante lo desconocido. En definitiva, esta línea direccional y su ambigüedad son una constante tanto en el exilio, como en el viaje.

Por otro lado, entre las novelas típicamente reconocidas como “novelas de viajes”, que cita Domenico Nucera, aparte de las de Marco Polo, Mandeville y Colón, dos que me interesan por su antagonismo son: *Robison Crusoe* de Defoe (1709) y *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542). En la primera, la relación que se establece con lo “otro”, es decir, con el punto de llegada y los distintos elementos que conforman este nuevo mundo, es de dominio y relevancia. Crusoe llega a una tierra desconocida, tras un naufragio, vestido y equipado con los atavíos propios de la civilización, del “perfecto ciudadano inglés”<sup>110</sup> y la única relación que entabla con el resto es de dominio. Aparece una población indígena antropófaga, de la que Crusoe salva un individuo llamado Viernes, al que somete a su antojo y convierte en esclavo.

Sin embargo, la otra cara de la moneda nos la presenta Cabeza de Vaca en su relato. El protagonista, la novela al igual que la de Defoe está narrada en primera persona, naufraga también, pero, a la inversa del relato anterior, pierde en este naufragio

---

<sup>109</sup> Ibid, pág. 286.

<sup>110</sup> Ibid, pág. 267.



cualquier signo e instrumento de la civilización a la que pertenece. Tendrá que aprender a sobrevivir e interrelacionarse con el medio, pero en un plano de igualdad e integración. El protagonista termina convirtiéndose en el poderoso chamán de una tribu indígena y llega a sentirse como parte integrante de esa otra civilización. Por lo tanto, entre estos dos polos, existe una gama de actuaciones muy diversas. Según expone Domenico Nucera:

Si Robison consiguió conquistar el espacio encontrado, Cabeza de Vaca es conquistado por él; si aquél había sometido al otro para sus propias necesidades y teorías, éste se había puesto a su servicio; mientras aquél imponía su cultura por encima de otra a la que consideraba inferior, éste la abría a la comparación y, sin renegar nunca de ella, aceptaba sus contaminaciones<sup>111</sup>.

He querido dar ejemplo de los dos extremos de comportamientos que existen en las interrelaciones con el otro, porque, tanto en el viaje como en el exilio, este modo de interactuar también es una constante. Bien es cierto que este factor, como dije al inicio del capítulo, puede estar presente o soslayado a favor de otros elementos, pero siempre existe un encuentro. Hay autores que ignoran esta nueva situación y acentúan el proceso de viaje o de partida, pero, siempre, la llegada a un nuevo plano, aunque sea la nada, es evidente y la manera de describirla o ignorarla define el tipo de narración.

Llegado este punto, me parece necesario nombrar, aunque sea someramente, un nuevo subtipo de novela, muy actual, cuyo germen está en la “novela de viaje” y que se ha denominado “literatura de la emigración”. Ya Claudio Guillén hablaba en cierto modo de este subtipo en su capítulo dedicado al exilio, con autores que habían tenido que emigrar a otros países, debido, sobre todo, a las circunstancias políticas, como son la mayoría de la nómina de la Generación del 27, por citar algunos. Incluso, en muchos casos, por ejemplo, con Jorge Semprún, se producen situaciones de bilingüismo en la

---

<sup>111</sup> Ibid, pág. 268.

producción de los textos, que no deja de ser curioso<sup>112</sup>. Nora Moll<sup>113</sup> se refiere a este tipo de literatura, pero desde otra óptica, la actual. Cada vez es más frecuente el hecho de la emigración hacia países considerados del Primer Mundo, procedente de otros países desfavorecidos. En este tipo de literatura, la constante más habitual es la ruptura de mitos, entendidos éstos como todas aquellas proyecciones que se vierten sobre la “tierra prometida”. Por eso, resulta frecuente el impacto cultural y afectivo que sufren quienes emigran, sobre todo al comprobar, de primera mano, que nada es como esperaban: las condiciones de trabajo, la facilidad de adaptación, etc. De nuevo, aflora la sensación de exilio, en una tierra ajena, con añoranza del país natal.

Así que, según lo expuesto, se concluye que la “novela de viaje” inicia una gran cadena de eslabones, en la que contamos con la noción de exilio y la novela de emigrados. Las constantes para el análisis son: la complejidad de la partida, la relación que se entabla con el “otro” y la presencia frecuente de un viaje, sea interior o físico<sup>114</sup>.

Otro de estos eslabones podría verse en la “novela epistolar”. Cuando un personaje parte y se desliga de su entorno habitual, las personas queridas dejan de estar presentes y se convierten en entes virtuales que acompañan al exiliado o viajero. Por lo tanto, en el caso de escribir y dirigir dichos escritos a estos receptores, como sucedía en el caso de Ovidio, nos adentramos en los esquemas que conforman la “literatura epistolar”.

La “literatura epistolar” consiste en un conjunto de cartas que se cruza entre un emisor y un receptor. En líneas generales, lo que anima al emisor a enviar dichos mensajes a un receptor es la distancia que media entre ellos. Aparte, el mensaje que se desdibuja en la epístola se actualiza en el momento de la lectura por parte del receptor y vuelve a ser real. Todo parece fácil hasta aquí, si no fuera porque no estamos refiriéndonos a las cartas reales, sino a cartas que se insertan en la literatura.

---

<sup>112</sup> Claudio Guillén cita textualmente a Semprún, cuando dice: “Bilingüe..., mi patria no es ni siquiera la lengua, como para la mayor parte de los escritores, sino el lenguaje”, (Guillén, C., 1998, op. cit., pág. 76.).

<sup>113</sup> Moll, N., op.cit., pág. 382-386.

<sup>114</sup> En cuanto a la extensión del viaje, me parece oportuno mencionar el ejemplo que da Domenico Nucera (op. cit., pág., 269): *Viaje alrededor de mi habitación* de Xavier de Maistre (1795). En este relato, el protagonista, siguiendo la forma de narración propia de la “novela de viaje”, describe un periplo, estando recluido en una habitación que no sobrepasa unos cuantos metros. Queda probado que la prolongación de la travesía y la presencia de nuevos lugares no son indispensables para la adscripción a este subgénero de la novela.

Por lo tanto, según enuncié al comienzo, una de las características básicas que define al mensaje literario es la ficción: las letras se amoldan a un mensaje que está entre medias de la verosimilitud y de la irrealidad. Así que, se observan las siguientes constantes comunes entre la “novela epistolar” y la de viajes: entre el emisor y el receptor existe una distancia que se salva en el momento de la lectura del mensaje; sin embargo, la constante más singular reside en lo que Lejeune denomina doble pacto epistolar<sup>115</sup>.

En literatura, el yo real y empírico del escritor ha de diferenciarse del narrador del texto, que a su vez no tiene por qué corresponderse con el protagonista del texto. Lo mismo sucede con el lector real que lee en su casa el texto y que se diferencia del lector ideal que perfila entre sus líneas el discurso narrativo y que, a su vez, no tiene por qué corresponderse con el narratario del texto. Esto mismo se extrapola a la “novela epistolar”, pero con salvedades.

En el caso de las cartas, la mayoría de las veces, el lector asume como real y no ficticio el mensaje que se contiene en ellas e, incluso, tiende a identificar al escritor con el autor de las mismas. Por lo tanto, se produce una correspondencia entre el escritor real y el textual. Del mismo modo, el escritor realiza otra correspondencia entre el lector real y el receptor textual. Es en este entramado de correspondencias donde reside la singularidad de la “novela epistolar”. Todo esto nos lleva, como dice Claudio Guillén, a la singularidad de la “comunicación epistolar”:

La carta no es ni novela, por más que sea ficcional, ni autobiografía, ni diario íntimo. Y lo que vengo llamando ficcionalización no se distingue de las ficciones globales de un modo meramente cuantitativo. No es sólo cuestión de grado, o de medida, o de pureza. Y para acotar estas distinciones se vuelve necesario hacer hincapié en la orientación de la comunicación epistolar, en su carácter de expresión orientada y dirigida hacia su

---

<sup>115</sup> En el capítulo “Escritura feliz: literatura y epistolaridad”, C. Guillén expone las características y diferencias que, dentro del marco de la literatura, definen a la epístola. Para su exposición recurre Lejeune a la hora de explicar en qué consiste el marbete “género fiduciario”, que acuña el propio crítico. Según Lejeune, lo que caracteriza a la epístola es el doble pacto de confianza que se realiza entre el emisor y el receptor, por el cual se hace una identificación doble: tú real = tú textual, yo real = yo textual (Guillén, C., 1998, op. cit., pág. 189).

aceptación por un receptor o unos receptores situados en un común entorno; en unas circunstancias previas, compartidas y envolventes, en un mundo convivido<sup>116</sup>.

Ese entorno compartido y conocido por ambos está presente tanto en la epístola como en el exilio o en el viaje: el lugar del que uno se aleja. Pero, además, en ambas situaciones el texto que se escribe tiende a sentirse como real por parte del receptor y, es más, el escritor tiende a sentir a su destinatario como un ser real que conoce y comparte sus vicisitudes actuales. Por otro lado, en ambos mensajes, hay un afán por transmitir y hacer públicos los sentimientos más íntimos y, en ambos, como no podría ser de otra manera, la narración está en primera persona, en la mayoría de los casos<sup>117</sup>. La carta sirve para posibilitar una conversación entre dos personas alejadas (esta distancia no tiene tampoco por qué ser física, sino que, en contadas ocasiones, el aislamiento interior o la inoportunidad del mensaje que se desea transmitir forman caminos salvables sólo mediante la epístola), cuyo mensaje se actualiza en el acto de la lectura, gracias al cual, como expresa John Donne:

(...) dos personas comparten un alma sola, sin excluir los cuerpos<sup>118</sup>.

Claudio Guillén concluye su reflexión sobre la “novela epistolar” diciendo:

Comprobamos así, una vez más, que la dimensión ficcional es una virtualidad no sólo de cierto género literario sino del uso del cauce de comunicación epistolar en general. Es inútil marcar unas rígidas líneas divisorias, en este terreno, porque en la práctica se borran. Las cartas suprimen las distancias entre la literatura y la vida”<sup>119</sup>.

En el Libro XIV de las *Metamorfosis*, la narración está dialogada entre los personajes principales de la trama y la voz del autor se focaliza en ellos. Sólo conocemos la visión parcial que de la acción ellos cuentan. De tal modo que, mediante

---

<sup>116</sup> Ibid, pág. 187.

<sup>117</sup> C. Guillén compara la literatura epistolar con la poesía erótica, precisamente, por ese hacer públicos los sentimientos más íntimos, de ámbito privado (Ibid, pág. 222).

<sup>118</sup> Ibid, pág. 197.

<sup>119</sup> Ibid, pág. 232.

Macareo, por ejemplo, conocemos uno de los pasajes más famosos acaecidos en la *Odissea*: la transformación en cerdos de la tripulación de Ulises, por parte de Circe. Por lo tanto, el esquema descrito para la “novela epistolar” no aparece tal cual. No obstante, en el caso de este pasaje, el recuerdo de los acontecimientos se evoca, de manera indirecta, a través de otros personajes, como analizaré posteriormente. Así que, esa descripción que se realiza para evocar y actualizar una realidad pasada a un interlocutor bien podría asemejarse a un inicio de epistolaridad. La única salvedad es que se carece de distancia entre los interlocutores y el mensaje es emitido y recibido en el mismo momento. Sin embargo, si entendemos por mensaje las realidades acontecidas y por verdaderos emisores los personajes ausentes, los interlocutores que cuentan se transforman en mensajeros que portan el hilo auténtico de la comunicación y conectan a los dos héroes, interlocutores últimos de la misma, advirtiéndolos de los respectivos peligros. En este sentido, en absoluto se aleja de la epistolaridad.

El hecho del viaje es insoslayable en figuras mitológicas como las de Eneas o Ulises. Sin embargo, aparte del viaje real que ambos personajes realizan en la narración, en los versos de Ovidio, se oculta otro viaje, uno simbólico: el del triángulo amoroso. En su exilio nacen y se mueven las pasiones de tres protagonistas y, en él, como perfecto trama cíclico, mueren sin remisión.

La conclusión que se extrae de lo hasta ahora expuesto es que la delimitación entre los géneros no está en absoluto clara y la nitidez se desdibuja conforme entramos en la profundidad de los elementos que conforman el relato. La elección del Libro XIV de las *Metamorfosis* queda justificada como eslabón inicial de una posterior narrativa de viajes, con unas connotaciones muy determinadas, cuyas resonancias comienzan a surtir efecto desde la Edad Media.

En el proceso de recepción, como señalaré en apartados posteriores, no sólo interviene el público, sino también el futuro escritor, como lector, que integra estructuras en su nueva producción. No obstante, la correlación entre individuos y estratos culturales de la sociedad es un hecho. La permeabilidad de motivos estéticos procedentes de etapas históricas pasadas resulta insoslayable, sobre todo, en sociedades actuales, en las que el mercado editorial, la prensa y los medios de comunicación,

favorecen un diálogo continuo, sin necesidad, en ciertas ocasiones, de profundizar en el artefacto estético en particular.

En definitiva, desde la adscripción genérica, como lectora del siglo XXI, percibo elementos claves en la épica peculiar ovidiana del Libro XIV de las *Metamorfosis*, que la acercan a la novela actual. De hecho, me aventuro a opinar que un receptor actual no necesita adscribir a Ovidio a la literatura latina del siglo I a. C., para realizar una decodificación acertada de su signo literario (el lingüístico, gracias a las traducciones, es asequible). Mediante su venta en librerías o sociedades comerciales, sus ediciones en encuadernaciones contemporáneas y su similitud con una temática fantástica o de aventuras, el lector está capacitado para recibirlo y decodificarlo.

Otra cuestión muy compleja, como apuntarían I. Lotman<sup>120</sup> o U. Eco<sup>121</sup>, es determinar si todo el abanico posible de interpretaciones sería aceptable. Partiendo, como explicaré posteriormente, de la “estética de oposición” de Lotman, que caracteriza nuestro contexto artístico presente, me inclino a aceptar las posibles interpretaciones que lo desvinculen del entorno literario del siglo I. a. C., como válidas, siempre y

---

<sup>120</sup> I. Lotman, junto con la escuela de Tartu, realiza una superación de la concepción de texto, mantenida hasta el momento por el estructuralismo clásico. En contraposición al esquema de Jakobson, según el cual, en el acto comunicativo participaban una serie de actantes, cada uno de ellos en correspondencia con una función del lenguaje, para I. Lotman, el texto ha de situarse en un nivel superior al del lenguaje, por lo que este esquema comunicativo resulta insuficiente. El texto, a diferencia del lenguaje, debido al marco del texto, posee un principio y un final. No obstante, en el transcurso de la comunicación ya no es idéntico a sí mismo. Es decir, el texto, dependiendo de su estructura, es susceptible de múltiples interpretaciones, por parte del receptor, que hace que el texto originario del emisor ya no sea el mismo (Lotman, I., “Semiótica Kul’tury v tartuskomoskovskoi semiotickeskoj shkole”, *Historia i tipologija russkoi kul’tury*, Iskusstvo, San Petersburgo, 2002, pág. 5-20, tr. De Klaarika Kaldjärv. <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre5/mijail5.htm>), 10 de Julio de 2011.

<sup>121</sup> La preocupación acuciante por integrar la semiótica en el estudio del texto narrativo se inicia, según se expuso, en el 1968 con *La historia de la literatura como provocación* de H. R. Jauss. Esta línea de estudio culmina en el 1979 con la aparición de *Lector in fabula* de U. Eco. En esta obra, U. Eco califica la interpretación del texto como un proceso de actualización (“el texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo” (Eco, U., 1981, op. cit., pág. 39)), en el que un lector modelo, a partir de la propia estructura narrativa, realiza una decodificación, en consonancia con unos patrones textuales y culturales: “El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas, textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado (Ibid, pág. 89). A partir de esta nueva categoría textual, diferente del “lector implícito” de Iser, se reconstruye la subsiguiente de “autor modelo”, en consonancia con la teoría de “autor implícito” esbozada por W. Booth en *Retórica de la ficción*. Estudios más recientes de la semiótica del texto son: Dolezel, L.: “Truth and authenticity in Narrative”, *Poetics Today*, núm. 1, 1980, pág. 7-25; “Mimesis and Possible Worlds”, *Poetics Today*, núm. 9, 1988, pág. 475-496; “Possible Worlds in Literary Fictions”, *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Allen, S. (ed.), De Gruyter, Berlín-Nueva York, pág. 221-242; Eco, U.: *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992; *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996.

cuando, el signo literario, su codificación y el entramado de funciones y relaciones que se producen en la estructura ovidiana así lo permitan. En palabras de Jauss:

El acontecimiento literario, a diferencia del político, no tiene consecuencias inevitables y que sigan subsistiendo por sí mismas y a las que ya no pudiera sustraerse ninguna de las generaciones siguientes. Tan sólo puede seguir actuando cuando entre los individuos de la posteridad encuentra aún o de nuevo recepción, cuando se encuentran lectores que quieran apropiarse de nuevo la obra pretérita o autores que quieran imitarla, superarla o rebatirla<sup>122</sup>.

Por lo tanto, dos cuestiones se producen desde estas premisas: es necesario hacer una investigación de “género” y sus consideraciones en las distintas corrientes de crítica literaria, para, desde los paradigmas teóricos que se establecen dentro de la teoría de la literatura, vislumbrar si es factible la nueva propuesta que se maneja. Para ello, indudablemente, resulta imprescindible atender a aquellas teorías que consideran la entidad de género como marco intermediario entre el horizonte de expectativas y la obra en sí. De este modo, se desecha la tradicional dicotomía saussureana aplicada a la distinción entre género y texto<sup>123</sup>, para desembocar en un nuevo planteamiento de la cuestión, que pasa por las nuevas teorías estéticas de Mukarovsky:

(...) la obra literaria no se ve como una unidad, sino que se encuentra dividida en dos estados: primero el “texto-cosa”, o “el artefacto” que representa la obra en su aspecto exclusivamente material y virtual; a continuación, el “objeto estético”, producto de la “concreción” de la obra por el lector que, de conformidad con las normas (o “códigos”) de su época, le ha atribuido un sentido. (...), se ve inmediatamente que será por lo menos difícil mantener sin más la visión simplista que interpreta el género como lengua y el texto como habla<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> Jauss, 1976, op. cit., pág. 169.

<sup>123</sup> Stempel, W.-D., op. cit., pág. 236.

<sup>124</sup> Ibid, pág. 238.

La segunda premisa es que debemos centrarnos en un análisis narratológico para evidenciar ese conjunto de relaciones que caracteriza la estructura. Es decir, desde la nueva adscripción lectorial propuesta, ha de comprobarse en el texto los núcleos temáticos que permiten postularla. Para ello, debe recurrirse a las pautas de análisis estructuralistas y, por ende, formalistas. Como se ha subrayado en la introducción, no hay que considerar el formalismo como un movimiento insuficiente y pobre, sino como el umbral que permite, desde la objetividad, analizar las estructuras textuales, para posibilitar ir hacia problemas más complejos en la crítica literaria. En palabras de Todorov:

El reproche de “formalismo” dirigido a los formalistas parece injustificado y, considerando el grado de nuestros conocimientos actuales, su análisis conceptual del hecho literario se mantiene, según nuestra opinión, siempre válido. (...) Los formalistas han distinguido, justamente, en el interior de la obra, la presencia de varios planos superpuestos que, aunque poseen sustancia diferente, poseen funciones correlativas (...). Pero el análisis literario no puede detenerse aquí: esta estratificación no corresponde a la verdadera multiplicidad de significaciones inherentes a la obra. (...) El método elegido no limita nuestro objeto: en efecto, podemos integrar en el análisis todo nivel de significación que encontremos útil aislar; el carácter del código nos indicará los medios y las técnicas a utilizar<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Todorov, T., “Presentación” en T. Todorov (ed.), op. cit., pág. 17.



## c) **La adscripción genérica del Libro XIV de las *Metamorfosis*: una propuesta de lectura actual.**

### 1. Revisión de la definición de *género*.

Tanto Aguiar e Silva<sup>126</sup> como Kurt Spang<sup>127</sup> realizan un estudio cronológico de las diferentes teorías sobre los géneros que se han producido a lo largo de la historia. La primera partición genérica se atribuye a Platón en su libro III de la *República*<sup>128</sup>, en el que distingue entre *poesía mimética* y *no mimética*. A partir de ambas, puede surgir una forma mixta, representada por la épica. Aristóteles y Horacio son dos nombres claves en la evolución de los géneros en la Antigüedad Clásica (a ellos se atribuye la tripartición entre lírica, épica y drama y la ley de las tres unidades dentro del drama) que cristalizan y sientan cátedra durante la Edad Media y el Renacimiento. En dichas épocas históricas toda mezcla entre géneros estaba desaprobada, por lo que los géneros híbridos perdieron vigencia.

Centrándose en un análisis más detallado de la teoría aristotélica, J. M. Schaeffer<sup>129</sup> concluye lo siguiente: en primer lugar, la necesidad de clasificación genérica desde los comienzos es una cualidad intrínseca a la literatura (esto no implica que en el resto de las artes no se hayan realizado también clasificaciones), debido al apremio que el ser humano ha tenido siempre por identificar en qué consiste, cuál es la esencia, de la forma literaria. Por lo tanto, se concluye que, la adscripción genérica es una manera más de preguntarse acerca de lo peculiar del lenguaje literario. Esto se ejemplifica mediante Aristóteles y la preocupación sistemática que mostró en su *Estética*, respecto a la cuestión de género. Según J. M. Schaeffer, toda su exposición está realizada bajo el prisma biologicista, que proseguirá su evolución hasta la figura de Brunetière. Esta prestancia de la teoría aristotélica en dicho ámbito lleva a algunos críticos, como Gottfried Willems, a postular:

---

<sup>126</sup> Aguiar e Silva, 1999, op. cit., pág. 159-244.

<sup>127</sup> Spang, K., op. cit., pág. 13-45.

<sup>128</sup> Kurt Spang considera que esta atribución está hecha sin fundamento crítico (Ibid., pág. 27).

<sup>129</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 7 y ss.

La historia de la teoría genérica (...) no es otra cosa que la historia del aristotelismo en la teoría de la literatura<sup>130</sup>.

En segundo lugar, J. M. Schaeffer se refiere a las incongruencias derivadas de la teoría aristotélica, producidas por un error de base: analizar estas cuestiones desde parámetros aplicados a los seres vivos. Esto se evidencia desde la frase que abre la *Poética*:

Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras<sup>131</sup>.

Es obvio que los términos como “especies”, “potencia”, “naturaleza de sus partes”, remiten automáticamente a la concepción física que el filósofo tenía de los diferentes objetos de la realidad y, por ende, a su *Metafísica*. Siguiendo su argumentación (la poética, como engendradora y poseedora de especies, se asemeja a un ente vivo, con una naturaleza interna, por lo que puede decirse de ella que posee *dunamis*, es decir, la capacidad de ser en potencia, opuesta a *energeia*, que es el ser en acto), puede deducirse que un género no es más que una concretización, un acto, de la potencia que posee en su naturaleza interna la poética. Ahora bien, el camino de transformación viene descrito con el término *metabolé* e implica la posibilidad de que, al igual que un género puede nacer o surgir, también puede desvirtuarse, teoría que acerca bastante la visión aristotélica y la de Brunetiére.

Aplicado este principio de evolución, en la teoría aristotélica se concluye que el género de la tragedia y de la comedia se han producido por una evolución de la poesía homérica, entendiendo la *Ilíada*, obra de tono elevado, con personajes en un plano

---

<sup>130</sup> Gottfried Willems en Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 7.

<sup>131</sup> Aristóteles, *Poética*, trad. de V. García Yebra, ed. Gredos, Madrid, 1992, 47a, 8-13.

superior al ser humano, con cierto objetivo catártico, como origen de la tragedia; y la comedia como evolución del *Margitès*. En cuanto al resto de géneros, la teoría aristotélica identifica también una distinción entre los escritos en prosa (no los trata apenas) y los escritos en verso y, de acuerdo con los “medios”, los “objetos” y la “modalidad”, establece la siguiente bipartición: centrándose en las obras que utilizan como medio de representación la palabra, queda una nueva clasificación, a partir de los “objetos” y la “modalidad”. En cuanto a los personajes, se habilitan tres niveles, tomando como referencia la categoría moral del hombre común. Esta tripartición se simplifica tradicionalmente en personajes que pertenecen a una esfera superior y los que no. En cuanto al “modo”, existe narración (épica) y drama (tragedia y la comedia). El género de la lírica queda sin tratar<sup>132</sup>.

En tercer lugar, señala J. M. Schaeffer, que de esta frase inicial de la *Estética* se desprende un carácter normativista (“y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien”), que se perpetuará en la tradición posterior, comenzando por Horacio en Roma. Este autor en su *De arte poetica* parece dar un compendio de consejos acerca de cómo escribir bien obras, por ejemplo trágicas, más que analizar desde un punto de vista descriptivo y a partir de los textos existentes en su momento histórico, las reglas de clasificación que podrían efectuarse entre ellos. Lo más relevante y distintivo de su teoría, en la órbita de la aristotélica, fue su norma sobre la conveniencia de un tema elegido a tal o cuál género literario, del mismo modo que, debe respetarse una unidad, conforme, de nuevo, a las teorías biologicistas:

Conocemos el carácter muy parcial de sus enumeraciones genéricas: habla de la epopeya, o más bien habla de Homero; habla de los yambos de Arquíloco; expone un cierto número de reglas concernientes a la tragedia – y eso es más o menos todo-. Su objetivo no es evidentemente establecer una teoría de la poesía ni una teoría de los

---

<sup>132</sup> Son numerosas las causas que se han aducido sobre la omisión de la “lírica” en el tratado aristotélico. J. Huerta Calvo nos informa sobre las dos tendencias principales que existen al respecto: bien, como Adrados, se considera que se debe a “razones puramente coyunturales”; bien, como K. Hamburger, se considera que la omisión fue consciente, al no constituir la “lírica” “un modo de imitación” (Huerta Clavo, J., “La teoría de la crítica de los géneros literarios”, en Aullón de Haro (ed.), pág. 124).

géneros, sino más bien ofrecer consejos prácticos para la confección de obras plenamente logradas (que son, al mismo tiempo, consejos para una lectura crítica)<sup>133</sup>.

V. M. de Aguiar e Silva<sup>134</sup> subraya la importancia en la teoría horaciana de la negación del hibridismo de obras de un género con otro<sup>135</sup>, debido a su concepción del género como una entidad autónoma, casi viva, con una psicología determinada. La unidad de tono es pauta fundamental en la escritura de cualquier poeta. Estas teorías horacianas, junto con las aristotélicas, conocieron un florecimiento, sobre todo en el siglo XVI, y, aunque el rigor en cuanto a dichos preceptos es insalvable, se introducen novedades. Por ejemplo, la necesidad de explicar determinados poemas, como el *Cancionero* de Petrarca, supuso la introducción de un tercer género, la lírica, a la cual no menciona Aristóteles, desconocemos si por mutilación de su obra. Además, junto a los géneros mayores, comenzó a identificarse otro conjunto de textos que se adscribía a los llamados “géneros menores”. Por otra parte, la visión que mantenían los clásicos del momento, al afirmar que el culmen de la construcción de los géneros alcanza su mayor valor exponencial en la Antigua Grecia y Roma, favorece una concepción del género cerrada, con una base fácil de franquear. La primera dificultad surgió con la aparición de textos, cuya adscripción no podía realizarse, ya que no existían en la Antigüedad Clásica.

La conclusión que se extrae de estos primeros momentos de la adscripción genérica, uniendo a estas épocas también el medievo, es la preocupación excesiva y únicamente centrada en la adecuación y acatamiento de un texto a una norma establecida. Por lo tanto, no se pretendía averiguar las relaciones que se operan entre los distintos textos o las correspondencias y similitudes de determinados grupos, sino establecer una teoría normativa:

---

<sup>133</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 21.

<sup>134</sup> Aguiar e Silva, V. M., 1999, op cit., pág. 161-162.

<sup>135</sup> Huerta Calvo, sin embargo, reconoce cierto matiz irónico en el hecho de que el tratado horaciano en el que habla de la negación del hibridismo sea una epístola en verso. Además, admite que la actitud horaciana al respecto “no es tan inflexible en este punto como la que andando el tiempo sostendrán sus epígonos más clasicistas” (Huerta Calvo, J., op. cit., pág. 125).

Dentro de una concepción descriptivo-normativa tal, la cuestión de la conformidad o de la separación de un texto dado con respecto a un conjunto de reglas supera en importancia al problema de las relaciones entre los textos y el (los) género(s). Un género dado, por ejemplo, la tragedia, es, en realidad una definición que funciona como unidad patrón a partir de la cual se medirán y valorarán las obras individuales<sup>136</sup>.

Similar opinión a J. M. Schaeffer, mantiene Aguiar e Silva cuando afirma:

(...) Y todos estos géneros, mayores y menores, se distinguían entre sí con rigor y nitidez, obedeciendo cada uno a un conjunto de reglas particulares. Estas reglas incidían tanto sobre aspectos formales y estilísticos como sobre aspectos del contenido, y la obediencia de una obra a las reglas del género en que se integraba constituía un factor preponderante en la valoración de su mérito<sup>137</sup>.

Es decir, la categoría de género adquiere la misma entidad que un texto literario, entendiendo que ambos son realidades empíricas y observables, por lo que ambos deben recibir un estudio por parte del hombre, que sea capaz de determinar sus características comunes y los lazos intrincados que posibilitan su relación. Así, el género no se percibe como una categoría a partir del texto, sino que se coloca en el mismo plano de igualdad. He ahí la causa primera del normativismo y las tesis descriptivas de estas épocas históricas. De nuevo, las palabras de J. M. Schaeffer son reveladoras:

El hecho mismo de utilizar el término induce a los teóricos a pensar que se debe encontrar en la realidad literaria una entidad correspondiente, que se sobreañadiría a los textos y sería la causa de sus respectivos parentescos. Las teorías esencialistas pretenden hacernos creer que la realidad literaria es bicéfala: por un lado tendríamos los textos, por otra los géneros<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 23.

<sup>137</sup> Aguiar e Silva, 1999, op. cit., pág. 163.

<sup>138</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 24.

A partir de los siglos XVI y XVII se suceden las oposiciones a este esquema férreo y surgen las denominadas disputas entre los *antiguos* y los *modernos*. No obstante, esta teoría comienza a tambalear sus cimientos con la llegada del Prerromanticismo Alemán (*Sturm und Drang*), que postula la total autonomía e individualidad de la obra de arte. El movimiento romántico continúa con esta visión, aunque suaviza las bases teóricas y reconoce la utilidad, a la hora de abordar el estudio literario, que otorga la adscripción a una determinada entidad. Gracias a este movimiento, se revalorizan los géneros híbridos (*Cromwell* de Víctor Hugo)<sup>139</sup> y se cuestiona la unidad de tono esgrimida por Horacio. Lo más importante es que la fuerza recae en la obra en sí y no en la asunción por parte de un texto de un conjunto determinado de normas, para poder ser valorado estéticamente. Ahora el punto de partida es el propio texto y la multiplicidad de textos. Así opina J. M. Schaeffer:

Con el nacimiento del Romanticismo, cambia todo: no se trata ya de presentar paradigmas que imitar y de establecer reglas, sino, más bien, de explicar la génesis y la evolución de la literatura. Si existen textos literarios, si tales textos tienen las propiedades que tienen y si ellos se suceden históricamente como efectivamente lo hacen, es porque existen géneros que constituyen su esencia, su fundamento, su principio de causalidad inherente<sup>140</sup>.

En esta línea Hegel<sup>141</sup>, inserta el proceso de creación literaria en la tensión dialéctica que alberga el individuo: subjetividad material externa frente a lo ideal universal, al que, a su vez, se accede desde lo individual concreto. La obra posibilita, gracias al proceso generador de su forma externa, recrear progresivamente el espíritu universal. Así, también se define como el único punto en el que el artista puede vencer, de manera temporal, la tensión dialéctica antes mencionada. No obstante, subraya Hegel, el artista como individuo en sí ya porta en su interior parte de la universalidad general. En cierta

---

<sup>139</sup> Según Huerta Calvo, es la concepción evolucionista de la noción de género la que produce una visión “genérico-cronológica” en V. Hugo, al identificar la lírica con “una fase primigenia de la Humanidad”, la épica con “una segunda más desarrollada” y el “drama con “el periodo de madurez” (Huerta Calvo, op. cit., pág. 130).

<sup>140</sup> Ibid, pág. 24.

<sup>141</sup> Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre Estética*, Akal, Madrid, 1989.

medida, puede ser considerado como una concretización del proyecto de la misma y la obra artística como unidad vital de contrarios:

Pues lo supremo y más excelente no es lo inefable, de modo que el artista sería en sí aún de mayor profundidad de lo que patentiza la obra, sino que son sus obras lo mejor del artista y lo verdadero; él es lo que es, pero no es lo que sólo permanece en lo interno<sup>142</sup>.

Hegel también se suma a la tripartición de géneros, pero desde una perspectiva diferente, a la hora de definirlos. Será la objetividad o subjetividad<sup>143</sup>, entendida como involucración o no del espíritu del escritor en el material narrado y del punto de vista que adopte en relación a los mismos, el eje de su clasificación. De ese modo, la épica es objetiva, la lírica subjetiva y el drama un género mixto de las otras dos. Esta teoría se remonta a Schelling y a la corriente procedente del Romanticismo, que definía un género como la relación dialéctica particular del sujeto con el objeto de su mimesis.

Además de atender a la relación del sujeto con el objeto descrito, según su teoría, es necesario conocer en qué tiempo se sitúa el objeto que se narra con respecto al sujeto<sup>144</sup>. La épica situaría siempre los hechos en un pasado lejano, respecto al escritor, mientras que la lírica y el drama suelen escribir acciones contemporáneas. Obsérvese las excepciones que se producen, desde el propio momento de la enunciación de esta teoría: por ejemplo, ¿cómo encuadraríamos *La Farsalia* de Lucano o *Las troyanas* y *Hécuba* de Eurípides?; o ¿hemos de pensar que en la épica nunca están presentes los sentimientos privados de los héroes? Llevada hasta sus últimas consecuencias, Hegel afirma que los sucesos de la épica son exógenos, mientras que en el drama y en la lírica son endógenos, entendido esto como la vinculación de los sucesos contados con la comunidad de hablante que los recibe. Obviamente, Hegel evaluaba aquí a las obras en sincronía y no tenía presente la posibilidad de recepción de una misma obra por su comunidad actual y, posteriormente, por muchas comunidades sucesivas, para las que la

---

<sup>142</sup> Ibid, pág. 211.

<sup>143</sup> Huerta Clavo, J., op. cit., pág. 134.

<sup>144</sup> Schaeffer, op. cit., pág. 27-30.

trama será siempre exógena ¿Significa esto que la épica en su propia sociedad es épica y en sociedades posteriores no?

Aplicando la temporalidad y el devenir histórico a la clasificación de los géneros, Hegel considera que el inicio de cualquier civilización siempre está marcado por la épica, mientras que el drama requiere de un entramado social elaborado que no se produce nunca en el comienzo de un contexto. La lírica, por el contrario, no puede identificarse con ningún momento histórico, ya que, en todas las sociedades se producen testimonios íntimos versados. La crítica que realiza J. M. Schaeffer a este triple sistema histórico se centra en la noción cerrada del concepto género<sup>145</sup>. Al igual que identifica Aguiar e Silva, como mencioné antes, Schaeffer opina que la jerarquía de unos géneros sobre otros no se debe más que a una visión idílica de la Antigüedad Clásica, como productora de los géneros en máxima perfección. Por eso, cuando Hegel habla de épica no puede dejar de pensar en el esquema de la *Ilíada* y de la *Odisea* y, desde él, juzga el resto.

No quiero continuar la exposición sin referirme a un estudio, convergente con la teoría expuesta de Hegel: *Las fuentes del pensamiento europeo* de B. Snell<sup>146</sup>. Según este autor, el hecho de que la épica se produzca anterior a la lírica se debe, centrándose en la civilización griega, a unos conjuntos de estructuras presentes en la sociedad del momento, como son la oralidad y la concepción mítica, vinculada al rito, de los individuos. De este modo, ante la ausencia de escritura, la formación de los hijos se basaba en una tradición oral, que se transmitía de generación a generación, presente en los ciclos míticos de la épica. Sólo las actitudes del héroe podían dar cuenta de la heroicidad y su importancia ante el resto de la comunidad. El hecho del aleccionamiento de estos primeros cantos épicos también produce que este género surja como anónimo. Es decir, al ser cantos destinados a la colectividad, que narran las hazañas no de uno mismo, sino de unos personajes de talante superior, la autoría de tal o cual fragmento es irrelevante. Con el descubrimiento de la interioridad del hombre y la urgencia de hablar respecto a los sentimientos íntimos que a cada uno concierne, se inicia la lírica y, por lo tanto, una literatura no anónima.

---

<sup>145</sup> Ibid, pág. 28.

<sup>146</sup> Snell, B., *Las Fuentes del Pensamiento Europeo*, Razón y Fe, Madrid, 1965.



Otra distinción entre la lírica y la épica similar, basada en la producción primera de la civilización griega, es la que realiza C. Calame<sup>147</sup>. Según ésta teoría, la clave de la distinción reside en el plano desde el que se entablen las relaciones amorosas. En la épica, si nos centramos en las dos epopeyas clásicas por excelencia en Grecia, la *Ilíada* y la *Odisea*, se nos transmiten también fragmentos relativos a la intimidad de los héroes, a diferencia de lo que sostenía Hegel. Recuérdese, por ejemplo, la escena en que Helena seduce a Paris y, tras la derrota sufrida a manos de Menelao, lo invita a recostarse con ella en el lecho. Aunque las observaciones que realiza C. Calame poseen una base lingüística importante, lo que posibilita al estudio ser mucho más pormenorizado y fiel a la realidad, expondré aquí sus conclusiones principales, sin detenerme en cuestiones referidas a la marca de dual o al uso de un determinado verbo griego frente a otro. Lo primordial en estas escenas íntimas es que ambos amantes pertenecen al mismo plano, es decir, se establece una igualdad y reciprocidad de posturas que anula de la temática, en líneas generales, las quejas de amor.

La cuestión es algo más compleja: C. Calame determina que, partiendo de que existen pasajes íntimos y eróticos tanto en la épica, como en la poesía mélica, la objetividad de los hechos narrados no puede constituir una coordenada de estudio. Las pautas de distinción para la poesía griega arcaica se centran en dos aspectos: el plano de simetría y el modo de enunciación presente en cada uno. En la lírica, la distancia entre el discurso narrado y la instancia narrativa se diluye, ya que es el “yo” el que asume el papel de narrador. Esto provoca que, cada vez que un lector recita en voz alta un poema lírico, asume el papel actante del “yo” que reclama y lamenta las penalidades de su amor. Si lo llevamos al extremo, la ausencia de una simetría en el plano amoroso, provoca en la lírica que el poema mismo se convierta en el efecto terapéutico de la reciprocidad ansiada. En palabras de C. Calame:

Cuando, en la poesía mélica, el narrador-locutor asume mediante las diferentes formas del yo una parte de las acciones enunciadas, el discurso deja de tener el distanciamiento establecido por la narración en la epopeya o por la representación escénica en la

---

<sup>147</sup> Calame, C., *Eros en la Antigua Grecia*, Akal, Madrid, 2002.

tragedia; deja de pertenecer propiamente al orden de lo mimético y, por lo tanto, de la poesía. Se confunde con la acción: se convierte en poema de acción, o incluso en acto lingüístico. El poeta que dice: “en cuanto a mí, yo deseo a Cleobulo” no sólo es capaz de ser atrapado realmente por Eros, sino que también intenta seducir con sus palabras al joven amado. Eso significa que los pronombres del narrador, simples entidades textuales, hacen referencia a un poeta “extralingüístico” –persona histórica o autor ideal que puede ser asumido por diversos recitadores (...) <sup>148</sup>.

Continuando con su exposición, distingue entre los amores que se entablan entre dos adultos en un mismo plano de simetría (épica) y el amor de un adulto hacia un adolescente, que pertenece a un plano asimétrico (lírica). Esto no conlleva que el segundo caso no pueda verse satisfecho, de forma esporádica, pero este encuentro fortuito no implica que la relación no siga siendo asimétrica. El acto de enunciación del poema sería el único elemento capaz de recobrar cierta reciprocidad, con lo que indirectamente, C. Calamé también determina una de las funciones básicas de la lírica frente a la épica: según su visión, al universo cerrado y armónico de la epopeya sólo puede hacerle frente el universo compuesto por la relación armónica entre el poeta lírico y el acto de su enunciación.

Desde la concepción genérica de B. Snell y C. Calamé, las *Metamorfosis* no podría ser tomado por un poema épico en el estricto sentido del término, ni siquiera en la Antigüedad Clásica. En primer lugar, la heroicidad como aleccionamiento a la colectividad pierde vigor en estos versos; en segundo lugar, existe una desigualdad amorosa encarnada en la figura de Circe principalmente. Circe, diosa hechicera, intenta seducir a Glauco, Ulises y Pico en tres fragmentos diferentes del Libro XIV de las *Metamorfosis*. En todos ellos, la consecuencia final es el abandono y la pérdida. La desigualdad de plano habría que cifrarla no sólo en el hecho de que ella es una diosa, por encima, por tanto, del estatus de héroe; sino también en que es una mujer la que pretende la reciprocidad de un hombre en el plano amoroso. Esto supone la inversión de los roles tradicionales.

---

<sup>148</sup> Ibid, pág. 66.

Con la llegada del Positivismo y el Naturalismo, la teoría de los géneros vuelve a dar un vuelco, cuyo máximo exponente es Brunetière<sup>149</sup> y su equiparación de género a un ser vivo, siguiendo las ideas evolucionistas de Darwin. Lo más interesante de esta versión es la creencia en el envejecimiento y defunción de un género y la posibilidad del origen de otro nuevo. De este modo, la épica y la novela son susceptibles de ser analizadas como entidades fisiológicas.

De las diez lecciones<sup>150</sup> que componen el tratado de este autor resultan imprescindibles para la evolución del término que nos ocupa las cinco últimas. En la primera lección nos describe la metodología utilizada y la estrecha vinculación de la misma con las teorías evolucionistas de Darwin, entre otros. A partir de aquí, define la sucesión de épocas desde el Renacimiento, que conformarán el estudio global de su tratado, siguiendo un estricto orden cronológico. En la cuarta lección, tras analizar las querellas acaecidas entre los *antiguos* y los *modernos*, introduce el concepto de evolución, esto es, las normas que rigen los diferentes géneros están, como todo ser vivo, en movimiento. En las últimas cinco lecciones, el autor, sucesivamente, analiza las aportaciones de figuras como Diderot, Madame de Staël, Chateaubriand o Villemain.

A Diderot le concede Brunetière la introducción en la literatura del concepto de “grotesco”. Si ampliamos la noción de *imitación* y de *natural*, es incuestionable que la naturaleza está plagada de elementos que no pueden calificarse como bellos. Por lo tanto, aplicando esta constatación a la literatura, no podemos por menos que postular que lo *feo* forma parte integrante de la misma.

A partir de esta época, se sucede, según Brunetière, la *Crítica Moderna*. Los precursores, en su opinión, son Madame de Staël y Chateaubriand, quienes revalorizan la idea de *relatividad* y *contextualización* en la práctica de la crítica literaria. Es decir, frente a la idea de *absoluto* mantenida por los *antiguos*, el individuo y su medida se alza como hacedor de cualquier teoría. Por lo tanto, toda norma prefijada y rígida siempre

---

<sup>149</sup> Brunetière, F., en Schaeffer, op. cit., pág. 33-44.

<sup>150</sup> Padilla Chasing, I., “Brunetière, F., *Evolution des genres dans l’histoire littéraire française: Introduction. Evolution de la critique depuis la Renaissance...*”, *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, n°6, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pág. 415-423.  
[www.humanas.unal.edu.co/literatura/index.php/download.../107/](http://www.humanas.unal.edu.co/literatura/index.php/download.../107/). 12 de Marzo de 2011.

está sujeta al prisma evaluador de cada individuo. Madame de Stäel señala además la complejidad del *gusto*, en relación con los distintos contextos sociales desde los que se ha esgrimido. Por su parte, Chateaubriand considera la *sensibilidad* como esencia indispensable, si quiere huirse de la literatura infecunda. La vinculación de las obras con las distintas etapas históricas en las que se producen y sus correspondientes ideologías comienzan a vislumbrarse como camino acertado en la teorización sobre dicho arte.

En concatenación con la idea anterior, inicia Brunetière su séptima lección, en la que reconoce a Villemain el mérito de vincular la obra con su contexto, es decir, de hacer uso de la historia para el estudio de la literatura. En las últimas dos lecciones, con las figuras de Sainte-Beuve y de H. Taine se aplica de manera rotunda el modelo biologicista, deudor, como se ha comentado, del aristotélico.

En definitiva, Brunetière, según he enunciado, apoya su tipología de los géneros en las teorías de Haeckel y Darwin, como él reconoce en multitud de citas. Para J. M. Schaeffer, su tesis, encuadrada en la tradición aristotélica, puede concebirse como:

(...) la conclusión extrema del paradigma biológico en el ámbito de la clasificación literaria<sup>151</sup>.

La prueba de que toda sumisión gira en torno a la concepción evolutiva de las especies queda ilustrada en su premisa sobre cómo se disgrega, a partir de un todo, los diferentes géneros. Para contestar a esta pregunta inicial, recurre a una analogía con el ser humano y deduce que, al igual que de un elemento común surgen los diversos individuos, de un todo literario se separan los distintos géneros. Concluye el autor:

Sin duda, la diferenciación de los géneros opera en la historia del mismo modo que la de las especies en la naturaleza, progresivamente, por transición de lo uno a lo múltiple, de lo simple a lo complejo, de lo homogéneo a lo heterogéneo, gracias al principio que se conoce como el de la divergencia de los caracteres<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 33.

<sup>152</sup> Brunetière en Schaeffer, op. cit., pág. 34.

Al igual que un individuo biológico pasa por un momento de surgimiento, la infancia, uno de máximo esplendor de sus facultades, la adultez, y uno último de decrepitud, la vejez, el género literario conoce estas mismas etapas. Por eso, es posible que unos géneros mueran y otros nuevos surjan. Además, no sólo reconoce cambio en estas tres etapas, sino que, según Brunetière, dentro de un mismo género caben modificaciones, dependientes de las situaciones sociales, pero, sobre todo, de la acción de un individuo concreto, el escritor, del mismo modo que las mutaciones presentes en un individuo se transmiten a futuras generaciones:

Toda variación constitutiva de una especie nueva tiene como punto de partida la aparición en un individuo de una particularidad nueva<sup>153</sup>.

Desde esta visión, la catalogación de las obras en géneros concretos no puede estudiarse en sincronía, sin tener en cuenta la temporalidad histórica, sino que, como sucedería con el ser humano, sólo la relación dialéctica con el tiempo y los hechos que den cuenta de esta relación presentan teorías válidas para el autor. La selección natural, presente en Darwin, también tiene su aplicación literaria, en tanto que produce la supervivencia de unos géneros, en contraposición con otros. El objetivo último de la teoría evolutiva, trasladada también al ámbito literario, es ser capaz de establecer la secuencia de elementos que posibilitan los cambios y determinar cuál va a ser la dirección futura de dichas variaciones. En palabras de J. M. Schaeffer:

De la misma forma que, según Darwin, no existe teleología inherente a la evolución biológica, y todo se explica por medio de la supervivencia de las innovaciones genéticas más adaptadas, dadas las circunstancias del medio y la competencia de las demás especies, así la evolución de la literatura se explica por la supervivencia de las innovaciones literarias más adaptadas, por la extinción de las inadaptadas, por la lucha entre formas parecidas, etc<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Ibid, pág. 35.

<sup>154</sup> Ibid, pág. 38.

Schaeffer determina que la única regla aplicable a esta evolución es el paso de la unidad a la multiplicidad o de lo homogéneo a lo heterogéneo. En mi opinión, lo más relevante de Brunetière es el esbozo que realiza sobre *adaptación* e *inadaptación* de las formas. Indudablemente, para que algo se integre requiere de otro, es decir, de una realidad distinta a su propio ser, que lo contraste y se sitúe en un plano de superioridad, si no, el proceso sería el contrario. Lo que deja incompleto en su sentencia es la interpretación de esa otra entidad, que produce, en fin último, el movimiento de los géneros. Quizá, Brunetière pueda servir de eslabón en el camino hacia la estética de la recepción y, de este modo, pueda concluirse que, en ese proceso de adaptación o inadaptación, no hay más que un sometimiento del texto artístico al horizonte de expectativas de los lectores. Por lo tanto, la tipología de géneros sería posible adoptarla desde un estudio en este campo, que determinase los factores que influyen en las decisiones del público o, lo que es lo mismo, en el “gusto” y en los “prejuicios” de los lectores.

A partir del siglo XX, entran en escena las teorías centradas en la literariedad del signo poético, por lo que la adscripción genérica se reformula desde los preceptos del formalismo, el estructuralismo y la estilística. Por ejemplo, Benedetto Croce<sup>155</sup> considera el método usado para el estudio del género erróneo, ya que parte de una realidad supratextual previa a la creación del texto. No niega la instrumentalidad de dicha teoría, pero considera esencial que se produzca a partir de los diferentes textos. Según J. D. Caparrós:

Todo el mundo está de acuerdo en la existencia de clases de obras o de textos; es decir, de géneros literarios. Menos Benedetto Croce, se dirá, pero es obvio que para afirmar la absoluta individualidad de la expresión artística hay que comparar la obra individual (...) con otras, por si acaso se descubrieran parentescos, y entonces tuviera que ceder en su grado de genialidad, expresividad o artísticidad<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Huerta Calvo, J., op. cit., pág. 135.

<sup>156</sup> Domínguez Caparrós, J., *Teoría de la literatura*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2002, pág. 109.

De esta declaración de J. Domínguez Caparrós, se infieren tres conceptos: el primero de ellos, por supuesto, está en relación con la teoría idealista de la literatura, que sigue Croce, según la cual, no pueden establecerse rasgos comunes a los diferentes textos, ya que cada uno parte y se debe a la individualidad genial de un sujeto; los otros dos ponen de manifiesto la metodología a la hora de abordar el análisis de los textos: parte de la realidad concreta del mismo y cree en la utilidad y necesidad de determinar rasgos comunes entre ellos.

Para W. Krauss<sup>157</sup>, en esa línea de escepticismo sobre la existencia de los géneros literarios, encontraríamos a un teórico español, tal como Carlos Bousoño. Según éste, todo género literario podría anularse, ya que en todos ellos hay una presencia continua, en mayor o menor grado, de poeticidad. Por lo tanto, para W. Krauss, en cierta medida, esta aseveración nos llevaría al reconocimiento sólo de la lírica como único género posible.

Según J. Domínguez Caparrós, hasta el inicio del siglo XX, las ideologías desde las que se había abordado el estudio de los géneros eran o bien “clasicistas” o bien “románticas o arquetípicas”, y ambas tenían en común el carácter deductivo de su metodología, es decir, parten de lo general para llegar al objeto, en contraposición con las nuevas teorías del siglo XX. Esta misma cuestión señala T. Todorov, según J. Domínguez Caparrós:

Todorov (...) habla de una actitud *deductiva* y una actitud *inductiva* a lo largo de toda la historia de la teoría de los géneros. Como es evidente, los dos primeros grupos (*se refiere al clasicista y al arquetípico*), en la división propuesta operan deductivamente; y el último inductivamente (...)<sup>158</sup>.

El formalismo, por ejemplo, sigue el método inductivo, como era de esperar y una de las exposiciones más concisas y representativas la hallamos en Tomachevski<sup>159</sup> y su

---

<sup>157</sup> Krauss, W., “Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios”, *AIH. Actas IV*, Centro Virtual Cervantes, 1971. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_010.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_010.pdf). 2 de Febrero de 2011.

<sup>158</sup> Domínguez Caparrós, J., op. cit., pág. 109.

<sup>159</sup> Huerta Calvo, J., op. cit., pág. 136.

*Teoría de la literatura*<sup>160</sup>. Según el crítico formalista, tras abordar los textos, pueden identificarse unas características comunes y otras diferentes. La agrupación de las obras siguiendo esas características comunes constituye el género. Sin embargo, y esto es lo más interesante de su teoría, no todas esas características son perceptibles y fáciles de agrupar sistemáticamente, ya que algunas, por ejemplo la aceptación o no de tal obra, la imitación de un texto inicial que haya tenido éxito por otros escritores, la intencionalidad o fin de una narración, no admiten un sistema de categorización sencillo. En definitiva, el estudio ha de basarse en otros procedimientos perceptibles, que son los formales.

Estos procedimientos formales permiten unir y relacionar textos literarios, lo cual no implica que dos o más textos pertenecientes a una misma categoría presenten los mismos procedimientos formales, sino que, atendiendo al principio de jerarquización formalista, unos elementos determinados, que son los comunes, subordinan al resto de elementos presentes en las obras. Los géneros no son categorías inmutables, ya que dependiendo de las estructuras elegidas en la construcción de un texto, pueden verse favorecidos unos y en desuso otros, lo cual puede provocar su muerte. Sin embargo, no anulamos el nombre del género, sino que por costumbre, lo seguimos utilizando en la clasificación de obras, cuyos procedimientos ya no encajan en dicha adscripción:

La causa que ha dado origen al género puede desaparecer, sus características fundamentales pueden modificarse lentamente, pero el género sigue viviendo *genéticamente*, es decir, en virtud de una orientación natural, de la costumbre que lleva las nuevas obras a agregarse a los géneros ya existentes. El género experimenta una evolución, a veces incluso una brusca revolución. Y sin embargo, a causa del hábito de ligar las obras a los géneros ya conocidos, su nombre se conserva, a pesar del cambio verificado en la estructura de las obras que le pertenecen<sup>161</sup>.

De hecho, la mera repetición de las mismas estructuras sin ninguna innovación hace que la fórmula, en su día revolucionaria, se convierta en repetitiva y estereotipada. Son

---

<sup>160</sup> Tomachevski, B., op. cit., pág. 211-269.

<sup>161</sup> Ibid, pág. 212.



los llamados “epígonos”. Por último, cabe decir que toda adscripción genérica es histórica, por lo tanto mutable y efectiva sólo a un período de tiempo determinado. Esto queda ejemplificado en el dominio y la supremacía que van adquiriendo los denominados géneros menores sobre los mayores. Aquí, introduce Tomachevski un punto de vista social, cercano al marxismo, y presenta la extinción de géneros, como la epopeya, muerta ya en el siglo XVIII, como un avance de las clases populares sobre la élite económica.

De acuerdo con esta posición, que parte del texto, por lo que, en mi opinión es mucho más reveladora que cualquier otra deductiva, un lector del siglo XXI, época histórica en que la epopeya está manifiestamente muerta, ¿está capacitado para determinar los procesos de construcción que intervenían en esta categoría genérica? O, dicho de otro modo, un lector actual, para el que la epopeya no existe como artefacto literario, ¿está obligado a introducir en su recepción conceptos estereotipados y muertos? ¿Si el horizonte de expectativas se fragua en las sociedades concretas de los colectivos sociales, indudablemente con estructuras evolucionadas de etapas anteriores, puede seguir teniendo vigor calificar una lectura del siglo XXI, las *Metamorfosis*, en cuanto que se lee ahora, como epopeya? Considero que mantener estas disparidades entre el texto y el lector produce una serie de incoherencias que han de revisarse desde la crítica literaria.

Todorov se sitúa en una posición contraria a la naturalista en la definición de género literario. En palabras de W. Krauss:

T. Todorov con razón desecha la concepción naturalista diciendo que mientras la definición de la especie del tigre no sufre alteración por el nacimiento de un nuevo tigre, por el contrario cada nuevo texto implica una modificación del género al que pertenece<sup>162</sup>.

Junto con Genette adopta posiciones muy cercanas a la estética de la recepción, ya que, ambos indican la doble utilidad de dicha categoría: para el escritor se convierte en

---

<sup>162</sup> Krauss, W., op. cit., pág. 79.

un modelo de producción; para los receptores en un modelo de decodificación. Por lo tanto, esta última aplicación podría denominarse “horizonte de expectativas”:

El género, literario o no, es para Todorov el fruto de una elección, de una transformación y de una codificación de determinados actos lingüísticos recurrentes, que una sociedad institucionaliza en cuanto funcionales a su ideología; no sólo eso, sino que los lectores perciben y reconocen los textos producidos precisamente gracias a dicha codificación<sup>163</sup>.

Esto implica que en el proceso de la decodificación de un texto un eslabón importante es la adscripción a un marbete determinado. Así, permite al lector comprender mejor el mensaje literario y activar en su mente las pautas y recursos presentes en los mismos. Además, se evitan confusiones como las de adscribir, por ejemplo, novelas que no lo son al género policíaco. Esta interpretación a la vez comparte puntos de vista con la defensa de la historicidad de los géneros literarios. Por ejemplo, Krauss determina que son los distintos colectivos sociales los que posibilitan la existencia y la muerte de un género literario. Existen tres factores, para Krauss, que evidencian este hecho: cada obra nueva es un nuevo elemento del género literario al que pertenece; los géneros se mezclan y se transforman continuamente; hay una inserción contextual de los mismos. Siguiendo su argumentación, la épica muere y como última obra de la misma sitúa *Hermann und Dorotea* de Goethe. La causa de este fallecimiento ha de buscarse en el destino de cualquier género, equiparándolo a una carta cuyo fin último es la lectura por parte de su receptor. El destino del género es la colectividad social, por lo que, según el autor:

Todo el arte pasado desapareció de un golpe en el momento de llegar a su plena conciencia la nueva burguesía capitalista<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> Chevrel, I., “Los géneros literarios” en Gnisci (ed.), op. cit., pág. 176.

<sup>164</sup> Krauss, W., op. cit., pág. 89.

Siguiendo esta línea de exposición, ha de citarse la clasificación de Todorov<sup>165</sup> entre géneros “históricos” y “teóricos”. J. M. Schaeffer sitúa esta clasificación como un camino intermedio entre el análisis descriptivo y normativo y la tentación de olvidar marbetes extratextuales en el estudio de narraciones literarias, en parte, como postulaba B. Croce. El género “histórico” es aquél que parte de la observación de los hechos concretos, mientras que el “teórico” es el que, mediante una técnica deductiva de la teoría literaria, se especifica y se postula. Dentro de este último, es posible encontrar más de un rasgo en un mismo texto que lo adscriba, por lo que vuelve a entablarse otra nueva subdivisión entre un género teórico “elemental” y un género teórico “complejo”. Siguiendo su exposición, Todorov descubre que, tras los géneros teóricos complejos no hay más que un subconjunto de géneros históricos, es decir, de aquellos que parten de la observación directa de los hechos.

Para Todorov, un género literario puede definirse como la concreción de un número infinito de posibilidades, dentro de un contexto histórico concreto. Por lo tanto, desde esta óptica, la cualidad genérica de las obras es extrínseca a su naturaleza, ya que son el conjunto de reglas externas las que constituyen su producción. En “El origen de los géneros”<sup>166</sup> se posiciona en contra de la inexistencia de la categoría “género”. Parte de la aseveración de Maurice Blanchot, quien dictamina que no hay una relación directa entre una obra concreta y un género específico, ya que cualquier obra se relaciona sin intermediarios con la literatura, siendo ésta el único género global del que podría hablarse. Incluso, en la etapa actual este género global suele ser cuestionado continuamente por los distintos autores. Para Todorov, por el contrario, el hecho de que existan una transgresión o una negación de una categoría remite directamente a la posibilidad de su existencia<sup>167</sup>. A la pregunta sobre el origen de esta categoría responde este crítico comparando el origen de los géneros literarios con el origen del lenguaje. De este modo, llega a la conclusión de que, tras un género literario, hay siempre un acto de habla:

---

<sup>165</sup> Todorov, T., en Schaeffer, op. cit., pág. 50-52.

<sup>166</sup> Todorov, T., “El origen de los géneros” en M. A. Garrido (comp.), op. cit., pág. 31-48.

<sup>167</sup> Ibid, pág. 33.

El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios<sup>168</sup>.

No obstante, aunque, en ocasiones, esa identificación resulta clara, en otras, es necesario elaborar un sistema más complejo de correspondencias. Éste sería el caso de la literatura fantástica, para la que Todorov postula el siguiente esquema<sup>169</sup>: un Yo + un verbo de actitud como “creer” o pensar” + la modalización del mismo, mediante la narración en pasado y la proliferación de adverbios modales de duda, como “quizás”. En el caso de la novela, este sistema se complejiza aún más, hasta el punto de crearse un entramado de relaciones en cuya cumbre de jerarquización se hallaría el pacto ficcional, al que me referiré en próximos apartados.

La cuestión sería entonces definir de qué rasgo concreto vamos a partir para la clasificación de un texto en tal o cual género. Lo más interesante es la vinculación que establece J. M. Schaeffer entre el tratado *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, y la recepción de una obra, es decir, aquellos elementos que desde la semiótica interfieren en el proceso comunicativo literario, entre los que uno más es la expectativa, o la manera en que un receptor acoge el texto, previo a la lectura, ubicándolo en un conocimiento general del hecho literario, conformado gracias al entramado de otras lecturas y a las sociedades culturales en las que se mueve como individuo. Así, J. M. Schaeffer sentencia:

Los géneros teóricos, es decir, los géneros tal y como son definidos por tal o cual crítico, forman *por sí mismos* parte de lo que podríamos denominar la lógica pragmática de la generidad, lógica que es indistintamente un fenómeno de producción y recepción textual. En este sentido cabe decir que *La introducción a la literatura fantástica* de Todorov es, en sí misma, uno de los factores de la dinámica genérica (...) se trata ciertamente aquí de un modelo de lectura, pero sabemos que todo modelo de lectura puede ser transformado en modelo de escritura. Eso significa no que la teoría de los

---

<sup>168</sup> Ibid, pág. 39.

<sup>169</sup> Ibid, pág. 45.

géneros no tenga objeto, sino que el objeto es siempre relativo a la teoría, que nace del encuentro entre los fenómenos y nuestro modo de abordarlos<sup>170</sup>.

Para Genette<sup>171</sup>, la clasificación tradicional de los géneros se produce por un error de interpretación de la teoría platónica y de la aristotélica, ya que la tradición termina igualando la categoría de género con lo que ellos denominaron “modo de enunciación”<sup>172</sup>. De este modo, se produce una contaminación entre lo que debe tenerse por una “categoría literaria” (el género) y lo que constituye una categoría “lingüística” (el modo de enunciación)<sup>173</sup>. No obstante, lo que sí resulta evidente para Genette es la contaminación que se produce en el término “género” entre dos realidades distintas: una dependiente del contexto histórico-cultural y por tanto, atribuible a la historia; otra dependiente de la naturaleza del espíritu, atribuible a la literatura:

Niego solamente que una última instancia genérica, y sólo ésta, pueda definirse por medio de términos que excluyen lo histórico: cualquiera que sea el nivel de generalidad en que nos situemos, el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho natural y el hecho cultural, entre otros. También es evidente que las proporciones y el tipo de relación incluso puede variar, pero ninguna instancia viene totalmente dada por la naturaleza o por el espíritu, como tampoco ninguna está totalmente determinada por la historia<sup>174</sup>.

Otra nueva visión de género<sup>175</sup>, cuya apoyatura esencial sigue la línea de la relación entre género y contexto social, es la que nos muestra John Fletcher en su artículo “La

---

<sup>170</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 48.

<sup>171</sup> Genette, G., “Géneros, “tipos, modos” en M. A. Garrido Gallardo (comp.), op. cit., pág. 183-234.

<sup>172</sup> Ibid, pág. 225.

<sup>173</sup> Ibid, pág. 227.

<sup>174</sup> Ibid, pág. 230-231.

<sup>175</sup> Aunque no guarda relación metodológica con mi estudio, sí me ha resultado reveladora la visión de Derrida en cuanto a los géneros literarios. Ciertamente, como se deduce de la exposición, el camino teórico que establezco es aquél que culmina en una adscripción genérica a partir del lector. No obstante, en este recorrido, una posibilidad más es la negación de esta categoría en esencia, aunque nos sea necesario recurrir a ella para mantener una estructura verbal. Así, para el deconstructivismo y Derrida, la referencia a otros textos es obligada, pero tanto que el signo lingüístico no dejaría de remitir a otro signo lingüístico, de tal modo que la decodificación del mensaje literario es imposible, porque el signo que

crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual<sup>176</sup>, en el que se realiza mención de la adscripción genérica de Northrop Frye, a partir de la búsqueda de constantes recurrentes en la literatura universal. De este modo, se instaura un nuevo análisis, centrado en obras como, por ejemplo *Mímesis* de Averbach. Tras un rastreo en un gran número de relatos en la narrativa occidental se concluye que lo normal en los temas es la introducción del tratamiento cómico y que el gran cambio en dicho tratamiento lo produjeron Stendhal y Balzac, debido al rasgo serio y trágico común al Realismo. Continúa en su exposición advirtiendo que, tras la catalogación de esos temas recurrentes y universales, lo trágico más que un género ha de considerarse “un elemento de la conciencia contemporánea”, muy relacionado por supuesto con el contexto del siglo XX, plagado de guerras y exterminios. Esta

---

quiere interpretarse no tiene entidad, no existe, siempre es la referencia a otro, que, a su vez, invoca a otro y así sucesivamente. En uno de sus estudios, trata sobre la obra de Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. En estas líneas, encuentro un paralelismo entre el concepto de *locura* y el de *literatura*, por un lado, y el concepto de *razón/silencio* y *género*, por otro. Así, para este crítico, lo más interesante de la obra de Foucault es el intento de hablar de la locura desde la propia locura, escapando, sólo, a tientas, del *cogito* cartesiano. Finalmente, uno asiste asombrado a la constatación de que sólo puede reflexionarse de la locura desde “un monólogo de la razón”. Es decir, los parámetros sociales en los que estamos insertos (tanto psiquiatra/razón como crítico/género se situarían aquí) hacen imposible una disertación sin falla. Los caminos que se abren son dos: bien el mutismo, bien el seguimiento de la locura en su exilio. Sin embargo, aun en ambas opciones, uno ya se ha pasado “al enemigo”, porque en las dos subyace una estructura interna que debe su hacer a la propia racionalidad. En palabras de Derrida: “Sin duda, no puede escribirse una historia, o incluso una arqueología contra la razón, pues, a pesar de las apariencias, el concepto de historia ha sido siempre un concepto racional. Es la significación “historia” o “arquía” lo que habría hecho falta someter a cuestión quizás en primer término. Una escritura que excediera, para cuestionarlos, los valores de origen, de razón, de historia, no podría dejarse encerrar en la clausura metafísica de una arqueología” (Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, pág. 47-89). El paralelismo, por tanto, se concluiría del siguiente modo: incluso cuando la literatura posmoderna quiere escapar del corsé de los géneros, sólo puede teorizarse de la literatura en sí, a partir de unas estructuras rígidas y racionales. Es decir, volvemos a la idea de Krauss: la propia negación del género implica la necesidad del mismo. Siguiendo la argumentación de Derrida, el lenguaje, si quiere realizarse en esencia, esto es, en la comunicabilidad, requiere del discurso y, por ende, de la norma. En contraposición, la locura está desposeída de texto y se asemeja al mutismo. Así, cualquier ser humano que quiera teorizar sobre ella sólo tiene la opción de recurrir a la posibilidad, a la ficcionalización del lenguaje, es decir, a la literatura. No obstante, aunque está tan cerca que casi la “tutea”, no hay que olvidar que también, como la razón, está hecha de palabra. Por lo tanto, nos es imposible conocer en esencia la locura. Para nosotros se reduce, como dice Derrida, a “un caso del pensamiento”. La crisis que soporta la razón, desde esta óptica, no sería otra que la toma de conciencia de la propia elaboración, es decir, del fingimiento continuo para alcanzar a vislumbrar. De este modo, la locura está mucho más próxima a la esencia que la razón, porque no precisa de simulacros, ni de tensión o controversia. Así, la gran conclusión es que es ella la que “está más loca que la locura”. En definitiva, para Derrida, la Literatura en su verbalización, en los intentos continuos de clasificaciones genéricas e historicidad no tiene sentido. Diferente es la ficcionalización del silencio en el pensamiento del discurso que intenta acercarse a la locura. En esta otra vertiente, como se deduce, los géneros literarios no son entidades necesarias.

<sup>176</sup>Fletcher, J., “La crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual” en Bradbury- Palmer, op. cit., pág. 127-155.

coincidencia social es lo que ha posibilitado un nuevo surgimiento de lo trágico, no como género, sino como motivo o tema central de la literatura.

Por su parte N. Frye<sup>177</sup> profundiza en esa vinculación de colectivos sociales con posibles géneros, mediante los conceptos de *arquetipo* y de *mito*<sup>178</sup>. Según explica en la introducción de *Anatomía de la crítica*, esta disciplina ha de considerarse como área de estudio independiente<sup>179</sup>, ya que, aunque su estudio parte de las obras literarias, posee su propia metodología y finalidad. La primera condición es descubrir una coherencia y sistematización en sus métodos, del mismo modo que se haría en el estudio del mundo natural<sup>180</sup>. Para Frye, esta sistematización reside en el orden de palabras, que se articula en torno a unos esqueletos “base” denominados *arquetipos*. La presencia de estos arquetipos en las diferentes obras literarias permite la identificación, adscripción y decodificación por parte de los lectores. El origen de esta estructura base no está en la historicidad o la dialéctica, sino en el mundo de la imaginación, en correspondencia con la gestación del *mito*. Por lo tanto, la finalidad del crítico no es atender a la historia del “gusto”, porque esto estaría sujeto a las convenciones sociales e ideológicas del individuo, sino conocer el entramado de los textos<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> Frye, N., *Anatomy of criticism: four essays*, Penguin Books, London, 1990.

<sup>178</sup> Ibid, pág. 131-239.

<sup>179</sup> Frye, N.: “The first thing the literary critic has to do is to read literatura to make an inductive survey of his own field and let his critical principles shape themselves solely out of his knowledge of that field. Critical principles cannot be taken over ready-make from theology, philosophy, politics, science, or any combination of these”, Ibid, pág. 6-7.

<sup>180</sup> Ibid, pág. 11-12.

<sup>181</sup> En el primer ensayo del correspondiente libro (Ibid, pág. 33-67), Frye esboza su teoría de los *modos*, tomando como punto de referencia la teoría aristotélica de los géneros literarios. Así, conjuga lo *trágico* (Ibid, pág. 35-43), lo *cómico* (Ibid, pág. 43-52) y lo *temático* (Ibid, pág. 52-67) con cinco modos posibles: *mítico*, *romántico*, *mimético bajo*, *mimético alto* e *irónico*. Los productos que se van obteniendo se originan en consonancia con el tratamiento de las distintas sociedades históricas, en una evolución cíclica, esto es, siempre puede volverse al comienzo desde el final. De este modo, lo *trágico* trata de la marginación social del concepto héroe en grado ascendente, atendiendo a cada modo. Por lo tanto, en el modo mítico, hablaríamos de la muerte de los dioses; en el romántico, de la muerte de los héroes; en lo mimético alto, del individuo digno de admiración y de cierto calado social; en lo mimético bajo, de un individuo corriente, cuya aniquilación produce *pathos*; en el irónico, de un ser vulgar y despreciable. Por su parte, la comedia trata de la integración del concepto héroe en la sociedad, manteniendo el mismo esquema de los modos. Así, iríamos desde la aceptación social de los dioses (mítica), al tratamiento idílico de los héroes (romántica), a la presencia de un héroe que crea y protege su nación (mimética alta), hasta el protagonista individual que recibe la admiración social (mimética baja). En el modo irónico, la situación se complejiza por la multiplicidad de posibilidades, que se abren desde la víctima deleznable al examen sátrico de la sociedad. En el último subapartado, lo *temático*, Frye intenta analizar elementos educadores en torno a los que se constituyen las sociedades. Por lo tanto, en el mítico (Ibid, pág. 55), prevalece la literatura de inspiración divina; en lo romántico, la crónica asume el papel esencial de

En definitiva, mediante las tesis de J. Fletcher y N. Frye, se consigue una unidad de criterios teórica para la adscripción genérica de las obras: es imprescindible partir de las estructuras textuales del discurso, según defiende Frye, pero asumiendo, al insertarnos en la realidad histórica del siglo XXI como lectores, que lo *trágico* constituye parte de nuestra conciencia. La aplicación práctica al Libro XIV de las *Metamorfosis* pasaría por justificar que la recepción de esas estructuras textuales presentes en la obra pueden ser decodificadas desde nuestra ubicación social.

Partiendo de esta misma idea, J. M. Schaeffer define al género como una relación continua de intertextualidad, de tal modo que contamos con un *hipotexto* al que aluden múltiples *hipertextos* o, como definiría Chevrel, hay un texto, *intertexto*, que remite a un gran número de textos<sup>182</sup>. Todo este entramado puede desembocar en la visión de la literatura como una red de relaciones, es decir, como un gran *intertexto* que engloba al resto, y que, a su vez, está inserta en una red más compleja: la estructura social.

Deteniéndome un poco más en la exposición de la teoría de Schaeffer, extraigo las siguientes conclusiones: para J. M. Schaeffer<sup>183</sup> el texto ha de equipararse con un acto discursivo, por lo que su teoría entronca con el triángulo semiótico, que puso en marcha la Escuela de Praga<sup>184</sup>, centrándose en el comentario de los tres elementos claves que intervienen en la comunicación literaria: el emisor, el receptor y el mensaje. En cuanto

---

enumeración y recordatorio de los fundadores (“In the period of romance (...). His function now is primarily to remember”, Ibid, pág. 56-57); en lo mimético alto, surgen las epopeyas nacionales (“The high mimetic period brings in a society more strongly established around the court and the capital city, and a centripetal perspective replaces the centrifugal one of romance”, Ibid, pág. 58); en lo mimético bajo, asistimos al individualismo como clave fundamental (“With the low mimetic, where fictional forms deal with an intensely individualized society, there is only one thing for analogy of myth to be come, and that is an act of individual creation”, Ibid, pág. 59) y en lo irónico, el escritor comenta como uno más las costumbres sociales. Frye sistematiza en su cuarto ensayo los géneros en: *epos*, *ficción*, *drama* y *lírica*. Estos se diferencian los unos de los otros principalmente por el *ritmo* (Ibid, pág. 251-281) y por la relación que entablan con su audiencia. Así, en el *epos*, se habla directamente a la audiencia y se mantiene un ritmo constante y repetitivo; en *el drama*, la audiencia recibe el texto directamente y el ritmo que mantiene está a medio camino entre lo mélico y la prosa; en la *ficción* el ritmo característico es este último y tanto el autor como el receptor del texto están ocultos, se desconocen; por último, en la *lírica* el ritmo es casi canto y lo que caracteriza a la audiencia es la falta de intencionalidad, es decir, el autor declama sin la voluntad expresa de un receptor o con la conciencia de uno muy concreto y es la audiencia la que oye por casualidad. En definitiva, para N. Frye, la tipología de los géneros parece configurarse, más que a partir del propio texto, a partir de las relaciones discursivas que se entablan gracias al mismo. De nuevo, el horizonte de expectativas y las relaciones entre la obra y los posibles lectores son los agentes que determinan la adscripción genérica.

<sup>182</sup> Chevrel, I., op. cit., pág. 185-186.

<sup>183</sup> Schaeffer, op. cit., pág. 58-74.

<sup>184</sup> En el apartado del análisis narratológico, en concreto, en las bases teóricas, hago alusión por extenso a dicho movimiento.



al primero, las clasificaciones genéricas se han producido teniendo en cuenta determinados parámetros. Por un lado, atendiendo a las diferentes instancias narrativas que proponen los estructuralistas en su análisis<sup>185</sup>, distingue entre un enunciador real, el verdadero escritor de la obra, y un enunciador bien “ficticio”, cuando hay un narrador que asume dentro del propio texto el acto de la enunciación, o bien “fingido”, que suele acontecer con las falsas autorías. Por otro lado, este enunciador, sea del tipo que fuere, puede optar entre realizar un acto de comunicación “serio” o “real” y uno “fingido”. No hay que identificar una correspondencia de dos a dos entre estas secuencias enumeradas, de modo que un enunciador real, por ejemplo, tiene la posibilidad de enunciar una narración fingida:

Un enunciador real puede hacer una enunciación ficticia. Tal es el caso del género de la autoficción: el autor real, identificado por su nombre de autor, asume un relato ficticio (...) Añadamos, incluso, que un acto discursivo serio puede tener un enunciador fingido, es decir, que puede ser atribuido a un enunciador real no idéntico al enunciador efectivo: tal es el caso, por ejemplo, de los diálogos apócrifos falsamente atribuidos a Platón<sup>186</sup>.

En cuanto al mensaje, éste tiene la posibilidad de escribirse o de ser oral. Hay que distinguir entre una génesis destinada a la oralidad o a la escritura y una recepción oral o escrita, ya que, en el segundo plano, cualquier lector que lea en voz alta, ante su familia, un texto escrito, realiza un acto oral. Además, es necesario distinguir entre aquellas sociedades orales, previas a la escritura (todo acto iba a ser oral) y aquellas en las que, aun existiendo la escritura, las manifestaciones orales se intercalan. Es lo que suele suceder con el género dramático, aunque esta oralidad va siempre acompañada por una *performance*. Es evidente que las civilizaciones orales, como la Grecia del siglo VIII a. C., en la que surge la *Iliada*, transmiten una serie de fórmulas que se plasman en sus mensajes literarios, como las repeticiones, los epítetos que califican a un determinado

---

<sup>185</sup> De nuevo, remito al capítulo dedicado al análisis narratológico del libro XIV de las *Metamorfosis*, en el que hay un apartado concreto para la especificación de este concepto.

<sup>186</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 60.

personaje, las construcciones paralelas, etc., que tienden a desaparecer en los textos escritos, porque carecen de utilidad. En general, estas fórmulas iban encaminadas a facilitar la labor de memorización del rapsoda.

Aparte del medio físico en el que se produzca un texto, interviene, como expuse antes a colación de Aristóteles, el modo de producción. De este modo, he señalado que se produjo una dualidad entre el drama y la épica (el tercer género, la lírica no es mencionada por Aristóteles). En este punto, J. M. Schaeffer realiza una reflexión muy acertada, al simplificar la verdadera cuestión a una oposición entre teatro *versus* relato. En el teatro, hay una intervención directa de los personajes, sin insertarlos en un marco general de narración; en el relato, los personajes hablan e intervienen, pero mediante la instancia narrativa, que les cede o les quita la palabra, según estime conveniente. No obstante, parece que Aristóteles apuntó a una especie de vínculo entre los primeros relatos y el teatro, que se deduce de la gran cantidad de diálogos directos que hay en los primeros:

(...) Las epopeyas homéricas son narraciones porque el marco global es el de un relato, hallándose los discursos directos referidos en el interior de ese relato y no efectuados por los personajes. No obstante, en un lugar al menos de la *Poética* parece volver al problema de las modalidades de enunciación tal como se plantea a nivel intradiscursivo, cuando califica las epopeyas homéricas de imitaciones dramáticas, invocando como razón la importancia que en ellas adquieren los diálogos directos entre personajes a costa de la narración<sup>187</sup>.

Por lo tanto, cuando en un relato se produce una intervención de un narrador en primera persona, no queda introducido por el narrador habitual del texto, sino que se introduce él mismo, ya que ambos están al mismo nivel. Es evidente que hay pasajes miméticos en un texto narrativo, pero siempre se enmarcan en el universo de la narración. Cualquier relato homodiegético, no obstante, en primera persona, se acerca fácilmente al modo de la representación. He aquí la causa de la relación e interferencia de ambos géneros.

---

<sup>187</sup> Ibid, pág. 63.

Lo que me llama la atención del Libro XIV de las *Metamorfosis* es que, si, por una parte, ha eliminado muchas de las características formales de la oralidad, por otra, sin embargo, sigue conservando una gran cantidad de diálogos directos entre los personajes que, ciertamente, lo acercan bastante al género dramático. El narrador en tercera persona queda en el mismo plano de igualdad que Macareo, Aqueménides, la Sibila o la sirvienta de Circe, por citar algunos ejemplos.

En cuanto al receptor, que J. M. Schaeffer denomina “destino”<sup>188</sup> entendiendo como tal la dirección hacia la que se vuelca el mensaje, se establece, al igual que con las instancias narrativas, una clasificación típicamente estructuralista y cercana a la estética de la recepción, entre *narratario*, *destinatario real*, *destinatario ficticio* y *destinatario fingido*. La aplicación es la misma que expuse anteriormente y que puede consultarse por extenso en el apartado del análisis narratológico, destinado a esta cuestión. En el caso de Ovidio, como señalaré en el análisis narratológico, hay una distinción entre el receptor y un destinatario ficticio, que se filtra, en alguna ocasión, en el texto.

Otro aspecto que me gustaría destacar de la exposición de J. M. Schaeffer es el que destina a rastrear unas características estilísticas y formales<sup>189</sup> en los distintos textos, que permiten al receptor ubicarlos en un género determinado. Esta forma de adscripción genérica me parece mucho más actual y cercana a los nuevos movimientos de crítica literaria, en concreto, a la estética de la recepción. Entre los rasgos de estilo, se distinguen aquellos que se encuadran en el nivel semántico y que afectan al contenido de los textos (por ejemplo, fue motivo de diferenciación aristotélica entre tragedia, tema noble, frente a comedia, tema mundano). En este plano también debe encuadrarse el sentido figurado que cobra cualquier texto, bien porque el propio narrador nos imponga una moraleja definida, bien porque, de manera sutil, con pequeños giros semánticos, nos haga partícipes de su intencionalidad. En el nivel sintáctico, se sitúan tanto los factores gramaticales, como los fonéticos. Estos últimos son clave en mi revisión de la adscripción del Libro XIV de las *Metamorfosis*. Tradicionalmente, la ausencia de métrica y rasgos prosódicos, era motivo para que un texto fuese narrativo ¿Qué

---

<sup>188</sup> Ibid, pág. 68-71.

<sup>189</sup> Ibid, pág. 79-80.

sucedería, si el metro en cuestión, por ejemplo, el hexámetro, ya no tuviese vigencia como metro en la nueva sociedad en la que se recibe la obra? ¿Qué pasaría si la traducción no presenta el verso o presenta un pseudo verso, que no se apoya ni en las nociones de rima ni de ritmo interno que posibilita al lector actual clasificarlo como verso? ¿Sería entonces la métrica una referencia clasificatoria?

Para Bajtin, la forma de análisis tradicional utilizada por la Lingüística ya no es válida, debido a que no se centra en el enunciado, es decir, en la palabra contextualizada, con un sentido específico, delimitada por el cambio de interlocutores discursivos. Por lo tanto, la manera acertada de estudio ha de partir no sólo del nivel lingüístico, sino también del contextual. Surge así la disciplina que él denomina Translingüística como ciencia de análisis de estas unidades, en contraposición a la Lingüística tradicional, que, hasta el momento, sólo se había ocupado del estudio de las oraciones. Estas últimas, a diferencia del enunciado, están desprovistas de todos los atributos propios de éste, entre ellos la contextualización y la intencionalidad<sup>190</sup>.

En el proceso de emisión de los diferentes enunciados nada es aséptico, ya que siempre se produce desde un punto de vista determinado y con una intencionalidad concreta. El sujeto hablante tampoco se caracteriza por la univocidad, ya que el *yo enunciadador* se forja a partir de la confluencia de determinadas voces, cada una procedente a su vez de otros hablantes, que moldean nuestra ideología. Incluso los mismos enunciados esconden un entramado textual y significativo que remite, a su vez, a otros enunciados:

La creación estética no puede ser explicada y entendida inmanentemente a una sola conciencia, el acontecimiento estético no puede tener un solo participante, que tanto vivencie la vida como exprese su vivencia en una forma artísticamente significativa<sup>191</sup>.

En la esfera literaria, la polifonía alude, en su análisis sobre las novelas de F. Dostoievski<sup>192</sup>, a la multiplicidad de voces que hablan en un texto literario. En las

---

<sup>190</sup> Bajtin, M., 1999, pág. 248-293.

<sup>191</sup> Ibid, pág. 82.

<sup>192</sup> Bajtin, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo Cultura Económica, México, 1986: "En la intención de Dostoievski, el héroe viene a ser el portador de un discurso con valor completo, y no un objeto del discurso del autor, mudo y carente de voz. El autor concibe a su héroe como un *discurso*. Es

etapas anteriores a este novelista ruso, según Bajtin, en la novela sólo se asumía una única voz, identificada con la del autor, por regla general. Mientras que, a partir de Dostoievski, el texto permite la confluencia de los diversos personajes que hablan desde su propia voz, sometiendo esta presencia a la tensión dialógica que nos cuestiona e interpela.

La polifonía también remite a otros dos conceptos esenciales: la *heteroglosia*, es decir, ningún enunciado es unívoco, sino que su significado viene condicionado por la contextualización y la intencionalidad que le imprime el hablante; el *dialogismo*, ya que la presencia de un enunciado requiere como condición la presencia de otro enunciado que lo haya provocado. Nada se produce de la nada, sino que requiere de un acto de habla previo al que cuestione o conteste. Cuando un hablante realiza un acto discursivo selecciona entre los distintos tipos de géneros, motivado por:

(...) la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc<sup>193</sup>.

Si acotamos nuestro objeto de análisis a estos textos, necesitamos rastrear contextos concretos en los que se inserten individuos, con un punto de vista determinado, que, en un momento preciso, realicen un acto de habla, con una intencionalidad marcada. Es decir, hemos de remitirnos a la búsqueda de un lenguaje social. Según Bajtin:

El acontecimiento de la vida de un texto, es decir, su esencia verdadera, siempre se desarrolla sobre la frontera entre dos conciencias, dos sujetos<sup>194</sup>.

---

por eso que su discurso acerca del héroe resulta ser un discurso acerca del discurso. Está dirigido al héroe como a un discurso y por lo tanto esta intención es *dialógica*. El autor, mediante toda la estructura de la novela, no habla *acerca del* héroe, sino *con* el héroe. No puede ser de otra manera: sólo una orientación dialógica y participativa toma en serio la palabra ajena y es capaz de apreciarla como una postura que tiene un sentido, como otro punto de vista” (Ibid, pág. 98).

<sup>193</sup> Bajtin, M., 1999, op. cit., pág. 267.

<sup>194</sup> Ibid, pág. 297.

Por tanto, como ya señala J. Huerta Calvo en su estudio sobre Bajtin<sup>195</sup>, lo primordial para este crítico en cualquier estudio literario se remonta al género. Este género no sólo puede postularse para textos escritos, sino que en cualquier acto de habla cotidiano existe una intencionalidad emitida por un emisor, que es la suma de distintas ideologías, inserto en un colectivo social concreto. Esto es, también en la oralidad hay género. En palabras de J. Huerta Calvo:

En este punto la contribución mayor de Bajtin parece atañer al problema de los géneros literarios (...) La noción de género se clava por encima de las tradicionales de *forma* y *contenido*, ya que es una entidad tanto formal como socio-histórica, y constituye el objeto principal de la translingüística (...)<sup>196</sup>.

En *Teoría y estética de la novela*<sup>197</sup>, Bajtin concluye que todos los géneros reconocidos por la Antigüedad Clásica son forjados en una etapa prehistórica, previa a la escritura. La novela, por el contrario, se ha constituido en un momento en el que no sólo el libro y la escritura ya existen, sino en el que también se está habituado al proceso individual de lectura. Al reflejar el contexto histórico en el que surge, la novela carece de normas preestablecidas, ya que esta sociedad no es un todo orgánico y perfecto como la clásica, sino múltiple y disgregada. La novela y la épica no pueden ser deudoras de una misma tradición, hay que buscar enclaves diferentes. Para la novela, hay que postular la tradición carnavalesca, cuyo último referente es la parodia. Esta conclusión conlleva obligatoriamente un descenso al plano de la risa de cualquier elemento anterior, concebido como perfecto e intocable en el paradigma épico que la precede. Según Bajtin:

Una figura vista de lejos no puede ser cómica; para volverla tal es preciso aproximarla. Todo lo que es cómico está cerca. Toda obra cómica funciona en una zona de máxima proximidad (...) La risa aniquila el miedo y el respeto frente al objeto, frente al mundo;

---

<sup>195</sup> Huerta Calvo, J., *La teoría literaria de Mijail Bajtin (Apuntes y textos para su interpretación en España)*, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

<sup>196</sup> *Ibid*, pág. 146.

<sup>197</sup> Bajtin, M., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 483 y ss.

lo convierte en un objeto de contacto familiar y así prepara su análisis absolutamente libre (...) La familiarización con el mundo por la risa y por el habla popular representa una etapa importante y necesaria, en el camino de la creación libre de las obras, tanto del conocimiento científico como del arte y de la humanidad europea<sup>198</sup>.

Asistimos a un trasvase de la visión posmoderna, presente en nuestro contexto, a las bases narrativas, íntimamente ligadas al mismo. La novela se disgrega y se fragmenta, hasta tal punto que es capaz de verse en el proceso de la recepción. Finalmente, en opinión de Bajtin, la novela constituye la verdadera esencia de la literatura y el resto de los géneros están llamados a una pronta extinción. Asistimos a una “novelización de los demás géneros”:

De esta manera, la novela –ya desde el comienzo- se construyó con otros materiales que los demás géneros acabados; posee otra naturaleza; a través de ella, junto con ella y en ella, se ha conformado el futuro de toda la literatura. Por eso la novela, una vez hubo nacido, no pudo convertirse en un género más entre otros géneros, ni pudo establecer relaciones con los demás géneros en base a una coexistencia pacífica y armoniosa. En presencia de la novela, todos los demás géneros empezaron a tener otra resonancia. Comenzó una lucha de largo alcance, una lucha por la novelización de los demás géneros<sup>199</sup>.

Como conclusión a esta exposición, presento la metodología en la que apoyo la adscripción genérica del Libro XIV de las *Metamorfosis*. Como puede deducirse, mi postura teórica es deudora de la estética de la recepción, partiendo siempre de las propias características textuales, de las que está dotada cualquier narración, cuya consecuencia última es determinar el horizonte de expectativas del lector. Para fundamentar mi posición, he ido realizando un recorrido teórico, desde los inicios del

---

<sup>198</sup> M. Bajtin en F. Brioschi y C. Di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura*, ed. Ariel, Barcelona, 1988, pág. 237.

<sup>199</sup> Bajtin, 1989, op. cit., pág. 484.

género, por todos aquellos autores que van acercando sus postulados al *horizonte de expectativas*; es decir, que, en una u otra medida, han desviado la norma estricta, centrada en los esquemas previos a la decodificación del texto, hacia el entramado social en el que se produce o hacia el receptor que realiza el acto de la lectura. Para finalizar y esbozar al completo el punto de vista que sostengo, citaré de nuevo a J. M. Schaeffer y, por otra parte, a Allan Rodway<sup>200</sup>.

Para comenzar la disquisición, voy a citar una pregunta que se realiza J. M. Schaeffer, al inicio de su epígrafe “Contexto y re-creación genérica”:

(...) ¿Qué ocurre cuando un autor, digamos del XIX, adopta unos rasgos genéricos de un género que se ha dejado de utilizar desde hace cierto tiempo, pongamos el siglo XVII, por ejemplo? ¿Es que los rasgos (semánticos o sintácticos) pertinentes continúan expresando las mismas determinaciones genéricas que en el XVII?<sup>201</sup>

Considero que es necesario que la formulación de esta pregunta también se realice desde una perspectiva antagónica, es decir, desde el punto de vista del receptor. De este modo, la pregunta pasaría a decir: ¿qué ocurre cuando un lector, digamos del siglo XXI, lee una obra que poseía en su génesis y en su contexto histórico concreto, unos rasgos de género que se han dejado de utilizar desde hace un tiempo?

Para dar una respuesta adecuada es imprescindible diferenciar, como hace J. M. Schaeffer, entre dos campos de acción, que no deben confundirse<sup>202</sup>:

- a) **Genericidad autorial**: este término es acuñado para designar el texto procedente del escritor, en su nivel inicial, y recibido en su contexto temporal. El enunciador real selecciona unos mecanismos y elementos de construcción concretos que, en su situación histórica, permitían una identificación de rasgos distintivos, comunes a otros textos, lo cual facilitaba una adscripción genérica concreta. En el caso que nos ocupa,

---

<sup>200</sup> Rodway, A., “La crítica de géneros literarios: el acceso a través del tipo, del modo y de la clase”, en Bradbury, M., y Palmer, D., (eds.), op. cit., pág. 99-126.

<sup>201</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 94.

<sup>202</sup> Ibid, pág. 101-106.



independientemente de las dificultades de adscripción que he señalado varias veces en cuanto a las *Metamorfosis*, no debe negarse que el autor clásico, Ovidio, conocedor de las normas referentes a los géneros platónicas y aristotélicas, y de la tradición épica, cuyo verso por antonomasia era el hexámetro, eligió el hexámetro sabiendo de antemano, por tanto, la pertenencia de su obra al género épico.

Otra cosa diferente es determinar la finalidad con la que hizo esta elección o la influencia que tuvo el público de su época en la misma. Es evidente, como también he mencionado, que quería consagrarse con esta obra (así lo manifiesta abiertamente al final de la misma), por lo que puede inferirse que, frente a otros géneros, la épica gozaba de mayor popularidad. Por otro lado, no pasa inadvertido el carácter singular de esta épica ovidiana con respecto a la virgiliana y homérica. El retrato de los dioses y sus debilidades, las fábulas amorosas, con un marcado erotismo en algunos pasajes (léase, por ejemplo, la descripción de la vestimenta de Dafne), la ausencia de narraciones heroicas y grandes fragmentos de narraciones bélicas o de un héroe en concreto... hacen dudar y sospechar de la intención del autor ¿Quería exterminar el género? No obstante, el objetivo de mi análisis no se centra en este apartado, sino en el que expongo a continuación.

- b) *Genericidad lectorial:*** es la que otorga el lector a un texto, pero no entendida como interpretación individual, totalmente distanciada de los marcadores textuales del propio texto; sino como aquella que, analizando el texto, desde su competencia actual, clasifica, a través de unos elementos funcionales y jerarquizantes, la obra en una determinada categoría genérica, que, como se desprende, está operativa en su contexto temporal e histórico.

E. D. Hirsch<sup>203</sup> realiza una bipartición similar a la de J. M. Schaeffer, pero cambia la terminología: a la autorial la denomina “género intrínseco” y a la lectorial “extrínseco”, marbete que posee cierto matiz peyorativo, ya que, según su análisis, toda interpretación que se aparte de la marcada por el escritor es errónea. Mi opinión es totalmente contraria a este principio, sobre todo, si se quiere ser coherente con las nuevas corrientes de crítica literaria que, inevitablemente, exigen y demandan una revisión de los géneros y, por supuesto, un nuevo posicionamiento diferente del tradicional.

Actualmente, el mercado editorial y los éxitos de ventas o la publicidad inciden en el mayor número de obras traducidas. Indudablemente, la introducción de obras con un marco referencial muy concreto, en países diferentes al productor, cambia la adscripción genérica inicial, en muchos casos. Este simple hecho, por no entrar en las adaptaciones del traductor o en las cualidades estilísticas del hipertexto posterior, es real y, como hecho literario, merece una explicación satisfactoria desde la propia crítica literaria.

A. Rodway, por ejemplo, a propósito del comentario de un poema de E. E. Cummings (“Pity this busy monster, Manunkind”<sup>204</sup>), concluye su exposición diciendo:

¿No será, sin embargo, un ultraje a la idea de “género” haber comparado un poema con un ensayo o novela? Pues bien, ambos tienen en común la sátira, el didactismo y el tema de la deshumanización, así como un experimento lingüístico. Pero la respuesta básica es que “el género” es sólo una idea. Empezamos con la información de Ehrenpreis, de que los géneros “no están implícitos ni en la naturaleza, ni en la literatura, ni en la mente humana”; continuamos apoyando la utilidad pragmática en contra de la quimera del absoluto, de la veracidad platónica; y podemos, pues, concluir lógicamente reiterando que nada en este particular acceso a través del tipo, tiene por qué inhibir u obligar al crítico al automatismo. Hasta le permite una pizca de excentricidad.

Por mi parte, antes de abordar la adscripción genérica lectorial del Libro XIV de las *Metamorfosis*, considero oportuno concluir:

---

<sup>203</sup> Hirsch en Schaeffer, op. cit., pág. 105.

<sup>204</sup> Rodway, A., op. cit., pág. 121-125.

(...) Lo mismo que la significación de un enunciado, aunque intencional, no depende *únicamente* de la intención del locutor, sino también de su situación comunicativa (y de sus relaciones con el receptor), la genericidad de un texto, aun siendo el resultado de una elección intencional, no depende solamente de esta elección, sino también de la situación contextual en la que la obra nace o se reactualiza. El autor propone y el público dispone: esta regla es válida también para las determinaciones genéricas<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> Schaeffer, J. M., op. cit., pág. 105.

## 2. Adscripción genérica del Libro XIV de las *Metamorfosis*: ¿"una pizca de excentricidad"?

Al comprar en cualquier librería un libro como las *Metamorfosis*, la autoría del texto, en el caso de que partamos de un desconocimiento de la biografía de Ovidio, puede pasar por la de un individuo actual. Una vez que el libro se encuentra entre nuestras manos, podemos realizar varias observaciones iniciales en cuanto a su disposición y características textuales. Es evidente que los rasgos, como sucede en la mayor parte de los ejemplares, sobre todo, si son traducciones realizadas por diferentes individuos, varían de una edición a otra. En mi caso, manejo la edición cuya traducción está a cargo de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín<sup>206</sup>, por lo que el cómputo de peculiaridades que voy a enunciar, deben remitirse a ella.

La primera característica es la portada, de color blanco, con una ilustración encuadrada en el centro, en la que aparece una escultura de la que brota una especie de arbusto. Desde esta primera página conocemos, como sucede en la mayoría de los libros, el título y el nombre del autor: las *Metamorfosis* de Ovidio, ni siquiera se nos apunta, como sucede en otras portadas, que estamos ante una traducción. Para ello, deberíamos reparar en la segunda hoja, conforme comenzamos a abrir el libro. Ahí se nos indica que, aparte de ser una traducción, también cuenta con unas anotaciones concretas, a cargo de Antonio Ramírez de Verger. Aparte, se observa el nombre de la editorial, Alianza Editorial, con dos acuñaciones más: *El libro de Bolsillo*, *Clásicos de Grecia y Roma*.

No voy a negar que la existencia de este sencillo sintagma, *Clásicos de Grecia y Roma*, revela mucho respecto a la procedencia de nuestro ejemplar, ya que se nos ubica en un determinado contexto histórico y social. No obstante, para acceder a esta información, ha sido necesario, no sólo ir a la segunda o tercera página conforme se abre el libro, sino leer además, aparte del título de la obra, del nombre del autor de la obra y de los traductores de la misma, el nombre completo de la editorial. Hemos de admitir que este procedimiento no resulta muy frecuente entre los lectores, a la hora de acercarse a un texto, ya que, en la mayoría de las situaciones, comenzamos la lectura,

---

<sup>206</sup> Ovidio, op. cit.

tras haber leído el título y el nombre del autor. No obstante, aun iniciando el análisis con todo este conocimiento previo, incluso conociendo la biografía del autor, considero que poco o nada variará mi metodología de adscripción, debido a que mi centro de interés es la información que desprende el texto y, a partir de ella, la ubicación que recibe desde los parámetros actuales en literatura.

Si proseguimos, en el anverso de la página citada antes, viene el número de ediciones con las que cuenta esta versión de las *Metamorfosis* y un encabezamiento con el título original. Tras haber explicado que esta información no es inmanente al texto, sino extraliteraria (las ediciones y publicaciones derivan de los mercados productores de libros y de los éxitos o ventas que se generen de los mismos), hay que detenerse en un concepto básico: parte de estas anotaciones, como explicaré en el último capítulo de este estudio, si se toma el texto como un “hipertexto” procedente de un “hipotexto”, es decir, como una traducción procedente de otro texto originario (dependiendo de la concepción que se tenga de la traducción, se designará este texto *uno*, distinto en muchos aspectos del *dos*, de una manera u otra. Tradicionalmente, era el texto *fuentes*, aunque, como abordaré en el capítulo antes mencionado, prefiero, según la corriente actual en teoría de la traducción, denominarlo, *hipotexto*) son más relevantes de lo que se piensa en un primer vistazo. Hasta tal punto esto es así que, el nombre de los traductores, en cierta medida, puede convertirse en el de los autores.

Dejando a un lado el tema de la traducción, que se estudiará más adelante, voy a centrarme en mi libro, en español, con su título y su autor en la portada. Hay un *Prefacio* y una *Introducción*, que no forman parte de la obra originaria, sino de esta edición en concreto y que, de nuevo nos devuelve al dilema de la traducción. En la *Introducción*, por ejemplo, se exponen nociones referentes a la biografía y la obra de Ovidio y a los estudios previos que se han realizado de las *Metamorfosis*, haciendo incluso un esquema, en el que se dividen los temas que se tratan en el conjunto general de la obra. Un lector contemporáneo no está desacostumbrado a ver introducciones en las que se matizan ciertos aspectos del libro en cuestión o incluso del autor. Además, es frecuente, en ciertas editoriales, dar algunos apuntes al respecto, la sobrecubierta, en el lado de los márgenes. Por lo que, tanto preámbulo previo al inicio de la obra en sí

tampoco nos iba a provocar una extrañeza, que nos llevase a sospechar algo respecto a la peculiaridad de nuestra lectura o el pasado del autor.

Por otro lado, la existencia de algunas anotaciones, a modo de aparato crítico y la enumeración de una bibliografía previa al inicio, sí que nos permite saber que la lengua originaria de nuestro texto era el latín y que, en la tradición textual existe una serie de variantes, entre las que los traductores eligen unas en concreto, de las que nos dan cuenta en la *Introducción*. Aparte, el esquema temático y su diversidad hacen pensar que la unidad es una cuestión controvertida en esta obra. Por último, previo al texto en sí, se nos ofrece una *Cronología* con los años más emblemáticos de la vida de Ovidio.

Mi pregunta, y no quiero que se considere una ignorancia de la labor de traducción es la siguiente: ¿necesita un lector tantos preámbulos para iniciar su lectura o todas estas anotaciones son imprescindibles sólo para el traductor (que ya no es lector en origen) y para unos cuantos lectores latinistas (conocedores de lo que implica una labor de crítica textual)? Dependiendo de nuestra respuesta, la perspectiva del análisis propuesto varía.

Mi decisión es hacer una inmersión en el texto que he comprado en la librería, que, por lo tanto, está en español y, desde el momento en que empiezo a desentrañarlo, se adscribe irremisiblemente a una lectura del siglo XXI. La dualidad y no confusión entre la adscripción *autorial* y la *lectorial* ya ha quedado suficientemente comentada en el apartado anterior, por lo que todas las informaciones procedentes tanto del autor como del traductor o traductores de la misma, pertenecen a la adscripción *autorial* y no se corresponden con el objetivo de mi investigación.

Una vez que se comienza la lectura en sí, se comprueba que el libro está subdividido en quince libros, cada uno de los cuales cuenta con una página inicial en la que se enumeran los temas de cada uno de ellos, cuantificándolos, ha de pensarse a simple vista, en verso. Se corrobora esta sospecha, cuando se mira la disposición del texto en la página y se observa que todas las frases que lo componen están cortadas y enumeradas, de manera que, de acuerdo con nuestras expectativas tendemos a reconocerlas como versos. No obstante, surge un extrañamiento inevitable, tras leer, por ejemplo, la primera tirada de esos supuestos versos (tras el prólogo):

Antes de la mar, de la tierra y del cielo que lo cubre todo,/ la naturaleza ofrecía un solo aspecto en el orbe entero,/ al que llamaron Caos: una masa tosca y desordenada,/ que no era más que un peso inerte y gérmenes discordantes,/ amontonados juntos, de cosas no bien unidas (...) <sup>207</sup>.

Sin adentrarnos en profundidad en nociones de métrica española, se puede concluir que no hay una rima entre los distintos versos, ni éstos poseen el mismo número de sílabas, ni, aun en el supuesto de que se tratase de rima libre, contamos con un ritmo interno excesivamente marcado (si se analizan tiradas de líneas más extensas, como se hará en el capítulo destinado a la traducción, se comprueba que efectivamente existen determinados recursos literarios que marcan ese ritmo interno) o alguna otra característica que lo diferencie de la prosa, a no ser su disposición en la página. La propia lectura en voz alta puede realizarse de corrido. Sí es cierto que, aparte de esta primera aseveración, contamos con figuras cercanas a la lírica, como el epíteto (“cielo que lo cubre todo”), estructuras paralelas o bimembres (amontonados juntos, de cosas no bien unidas), paradojas y redundancias (“gérmenes discordantes, amontonados juntos”), términos inusuales en la prosa (“orbe”), etc. Por lo tanto, ¿es prosa o poesía? Podríamos optar por la vía intermedia y determinar que se trata de prosa poética.

Tras una lectura inicial, resulta innegable que, en el Libro XIV, existen unas peculiaridades temáticas que le confieren una cohesión especial, con respecto al resto de la obra y que, además, lo acercan a la idea de “novela de viaje”, según se expuso en los dos primeros apartados, ya que los dos protagonistas esenciales, sobre los que recae el peso del relato y de los relatos por otros personajes proferidos, son Eneas y Ulises. Junto a ellos, Circe, personaje femenino, casi puede situarse en el mismo plano de relevancia.

Sin rastrear la carga mitológica y las referencias en otras obras, numerosísimas, que sería una labor intertextual, limitándonos al texto que tenemos, podemos reconstruir de estos personajes la siguiente historia: Circe es una mujer, hechicera e hija del Sol, que vive en una morada casi mágica, rodeada de fieras que le son fieles y de sirvientas.

---

<sup>207</sup> Ibid, pág. 67, v. 5-9.

Suele ser enamoradiza y, como posee poderes mágicos, tiene la potestad de vengarse de quien la rechaza y de las respectivas mujeres por las que es sustituida en el corazón de los hombres que desea. Este personaje se imbrica en la historia principal, la de Eneas, mediante una advertencia de Macareo, un marinero que acompaña a Ulises en su travesía y que presencié lo que es capaz de hacer la cruel maga. Macareo se encuentra a Aqueménides, un antiguo compañero suyo que ya daba por perdido, porque fue abandonado en la playa, tras luchar contra un gigante de un solo ojo. Al reencontrárselo y saber que ahora pertenece a la tripulación de Eneas, quien tiene posibilidades en su ruta de topar con esta maga, siente la necesidad, como viejo amigo, de advertirlo. Por eso, relata la conversión en cerdos que sufrió en el palacio de Circe y la historieta que le contó una de sus sirvientas, sobre Pico, otra pobre víctima de los hechizos de la tal maga.

Sin embargo, el relato principal es el de nuestro protagonista, Eneas, del que compartimos su travesía justo en el punto en el que topa con un escollo y llega a las tierras de Dido. Lo curioso es que ese escollo resulta ser, según la información del narrador, otra víctima más de la crueldad de Circe: es Escila, la mujer que Glauco amaba, y Glauco es otro más de los amores fallidos de Circe de quien la diosa se venga. Hasta el propio narrador parece advertirnos de la maldad de esta mujer. Dido acoge a Eneas en su palacio, en un gesto de hospitalidad, ya que él es un extranjero troyano, y ambos se enamoran. Sin embargo, nuestro héroe termina abandonándola, para continuar su travesía, razón por la que ella se suicida. En su camino, Eneas llega a Cumas, donde habita una sibila, gracias a la cual consigue descender a los infiernos, lugar en el que ve a sus antepasados y los futuros peligros que ha de afrontar.

Llegados a este punto, nos preguntamos como lectores la causa del viaje continuo de nuestro protagonista y cuál será el destino al que se dirige. Por su parte, la Sibila le cuenta la procedencia de su don profético (el dios Apolo la castiga por negarse a corresponder su amor).

Es en la orilla de Cumas donde Aqueménides, compañero de Eneas, se encuentra con Macareo, que viaja junto a Ulises y su tripulación, en la cual estaba originariamente. En su diálogo se nos informa de que ambos son griegos, pero Aqueménides, en otro gesto de hospitalidad, ha recibido la ayuda de los barcos troyanos, que lo salvaron de ser



despedazado por el cíclope, el mismo que se comió a gran parte de la tripulación de Ulises.

Ahora se nos presenta otro periplo más, el de Ulises, quien tuvo que vencer a Eolo, que tiene los vientos en su poder, y por último a Circe, de cuyo contacto advierte Macareo a Aqueménides y, por ende, a la tripulación troyana. Esto puede considerarse como otro gesto de hospitalidad entre dos tripulaciones extranjeras. Se detiene a contar por extenso cómo los convirtió en cerdos, mediante el elixir de unas copas que les tendió, menos a uno, Euríloco, que la rehusó. Por eso, conservando su forma humana, pudo huir, para avisar a Ulises, quien esperaba en la costa. Ulises, ayudado por los dioses y por una flor que le había dado Cilenio, logra burlar la treta de Circe y termina casándose con ella. El regalo que le pide como dote es que devuelva la forma original a sus hombres. De este modo, dejan de ser cerdos. Allí se quedan durante un año, durante el cual descubre Macareo la historia de Pico, con la que se verifica por tercera vez la crueldad de Circe. De repente, esta estancia y la descripción de este relato se interrumpen, porque los griegos reciben la orden (ignoramos por parte de quién) de partir de nuevo, hacia no sabemos qué destino. Hasta aquí nos cuentan sobre las aventuras de Ulises.

Retomamos el hilo de Eneas, que, por fin, llega al Lacio, destino final de su travesía, según nos informa el relato. Otra acción de hospitalidad se produce, esta vez, del rey del Lacio hacia Eneas, que se sella con el casamiento entre nuestro héroe y su hija. Según parece, ésta estaba ya prometida antes con Turno, quien, enfurecido, realiza la acción contraria al hospedaje: entabla una guerra contra Eneas. Para aumentar su bando, Turno, mediante un enviado, Vénulo, le pide ayuda a Diomedes, quien no se la presta, ya que casi todos sus súbditos han sido transformados en aves, debido al blasfemo de Acmon. Se conjetura que Diomedes también ha tenido que viajar por mar (llama a sus hombres “tripulación” y reina en una tierra recibida como dote). Finalmente, vence Eneas, porque la madre de los dioses detiene el incendio de las naves troyanas, provocado por Turno. No obstante, aunque las naves son transformadas en ninfas marinas, Turno no se asusta y sigue luchando, ya no por Lavinia (se descubre aquí el nombre de la prometida), ni por obtener como dote un reino, sino por valentía. Gana el hijo de Venus (descubrimos aquí el nombre de la madre de Eneas).

La última parte del viaje de Eneas la constituye su apoteosis. Aquí se nos informa de que su madre Venus es la hija del padre de los dioses y que hubo, antaño, un enfrentamiento entre Eneas y Juno, que también es una diosa. Eneas ha envejecido y Iulo ya está alcanzando su madurez para reinar, así que, Venus le pide a su padre que le conceda a su hijo “naturaleza divina”. De este modo, Eneas es enjugado en la corriente, pierde su naturaleza mortal y, tras ingerir ambrosía, se convierte en un astro al que el pueblo venera.

A continuación, parece presentarse un epílogo, en el que se nos enumeran los reyes que sucedieron a Eneas y algunas anécdotas acontecidas en sus mandatos, como la de Pomona y Vertumno, hasta concluir con la fundación de las murallas de Roma, no sin antes nuevas guerras. Se nos informa de un episodio bélico entre los sabinos y los romanos, con Rómulo al frente, en el que consiguieron ganar estos últimos, gracias a la ayuda de Venus, la madre de Eneas. Ella le pide auxilio a las náyades, las cuales provocan riadas y fuegos, lo que impide que se abran todas las puertas de la ciudadela a los sabinos. Esto da tiempo a los hombres de Rómulo a hacerse con las armas y a salir victoriosos. Llegaron a un pacto de gobierno, según el cual, Tacio tomó el trono en primer lugar y, después, le sucedió Rómulo.

Ahora, ya que Roma es fuerte, Mavorte le pide al padre de los dioses que cumpla su promesa de deificar a Rómulo. Gradivo, otro dios, rapta a Rómulo en su carro con este cometido. Su esposa Hersilia lo llora, hasta que Iris, enviada por Juno, la lleva a que contemple a su marido, convertido en astro, y éste la acoge entre sus brazos, deificada también. En estas últimas líneas se nos descubre que Rómulo es el fundador de Roma.

La gran profusión de acontecimientos hace dificultosa la descripción lineal del texto narrativo. No obstante, esto, bajo mi punto de vista y como se deducirá del análisis narratológico, no implica que todas y cada una de las secuencias estén hilvanadas por nexos, en su mayoría, con un marcado valor semántico “aventurero” o de “viaje”. Por otro lado, el análisis de la temporalidad revelará cómo la acción de Eneas copa el primer plano y cómo la de Ulises se imbrica en ella, por medio de Aqueménides. Esto no sólo constituye un nexo temporal, sino que, además, transmite un marcado carácter hospitalario: el héroe de nuestro relato, en constante viaje, acoge sin más a un extranjero. Lo curioso del gesto es que lo acoge, pero no en su tierra, como cabría

esperar, sino en su propio viaje. De este modo, las dos acciones principales se presentan en un continuo discurrir y se entrecruzan, de manera dinámica, en ambos periplos. Los matices temáticos y los formales están íntimamente unidos y conectados, hasta tal punto que unos refuerzan las connotaciones de los otros.

La siguiente conclusión que se deduce es que el tema principal, al que se subordina el resto, y que actúa como unificador jerarquizante es el viaje. Sin embargo, este viaje tiene unas peculiaridades concretas. Como expuse en el capítulo referente a la “novela de viaje”, tanto Eneas como Ulises no viajan de manera voluntaria. Esto se deduce del texto, de dos pasajes: en el caso de Eneas, el narrador nos informa que abandona a Dido, sin indicar una causa concreta, sólo dice que “huye”. Por otro lado, al encontrarse con la Sibila y descender al Hades, descubre los peligros que “habría de afrontar”. Ambas acciones denotan obligatoriedad impuesta por no se sabe qué entidad. En el caso de Ulises, es evidente que, cuando consigue la hospitalidad y el casamiento con Circe, recibe “la orden” de partir. Por lo tanto, contamos con dos héroes, el primero de los cuales consigue una hospitalidad duradera hasta su muerte en el Lacio, el segundo lo abandonamos en mitad del proceloso mar, habiendo tenido que renunciar a la acogida de un hogar. En conclusión, el texto demuestra que las partidas son impuestas y que ninguno de los dos viaja por voluntad propia.

Por otra parte, en cuanto al destino que les espera, es decir, el encuentro con lo “otro”, también es desconocido. De nuevo, la propia narración así nos lo indica, ya que, por ejemplo, Eneas desvía su travesía, gracias a la advertencia de Macareo, y este mismo personaje manifiesta abiertamente que, debido a la insegura travesía que les aguardaba, se asustó y prefirió permanecer en la playa de Cumas. Los elementos con los que topan al final de sus iniciales periplos son distintos, en parte, debido, a la información suministrada por Macareo. En el caso de Ulises, el único final que conocemos es el encuentro con Circe. La ambivalencia que supone el conocimiento del “otro”, en un proceso de viaje, queda aquí perfectamente ejemplificado por la ambivalencia de este personaje femenino. Recuérdese mi conclusión en la exposición, a raíz del artículo de D. Nucera, como muestra de la íntima relación de este relato con las características antes definidas:

Esta partida supone dos cosas básicas: un abandono de lo que ya se conoce, de lo que viene siendo el entorno habitual, llamado también materno; y un encuentro, un arribar a la tierra que te has propuesto o a la tierra que te han impuesto o un topar por casualidad con una tierra cuya existencia desconocías. La variedad tampoco es relevante, lo único relevante es que este encuentro presupone la existencia de un “otro”, la nada, el vacío, también entran en la categoría de “otro” en cuanto algo distinto de uno mismo. La complejidad de este proceso somete a la identidad del individuo a una polaridad de sensaciones: de un lado, la pena, la nostalgia (“dolor del viaje”) y, del otro, el alborozo, la inquietud ante lo desconocido. En definitiva, esta línea direccional y su ambigüedad son una constante tanto en el exilio, como en el viaje<sup>208</sup>.

Circe constituye, según nos describe el relato, lo “otro” para ambos héroes, con la diferencia de que, en el caso de Eneas dicho encuentro se evitó. En un primer momento, debido al pasaje inicial de Glauco y Escila, esta mujer se nos describe como un ser maligno y con magia, capaz de transformar a aquellos que la decepcionan. Además, su pauta de conducta es primero lisonjera, con el fin de conseguir sus fines, luego, cruel, si no lo obtiene. En el amor, es tan apasionada como vengativa y su reino se dibuja como morada de matiz doble: puede ser remanso, de fieras mansas, o infierno contrario al humano. Esta dualidad presente en Circe es la misma que he descrito en relación a la posibilidad de destino, en un viaje. Por un lado, cabe la expectativa inquietante de lo desconocido, por otro, el miedo que esto desprende.

La misma dualidad se mantenía en el gesto de hospitalidad, procedente incluso de su propia etimología: la acogida puede ser lucha u hogar. Esta situación queda ejemplificada con la unión conyugal de Ulises. Al principio, parte de lo desconocido (su tripulación llega al reino de Circe), hay una situación ambigua (hay fieras, pero son mansas, les sirven elixires, pero son venenosos), una acogida contraria (son transformados en cerdos) y un cambio hacia el verdadero pacto de hospitalidad, cuyo culmen lo constituye la unión matrimonial.

---

<sup>208</sup> Nucera, D., op. cit., pág. 247.

Pero no sólo Ulises es recibido por Circe en su palacio, sino que Circe es aceptada en el tálamo, por extensión, en la esfera sentimental, por Ulises, es más, permanece junto a ella, hasta que alguien o algo lo obliga a irse. Podrían verse las distintas actitudes que ejemplificamos antes, a propósito de Robinson Crusoe. Ulises, al principio, llega al reino extranjero y se comporta cual Robinson exigiendo reconocimiento y poder. Él vence, por lo que puede ordenar sobre Circe. Sin embargo, como en *Los Naufragios*, finalmente se produce una integración y un abandono de las formas propias, en pos de las extranjeras. De nuevo, creo necesario mencionar el pasaje de Domenico Nucera en el que afirmaba:

Si Robison consiguió conquistar el espacio encontrado, Cabeza de Vaca es conquistado por él; si aquél había sometido al otro para sus propias necesidades y teorías, éste se había puesto a su servicio; mientras aquél imponía su cultura por encima de otra a la que consideraba inferior, éste la abría a la comparación y, sin renegar nunca de ella, aceptaba sus contaminaciones<sup>209</sup>.

En cuanto a Eneas, el encuentro con el “otro” queda representado en dos puntos en su travesía: el primero de ellos es la llegada a las tierras de Dido y dice el texto que es acogido por esta mujer “en su corazón y en su palacio”<sup>210</sup>; el segundo, queda representado por la llegada al Lacio, con la salvedad de que, en esta ocasión, es el rey de dichas tierras, Latino, quien lo acoge tanto en tierra como en corazón, ya que le otorga a su hija en matrimonio. Por lo tanto, la análoga de Circe es Dido, porque ambas poseen reinos y son agentes de hospitalidad. Sin embargo Lavinia es más bien un presente, similar a la transformación de cerdos a hombres que le concede Circe a Ulises, por lo tanto, de carácter pasivo. Ambas mujeres mantienen la ambigüedad del daño y el beneficio. En la situación de Dido, también la partida, como en Ulises, es inesperada y ella se suicida, en señal de venganza. De este modo, aunque paralela a Circe, el camino que realiza es el contrario, comienza por un recibimiento cálido y termina deseándole

---

<sup>209</sup> Ibid, pág. 268.

<sup>210</sup> Ovidio, op. cit., pág. 69, v. 78.

mal a Eneas. Circe, a pesar de la partida de Ulises, es benefactora, ya que le advierte de algunos peligros por mar.

Este es otro aspecto más de la riqueza de este personaje, que analizaré más exhaustivamente en el análisis narratológico, ya que este matiz benefactor la sitúa en una esfera similar a la de la Sibila. Ésta puede representar otro gesto de hospitalidad, ya que recibe a Eneas en sus costas de Cumas y, en cierta medida, se transforma en lazarillo de un viaje, inserto en el viaje principal: el descenso al Hades. Este viaje puede ubicarse en el envés del viaje geográfico, esto es, el viaje interior. El propio texto dice explícitamente que Eneas “pide permiso para llegar, por el Averno, hasta el alma de su padre”<sup>211</sup>. Con lo cual, como sugerí en mi exposición, la línea entre la “novela epistolar” y la “novela de viaje” es muy difusa. Desde este fragmento, se revitaliza la primitiva función epistolar: poner en contacto a dos interlocutores alejados físicamente, mediante un mensaje, que, una vez escrito, volverá a actualizarse cuando llegue al receptor. Eneas, a través de la Sibila (canal comunicativo), se comunica con su padre, desde otra esfera diferente: estando en el mundo de los vivos se traslada al de los muertos. Si mantenemos la idea de que este descenso al Hades no es un viaje real o geográfico, sino interior, como muestra, en parte, las palabras del verso citado, la relación con la epistolografía queda justificada en este pasaje y el hecho del descenso no es más que un viaje momentáneo, para unir a dos entes físicamente alejados. Como cité antes, John Donne lo define diciendo “dos personas comparten un alma sola, sin excluir los cuerpos”<sup>212</sup>.

Según el paralelismo anterior, Dido y Circe, cada una en secuencias temporales distintas, son análogas a Turno en la otra versión posible de hospitalidad: la hostilidad. Este personaje masculino le impide la primera acogida en el Lacio a Eneas y entabla una batalla feroz en este sentido. Dentro de la descripción de este combate, se nos dan testimonios de otros viajes, insertos en la trama principal. Por ejemplo, como expuse antes, se nos habla de Diomedes, que también fue acogido en tierra extranjera o eso hace pensar el hecho de que reine en unas tierras entregadas como dote. Por otra parte, las apoteosis narradas al final, primero la de Eneas y luego la de Rómulo, también

---

<sup>211</sup> Ibid, pág. 70, v. 105-106.

<sup>212</sup> Guillén, C., 1998, op. cit., pág. 197.

marcan la unidad temática que vengo manteniendo. Además, en todos estos casos de trayectoria, el inicio nunca es decidido por la voluntad del involucrado, sino por otros. En último término, Ovidio nos presenta la muerte como un viaje mágico, hacia una metamorfosis eterna.

Por otra parte, antes mencioné que la estructura triádica de las relaciones amorosas no son más que otra manifestación de viaje o exilio interior. Los tríos que se presentan en el Libro XIV los describiré pormenorizadamente en el análisis narratológico. No obstante, es imprescindible dar algunas nociones que justifiquen mi tesis. Michael Simpson en su comentario del Libro XIV de las *Metamorfosis* hace un estudio de las relaciones triádicas, poniéndolas en relación con las presentes en Virgilio o en Homero. En Ovidio, y esto es lo que debo aportar en mi comentario (el análisis intertextual se sale de la metodología adoptada en este estudio, según he señalado), la estructura triádica se justifica e intensifica, mediante la figura de Circe, que, en un momento determinado, es análoga a la de Eneas. Ambos, uno en relación a Pico y Canente o a Escila y Glauco, el otro en relación a Lavinia y Turno, rompen vínculos previos a su llegada, produciendo una partida entre los personajes originariamente unidos:

Circe, destroying the innocent love of Picus and Canens, is a harbinger of the soon-to-arrive Aeneas, who, like Circe, a figure from the older World of Greek mythology, intrudes, and destroys the peaceful harmony of Turnus and Lavinia (Ellsworth ,1986)<sup>213</sup>.

Por lo tanto, en la estructura triangular, también se producen exilios interiores de, al menos, uno de los agentes en cuestión. El origen armónico de dos unidos, similar al del desterrado en su país natal, previo al exilio, se quiebra por una imposición externa: el abandono, bien voluntario, bien impuesto, como en los casos citados, de uno de los componentes de la pareja. El otro sufre el autoexilio y ha de recorrer el camino que lo lleve desde la unión inicial a la nueva soledad adquirida. De este modo, hay una partida, un tránsito y un final, en el que se produce un nuevo encuentro, análogo a la llegada a

---

<sup>213</sup> Ellsworth en M. Simpson, *The Metamorphoses of Ovid*, University of Massachusetts Press, 2001, pag. 441.

otra tierra. Canente, por ejemplo, recibe ese nuevo estado, mediante una metamorfosis, al igual que le sucede a Escila. Turno, por su parte, es vencido y alejado doblemente. Pierde su futuro reino y a su futura prometida.

Por último, como subrayaré en el capítulo siguiente, en las dos relaciones principales, la de Ulises y Circe, la de Eneas y Dido, sería fácil reconstruir una estructura triádica recurriendo a la intertextualidad. Sin embargo, desde el propio texto, es posible postular otras. En las dos situaciones, el narrador nos disuade, para que situemos los viajes de los protagonistas como dos acontecimientos que necesariamente han de suceder. Las causas las desconocemos, pero, por ejemplo, el abandono de Dido y el de Circe manifiestan esa obligatoriedad, según señalé antes. Por lo tanto, ellas dos no pueden constituir el verdadero final, el verdadero encuentro con lo “otro”, en los periplos de ambos. De este modo, se sitúan como obstáculos en los destinos de las travesías y las detienen momentáneamente. Incluso, el lector llega a pensar que ambas historias se cierran en estos respectivos encuentros. Sin embargo, las partidas correspondientes cambian la perspectiva de análisis y ubican a las dos mujeres como oponentes en los triángulos formados por los héroes, sus periplos y ellas mismas.

En definitiva, es evidente que el viaje marca no sólo la unidad temática, sino también la temporal y escénica de la trama. Los hombres que deben partir, la descripción de los distintos lugares geográficos que atraviesan, la presencia de la dualidad del “otro” y de los lazos de hospitalidad/hostilidad, la presencia de relaciones triádicas, incluso, un viaje interior a medio camino entre la epístola y el exilio, son elementos suficientes y explícitamente enumerados en el relato, como para postular esa adscripción genérica lectorial. Con el análisis narratológico, de corte estructuralista, voy a incidir en el estudio detallado de cada elemento presente en el relato, con una doble finalidad: comprobar que esta adscripción parte del texto y se debe al texto, demostrar que dicho tipo de análisis también es posible en una obra, tradicionalmente, catalogada como épica.

No quiero concluir, sin mostrar algunas de las posibles objeciones a mi propio planteamiento. El estilo de la “pseudoprosa”, podrá decir alguno, no es el habitual del relato, así como tampoco la disposición de las frases en la página (obsérvese como en este caso se parte de una convención extraliteraria, para determinar el género de un



texto). Cabría entonces la siguiente pregunta: ¿cuál es el estilo y la disposición habitual de la novela en el siglo XXI? O, más concretamente, ¿acaso es este estilo y esta disposición causa suficiente *per se* para considerar descabellada esta propuesta? Las posibilidades están abiertas, siempre y cuando partan, como ha sido mi propósito, de los planteamientos actuales de género y de las lecturas actuales de nuestros libros.



### **III. EL LIBRO XIV DE LAS *METAMORFOSIS*: un análisis narratológico.**

#### **a) Bases teóricas de la metodología aplicada: formalismo ruso, precedentes y evolución.**

El movimiento denominado formalismo ruso cuenta entre sus principales teóricos con J. Tinianov y R. Jakobson. En el 1928, debido a las circunstancias histórico-políticas, este movimiento tuvo que disolverse. Durante la década de los años veinte, algunos de sus componentes se afincaron en Praga, sede de importantes estudios lingüísticos y, de este modo, se produce una continuidad de dicho movimiento, en el conocido estructuralismo checo. Cuando las nueve tesis más representativas del formalismo ruso se publican en una revista soviética, entre las que se defienden, de manera prioritaria, la desautomatización del texto literario y la imposibilidad de definirlo basado en cuestiones extraliterarias, como las relaciones sociales, sin atender a su estructura, Jakobson había trasladado su residencia a Praga. Esta es la causa principal de su nueva denominación.

Desde los orígenes del formalismo ruso, existe una bifurcación que ha de ser tenida en cuenta: por un lado, es cierto que el formalismo surge muy relacionado con las corrientes lingüísticas del momento, agrupadas en torno a la figura de Jakobson, pero, por otro, en muchos casos fue relacionado con los movimientos de vanguardia, como el Futurismo, y sus componentes se organizaban en el Opojaz, una sociedad para el estudio de las particularidades de la lengua poética:

En los trabajos de los formalistas se destacaban netamente algunos principios que contradecían tradiciones y axiomas, a primera vista estables, de la ciencia literaria y de la estética en general. (...) El renacimiento de la poética, que en ese momento se encontraba en completo desuso, se hizo a través de una invasión a todos los estudios sobre el arte y no limitándose a reconsiderar algunos problemas particulares. Esta situación resultó de una serie de hechos históricos, entre los que destaca la crisis de la estética filosófica y el viraje brusco que se observa en el arte que, en Rusia, eligió la

poesía como terreno apropiado. La estética quedó al desnudo mientras el arte adoptaba voluntariamente una forma despojada y apenas observaba las convenciones más primitivas. El método formal y el futurismo se encuentran, pues históricamente ligados entre sí<sup>214</sup>.

Fokkema e Ibsch mencionan la crítica marxista que sufrieron los miembros del grupo formalista por los teóricos del marxismo, especialmente, por Trotski, en su libro titulado *Literatura y revolución*<sup>215</sup>. No obstante, señalan que el hecho de que Trotski se detuviese en el comentario de algunos postulados del formalismo pone de manifiesto cierto respeto de éste hacia dicha corriente de crítica literaria<sup>216</sup>. La visión de estos primeros formalistas irá evolucionando hacia un reconocimiento de lo social y su repercusión en la catalogación de un texto como literario, hasta llegar en los años sesenta y setenta a autores como Lotman, al que me referiré a continuación. Sin embargo, durante la década de los años veinte, la crítica marxista llevó a una cierta disolución del primer movimiento formalista, ya que, partiendo del inmanentismo, aún no se había fraguado la conciencia literaria suficiente, como para introducir en el análisis factores extraliterarios. Esto condujo a una especie de retractación de las primeras teorías formalistas y a una vaga aceptación de las marxistas en el análisis de los textos:

El argumento de Eichenbaum y las tesis de Tinianov y Jakobson eran coincidentes, pues los sociólogos no habían tenido todavía éxito en explicar adecuadamente la cualidad literaria de un texto sobre la base de datos extraliterarios. Las de los formalistas, sin embargo, no se juzgaron por su mérito intelectual. En 1930 les llegó a ser casi imposible publicar sus teorías. Sklovski, que había sido el jefe admirado de la Opojaz, cedió a las

---

<sup>214</sup> Eichenbaum, B., "La teoría del método 'formal'" en T. Todorov, op. cit., pág. 23-24.

<sup>215</sup> Volveré a retomar esta cuestión cuando comente el prólogo de Lázaro Carreter a la versión de 1982 de *Teoría de la Literatura* de Tomachevski.

<sup>216</sup> Según Fokkema e Ibsch, Eichenbaum intentó responder a la dura crítica marxista, pero sin gran éxito. La problemática fundamental partía de la distancia que adoptaban los formalistas de las tesis sociales en el estudio literario, en concreto de aquella que dictamina que el sistema económico determina el tipo de literatura posible. No obstante, los formalistas querían una revitalización del propio texto, librándolo de las críticas extraliterarias que se habían producido hasta el momento. Sería Lotman, el que, en los años 60, partiendo del inmanentismo formalista, introdujera ciertos aspectos sociales en la recepción y producción de la obra literaria (Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 42-80).

crecientes presiones y en 1930 publicó una autocrítica en la que reconocía que ‘en último término es el proceso económico el que determina y reorganiza la serie literaria y el sistema literario’ (Erlich, 1969, pág. 139)<sup>217</sup>.

Antes de especificar los puntos más importantes de la crítica literaria formalista, creo necesario detenerme en un posible precursor de dicho movimiento: la morfología narrativa alemana. L. Dolezel<sup>218</sup> subraya la imposibilidad, en su rastreo bibliográfico, de identificar un gran número de referencias de los formalistas rusos a la importancia de la morfología alemana. Boris Eichenbaum, uno de los pocos que la menciona, sólo cita a Dibelius en una ocasión. Aun así, los esquemas de construcción son tan parejos que resulta innegable la trasposición de las propuestas alemanas al contexto ruso, de principios del siglo XX.

El germen de esta escuela alemana se halla en la convergencia de dos disciplinas anteriores: la retórica clásica y la nueva teoría del arte. La distinción presente en la primera de ellas, entre la *inventio*, material procedente del mundo empírico del que va a hablarse en la exposición, la *dispositio*, entendida como ordenación lógica y mental de los diversos hechos presentes en la *inventio* y, como fin último, la *compositio*, estructuración y construcción sintáctica y formal de los diversos elementos, que, tras las dos etapas anteriores, van a constituir el texto, evoluciona y posibilita la dualidad que luego se convertirá en clave distintiva del formalismo ruso: la oposición de materia y enunciado.

Aunque ya anticipan esa disolución entre forma y contenido, tan rebatido por ciertos críticos a los que me referiré a continuación, los formalistas alemanes seguían considerando como hecho esencial de la poesía su contenido poético. La forma se definía como el esqueleto constructivo, cuya importancia es vital a la hora de transmitir ese contenido, pero sin éste está vacío y carente de sentido:

---

<sup>217</sup> Erlich en Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 44.

<sup>218</sup> Dolezel, L., op. cit., pág. 177-206.

La forma es un esqueleto necesario de la estructura poética, un esquema abstracto, estéticamente vacío; la poesía es una potencia estética gracias a su contenido, a sus temas originales y a sus tonos espontáneos<sup>219</sup>.

Entre los elementos pertenecientes a la forma sobre los que éste movimiento centra su atención destacan la acción y los personajes. De este modo, se producen análisis como el de Schissel referente a la obra *Elixiere des Teufels* de E. T. A. Hoffmann. Tras una combinación del comentario sistemático de la acción y del personaje interviniendo en la acción, el crítico concluye que el hilo argumental de un libro tan complejo en su aspecto unitario (estaba conformado por relatos independientes) es el viaje del héroe. Esta apreciación me parece aplicable, si la extrapolamos, incluso en el análisis del Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio. Obsérvese una de las anotaciones del autor y su posible correlato en nuestro texto latino:

La composición suministra a la novela un tema unificador (...) <sup>220</sup>.

Entre los precursores de este inicial formalismo alemán, Dolezel señala como fundamentales, aparte de a Schissel, a Dibelius, quien realiza un estudio, según palabras de Dolezel “pionero”, en torno a la novela inglesa. Lo más reseñable es su esbozo de esquema general a la hora de comentar un texto novelístico. Según éste, en un primer estadio, el “diseño global” consiste en seleccionar entre las tres variables posibles: “tipo”, “motivo constructivo” y “acción”. Es decir, ha de elegirse si la novela en gestación va a ser fantástica o de aventuras y el elemento constructor que va a posibilitar el entramado de relaciones del personaje con la acción, como por ejemplo, un viaje. En un segundo estadio, denominado “ejecución”, nos centramos en los personajes y debe seleccionarse quiénes serán los principales, su caracterización y descripción, la función que van a desarrollar en la evolución de la trama, etc. En una siguiente fase, la “ejecución B”, pasa al estudio de las opciones dentro de las instancias narrativas posibles. Así, habrá de concretarse un “modo” de presentación (objetivo o subjetivo) y

---

<sup>219</sup> Schissel en L. Dolezel, op. cit., pág. 180.

<sup>220</sup> Ibid, pág. 183.

una “forma narrativa” (narrador en tercera persona, omnisciente, por ejemplo). Por último sólo resta la “concepción” del autor sobre su novela, lo que permitirá catalogarla como didáctica, trágica o un simple ensayo sobre las maneras sociales de cualquier época<sup>221</sup>.

Si se contrasta este esquema con el que voy a seguir en el análisis narratológico del Libro XIV de las *Metamorfosis*, las semejanzas serán insoslayables. Luego, es evidente que el estructuralismo francés, a través del formalismo, es deudor de la morfología alemana, tal como apunta Dolezel. De este modo, entre los morfólogos narrativos rusos, impera la visión de una dualidad infranqueable entre la forma y el contenido, pero, a diferencia de los alemanes, dan prioridad a la forma con respecto a la semántica del texto<sup>222</sup>. La verdad estética de un objeto habrá de buscarse en lo que los morfólogos alemanes determinaron como esqueleto de las formas narrativas. Por otro lado, los formalistas rusos (esto también lo señalan Fokkema e Ibsch en su comentario<sup>223</sup>) también reconocen la posibilidad de que una historia (mímesis de los objetos empíricos, previa a su disposición mediante la forma) carezca en la narrativa de una disposición especial o, lo que es lo mismo, que introduzca claves del lenguaje ordinario. Este concepto lo llamaron *skaz*. Dolezel cita a Eichenbaum en el siguiente fragmento:

Se estableció la distinción entre el concepto de intriga (*siuset*) como construcción y el concepto de historia (*fábula*) como materia; se descubrieron procedimientos típicos de la construcción de la intriga, los cuales abrieron camino a futuros estudios de historia y teoría de la novela; simultáneamente, se desarrolló el concepto de *skaz* como principio constructivo de la novela sin intriga (1927:134)<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> Ibid, pág. 184- 186.

<sup>222</sup> Esta nota debe puntualizarse, ya que no ha de confundirse esta aseveración con la idea de que el formalismo ruso no entendía la semántica o, lo que es lo mismo, el contenido de un texto como parte de su estudio. Como se deducirá, tras el comentario de Tomachevski y la exposición de Dolezel respecto a las teorías de Mukarovský, la semántica recibe atención en dicho movimiento, pero no entendido como imagen poética, sino como el universo de ficción al que evoca el signo lingüístico, en su construcción, mediante la trama.

<sup>223</sup> Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 36.

<sup>224</sup> Eichenbaum en Dolezel, L., op. cit., pág. 190.

Dentro de la nómina de formalistas, M. A. Petrovsky y A. A. Reformatzky, en opinión de Dolezel<sup>225</sup>, ofrecen la presentación más elaborada sobre el nuevo concepto de morfología narrativa. El primero de ellos, mediante un comentario de *En voyage* de Maupassant, revitaliza el esquema suministrado por Dibelius al que antes me referí. En un segundo análisis, esta vez centrado en *El Disparo* de A. S. Puskin, Petrovsky llega a estas conclusiones esenciales, que pueden extrapolarse al comentario de cualquier texto narrativo: partiendo de la consabida dualidad entre significado y forma, en gran parte de la novelística contemporánea, los vacíos de significado pueden llenarse gracias a la información suministrada por la disposición de los elementos, o significante narrativo.

Por su parte, Reformatzky publica en el 1922, siguiendo las directrices de Dibelius, otro esquema basado en la constitución y disposición de las formas en los textos narrativos. La mayor novedad que introduce, en palabras de Dolezel<sup>226</sup>, es el concepto de “dominante”. Es decir, en la estructura y la composición de las novelas, hay una función que subordina al resto, como también subrayara Mukarovsky, y que permite al crítico y al receptor clasificar la novela, de acuerdo con la misma. Reformatzky determinó que la mayoría de las narraciones estaban constituidas sobre el eje vertebrador de la acción, como función dominante, por lo que, la mayoría de las novelas podían catalogarse como novelas de acción.

Por lo tanto, analizando los postulados básicos del formalismo ruso, en contraposición a la morfología alemana, se determina que, en la búsqueda de una metodología precisa y científica, a la hora de abordar los estudios de los textos literarios, y la necesidad de definir el concepto de “literario” desde el propio texto, la forma cobra relevancia frente al significado. En ambas corrientes, se produce una definición del término “literario”, desde propiedades universales, es decir, la literatura deberá caracterizarse frente a otras artes, gracias a unos preceptos, relativos a su propio universo, que permanezcan inmutables de unas épocas a otras y de unos escritores a otros. Esa urgencia de hallar la especificidad del objeto literario produce una diferencia sustancial entre ambos movimientos, ya que, en el formalismo supone una vuelta hacia los estudios de lingüística, en un intento por determinar aquello que posibilita una

---

<sup>225</sup> Ibid, pág. 191-195.

<sup>226</sup> Ibid, pág. 194.



distinción entre el lenguaje ordinario y el literario; en la morfología alemana, se revitaliza el concepto simbolista de la imagen como clave del análisis. Tal vez, más que una diferenciación debería hablarse de una evolución.

De este modo, Jakobson, como cabeza de los formalistas, presenta su término “literariedad” como definitorio del entramado de relaciones y signos que configuran una estructura, por norma general, literaria. Es decir, basándose en la función poética del lenguaje, determina que un texto poético es aquél que guarda una relación paradigmática de sus términos con el plano sintagmático de contigüidad. La poética entra dentro del área de estudio de la Lingüística, de manera similar que la pintura ha de interrogarse por los elementos constitutivos de un cuadro. Tras el análisis de las diferentes funciones del lenguaje, ya apunta a un principio de jerarquización, al determinar que la función poética no es exclusiva de la poética, sino que puede encontrarse subordinada en cualquiera de las otras manifestaciones del lenguaje:

La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje (...). La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio<sup>227</sup>.

En cuanto a los rasgos distintivos de lo poético, Jakobson cita como esenciales la ambigüedad del referente poético, es decir, como la función referencial no es la función predominante, sino que está subordinada a la función poética, el referente no es preciso; y la preminencia de los rasgos fónicos en el poema. Este último aspecto no ha de equipararse a la versificación, o no, al menos, en un sentido restrictivo. Jakobson llega a señalar hasta una gramática poética como rasgo posible entre las múltiples posibilidades que marcan lo poético. Cita, como ejemplo, el discurso fúnebre de Marco Antonio, tras la muerte de César, en la obra de Shakespeare<sup>228</sup>. Según palabras de Jakobson:

---

<sup>227</sup> Jakobson, R., “Lingüística y Poética”, *Ensayos de Lingüística General*, Ariel, Barcelona, 1984, pág. 7.

<sup>228</sup> *Ibid*, pág. 23.

La lengua cotidiana conoce gran número de eufemismos, de fórmulas de cortesía, de palabras encubiertas, de alusiones, de giros convencionales. Cuando queremos que un discurso sea franco, natural, expresivo, rechazamos los accesorios de salón, llamamos a los objetos por su propio nombre y estas formas tienen una resonancia nueva (...). Desde el momento en que hacemos un uso habitual de ese nombre para designar el objeto, estamos obligados, por el contrario, a recurrir a la metáfora, a la alusión, a la alegoría, si deseamos obtener una forma expresiva. Los tripos vuelven el objeto más sensible y nos ayudan a verlo. En otras palabras, cuando buscamos la palabra justa que nos permite ver el objeto, elegimos una palabra que no es habitual, por lo menos en ese contexto, una palabra violada<sup>229</sup>.

A partir de Jakobson, Shklovski determina que la función del lenguaje cotidiano es la “práctica”, frente a la del literario que es la “poética”. A diferencia de la conversación cotidiana, cuyo enunciado del mensaje no ha de ser totalmente explícito, porque puede apoyarse en un medio, en un contexto común y en una copresencia de los interlocutores, la comunicación poética pierde brevedad y necesita hacerse más específica. Por lo tanto, en el proceso de recepción, hay una gran salvedad entre ambos: mientras que el primero es automático y las palabras que los interlocutores se destinan pasan indiferentes, en el segundo, se produce una desautomatización del signo lingüístico, que obliga al interlocutor a detenerse sobre el mensaje literario:

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. (...) Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización. (...) En el proceso de algebrización, de automatización del objeto, obtenemos la economía máxima de las fuerzas perceptivas<sup>230</sup>.

---

<sup>229</sup> Jakobson, R., “Sobre el realismo artístico” en T. Todorov (comp.), op. cit., pág. 73.

<sup>230</sup> Shklovski, V., “El arte como artificio”, en T. Todorov (comp.), op. cit., pág. 59- 60.

En el lenguaje literario, gracias a esa desautomatización, se produce un extrañamiento de la forma que B. Eichenbaum relaciona con la peculiaridad de la imagen poética:

La imagen poética está definida como uno de los medios de la lengua poética, como un procedimiento que en su función es igual a otros procedimientos de la lengua poética (...). La noción de imagen entraba así en el sistema general de los procedimientos poéticos y perdía su papel dominante en la teoría. Al mismo tiempo se rechazaba el principio de economía artística que se había afirmado sólidamente en la teoría del arte. En compensación se indicaba el procedimiento de singularización y de la forma difícil, que aumenta la dificultad y duración de la percepción; el procedimiento de percepción en arte es un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es entendido como un medio de destruir el automatismo perceptivo; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento. De allí proviene el vínculo habitual de la imagen con la singularización<sup>231</sup>.

Dentro de los comentarios formalistas, como ya he mencionado, los más relevantes estaban destinados a análisis narratológicos, en los que primaba el concepto de estructura sobre el resto de nociones. Así, lo primordial era el entramado de relaciones de los diferentes signos, dentro del universo autónomo que compone la ficción, y detectar las funciones que dichos elementos realizaban en el interior del mismo. Se hace evidente, siguiendo la morfología alemana, una distinción entre *fábula* y *sjuzet*, según la cual, el primero se corresponde con la mimesis del mundo exterior y descripción previa a la disposición y elaboración en el proceso de la narración, que define el segundo. Sin embargo, aunque en esta distinción hubo un aparente acuerdo, la definición del resto de los términos no resultó tan unitaria. Así, por ejemplo, el concepto de “motivo” no queda completamente especificado por ninguna de las tesis formalistas y su significado varía

---

<sup>231</sup> Eichenbaum, B., “La teoría del ‘método formal’”, en T. Todorov (comp.), op. cit., pág. 31-32.

desde ser el mínimo objeto material (Veselovski y Shklovski) dentro de la fábula, hasta la mínima función posible (Berstein y Tinianov)<sup>232</sup>.

En lo que sí hubo un acuerdo es en la descripción del inmanentismo de una obra, entendido éste como la relación y la conectividad de los distintos elementos en el texto. Cada elemento posee un número de funciones determinadas que colisionan con los demás, imponiéndose en esta confrontación una predominante, que subordina al resto, no por ello anulándolas. Esta es la visión de Jakobson, Berstein y Tinianov, entre otros:

(...) No hay equivalencia entre los diferentes componentes de la palabra: la forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión (...), sino por su interacción y, en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores a expensas de otro. El factor promovido deforma a los que se le subordinan. Se puede decir entonces que siempre se percibe la forma en el curso de la evolución de la relación entre el factor subordinante y constructivo y los factores subordinados (...). El hecho artístico no existe fuera de la sensación de sumisión, de deformación de todos los factores por el factor constructivo<sup>233</sup>.

No obstante, estos mismos autores divergían en su teoría de temporalidad, en el tratamiento y estudio de las formas dentro del universo de ficción. Mientras que Berstein, Shklovski y Tinianov (“Las categorías fundamentales de la forma poética permanecen inmutables: el desenvolvimiento histórico no mezcla las cartas, no destruye la divergencia entre el principio constructivo y el material, sino que, por el contrario, lo subraya”)<sup>234</sup> atendían a formas más fijas e inmutables, Mukarovsky consideran una obra como un artefacto, cuyo valor estético final lo aporta el receptor. De modo que, es imposible que no existan una evolución y mutabilidad de las formas literarias, incluso en ese entramado interno de los signos. Esta concepción, a la vez, posibilita percibir los géneros literarios como entidades mutables, sometidas al cambio.

---

<sup>232</sup> Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 36. Al ocuparme de Tomachevski y su teoría literaria, retomaré el concepto de motivo y expondré una clara distinción.

<sup>233</sup> Tinianov, J., “La noción de construcción” en T. Todorov (comp.), op. cit., pág. 87-88.

<sup>234</sup> Ibid, pág. 88.

En este sentido, en el artículo de Victor V. Vinogradov, “Sobre la tarea de la estilística”<sup>235</sup>, el autor concibe la estilística en general como el tono concreto y estático que mantiene un escritor en su obra. Así que, las manifestaciones estéticas de un mismo individuo constituyen su estilística particular. Bien es cierto, subraya, que un narrador evoluciona y va cambiando de formas a lo largo de su trayectoria. Sólo en este punto admite cierta mutabilidad del estilo y una futura confrontación con los estilos de otros poetas. De este modo, desde una visión completamente inmanentista del texto, puede llegarse a una conexión, en parte, social:

(...) Para ella, la creación lingüística del escritor no es solamente importante como un microcosmos, con un sistema de relaciones entre los elementos lingüísticos y con las leyes de su combinación, sino también como uno de los eslabones en la cadena general de los estilos artísticos sucesivos. Este enfoque aparta las obras del poeta de la conciencia individual y las determina en un nivel general. Una confrontación estilística con obras anteriores de otros artistas, del mismo género o de género diferente, establece el lugar de una obra particular en las líneas complejas de las tradiciones<sup>236</sup>.

Por su parte, I. Tinianov<sup>237</sup> admite dinamismo en las formas literarias, aunque, según se expuso, “la evolución, la dinámica, pueden considerarlas en sí mismas como un movimiento puro, fuera del tiempo”. Es decir, en la doble complejidad del mensaje literario, de un lado su material (la palabra) y de otro su disposición y construcción en el relato, los elementos y las relaciones de interferencia de los mismos pueden evolucionar. Admitiendo que existe un factor en ese entramado que subordina al resto de funciones, los procesos de interdependencia de unos con otros adquieren dinamismo. Esta premisa la ejemplifica mediante las tragedias de Shakespeare y lo que de ellas opina Goethe. En las mismas, a modo de muestra, cabe la posibilidad de ver a un personaje en una escena amamantando a sus hijos (Lady Macbeth) y en la siguiente descubrir que no tiene hijos. Hay, por lo tanto, un cambio que se adscribe al fenómeno

---

<sup>235</sup> Vinogradov, V. V., “Sobre la tarea de la estilística”, en M<sup>a</sup> Luisa Burguera (ed.), op. cit., pág. 233-236.

<sup>236</sup> Ibid, pág. 235.

<sup>237</sup> Tinianov, I., en T. Todorov (comp.), op. cit., pág. 88.

de la temporalidad. A raíz de este ejemplo, Tinianov cita la siguiente conclusión de Goethe:

(...) Shakespeare no pensó que un día se leerían sus dramas impresos, que se contarían las letras, se las confrontaría y se levantaría un inventario. Cuando escribía era la escena lo que tenía ante sus ojos; veía en sus dramas algo móvil y viviente que, desde la escena, debía pasar rápidamente frente a los ojos y por los oídos, algo que no se podía pensar en captar y en criticar en detalle, puesto que sólo se trataba de acentuar y de producir una impresión<sup>238</sup>.

Mediante los conceptos de “construcción”, “subordinación” y “dinamismo” en las relaciones de interdependencia de los distintos elementos en el constructo del texto, Tinianov puede postular que se produce evolución en el seno de la literatura. No obstante, los cambios de forma que acontecen en la misma no han de vincularse con el devenir histórico contextual, sino que pertenecen a las esferas inmutables del arte (“no estamos obligados a introducir la dimensión temporal en el concepto de evolución”)<sup>239</sup>. De este modo, sentencia:

Resumiendo, el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series y sistemas y condicionado por ellos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, y de ésta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a otras más alejadas, aunque éstas sean importantes. El estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad. El establecimiento directo de una influencia de los principales factores

---

<sup>238</sup> Goethe en I. Tinianov, op. cit., pág. 86-87.

<sup>239</sup> Ibid, pág. 88.

sociales sustituye el estudio de la evolución literaria por el de la modificación y deformación de las obras literarias<sup>240</sup>.

Bajtin<sup>241</sup>, al igual que I. Tinianov, admite una temporalidad inmanente, pero dentro de un universo cerrado y completo que debe conformar la novela. En su búsqueda de algunos de los rasgos definitorios de *nouvelle*, sentencia que los finales conclusos han de ser una característica. Del mismo modo opina V. Shklovski<sup>242</sup>, quien califica la trama, por ejemplo del *Diablo cojuelo* de Lesage, como incompleta, por no contar con un desenlace apropiado. Sin embargo, Bajtin da un paso más allá del simple desenlace inmanente de la obra y se sitúa en la entidad del autor. Investigando las relaciones de los autores frente a sus héroes, determina que existe una dualidad implícita en dicha entidad: por un lado, el autor puede corresponderse con la categoría empírica que, una vez acabado el proceso de la narración, lee su relato como otro receptor más. El intento de comentarios biografistas, al igual que esta entidad, no interesan en el comentario novelístico. Por otro lado, el autor, en su proceso de creación confiere una totalidad globalizadora a sus personajes y construye sus posibles temporalidades, ya que son entes que van haciéndose, dentro de un universo autónomo, no sujeto a la temporalidad:

Es el autor quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra; esta unidad se extrapole a cada momento determinado de la obra<sup>243</sup>.

Bajtin<sup>244</sup>, en este caso, iguala la conciencia del individuo a la conciencia del autor. Además, la técnica narrativa a la que alude desde estas concepciones es a la de narrador

---

<sup>240</sup> Tinianov, J., "Sobre la evolución literaria" en T. Todorov (comp.), op. cit., pág. 101.

<sup>241</sup> Bajtin, M., "Estética de la creación verbal", en M. L. Burguera (ed.), op. cit., pág. 252-261.

<sup>242</sup> Shklovski, V., "La construcción de la 'nouvelle' y de la novela", en María Luisa Burguera (ed.), op. cit., pág. 241-251.

<sup>243</sup> Bajtin, M., "Estética de la creación verbal", en M. L. Burguera (ed.), op. cit., pág. 258.

<sup>244</sup> En este apartado no voy a adentrarme en la vinculación de Bajtin con las teorías de la sociología de la literatura y su denominado "Círculo de Bajtin", ya que lo trataré en el siguiente epígrafe, en el que relacionaré la evolución de los preceptos formalistas con la cadena que eclosionará en una visión social del texto.

omnisciente, cuya focalización nunca es cedida a uno de los personajes de la trama, por lo que nunca llega a ser parcial:

La conciencia del personaje, su modo de sentir y desear al mundo (su orientación emocional y volitiva) están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo; las autocaracterizaciones del personaje están abarcadas y compenetradas por las descripciones del personaje que hace el autor. El interés vital (ético y cognoscitivo) del personaje está comprendido por el interés artístico del autor<sup>245</sup>.

Bajtin y su círculo, dentro del denominado postformalismo, no sólo prestan atención al entramado intrínseco de la obra, sino a la relación explícita que mantiene con la ideología y el contexto social en el que se inserta. De esta forma, Medvedev y Voloshinov estudian el carácter sociológico de la misma como mecanismo para el acercamiento a la estructura inmanente o, mejor dicho, a partir de la estructura sígnica, se evidencian las cohesiones entre el texto y la red social que lo produce. Así, por ejemplo, Voloshinov considera cualquier palabra como un signo “maleable”, en el sentido de que es susceptible de recibir múltiples interpretaciones, dependiendo del contexto histórico y del colectivo social que inicie la decodificación. Bajtin, desde una crítica postformalista, pero, a partir, al mismo tiempo de los postulados formalistas, apuesta por el estudio de la obra literaria, entendida esta realidad no como una simple red de estructuras lingüísticas, sino como un universo lingüístico en íntima relación con el contexto en el que se inserta. Ideología y signo se estructuran como un todo unificado que se hace visible en la cadena textual. A partir de esta estructura social y lingüística, determina la presencia de dialogismos presentes en la novela de Dostoievski, como muestra evidente de la presencia de conexiones ideológicas entre los respectivos colectivos sociales y la palabra del texto, según se ha enunciado en el estudio del género:

---

<sup>245</sup> Ibid, pág. 259.



(...) a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela (...) Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco<sup>246</sup>.

Desde las estructuras dialógicas, estudiadas como la filtración de las voces sociales en la configuración del género novelístico, se estudia el *cronotopo* como unidad mínima de acercamiento a la problemática característica de cada etapa histórica o, más concretamente, de determinadas redes novelísticas. Así, por ejemplo, el cronotopo peculiar de la “novela de viaje” podría ser el “viaje” o “el encuentro con el otro”.

Por último, deben mencionarse, como señala D. W. Fokkema y Elrud Ibsch<sup>247</sup>, las aportaciones de V. Propp, que si bien no es un formalista en el estricto sentido del término, según estos críticos, sí que desarrolla sus tesis de manera paralela y termina influyendo, junto con el estructuralismo checo, en el estructuralismo francés. Tras un estudio de cien cuentos procedentes del folklore y la tradición oral, marca, como conclusiones, la necesidad de establecer un número determinado de funciones entre los posibles personajes de la trama y reducir el contenido de las mismas, mutables de unas a otras, a secuencias más o menos permanentes:

Es posible observar que los personajes de los cuentos fantásticos (aunque diferentes en su apariencia, edad, sexo, género de preocupaciones, estado civil y otros rasgos estáticos y atributivos) cumplen, a lo largo de la acción, los mismos actos. Esto determina la

---

<sup>246</sup> Bajtin, M., “La novela polifónica”, *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá (ed.), Language Arts & Disciplines, 2001, pág. 60.

<sup>247</sup> Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 44-48.

relación de las constantes con las variables: las funciones de los personajes representan las constantes: todo el resto puede variar<sup>248</sup>.

Bremond, perteneciente a la línea metodológica del estructuralismo francés, terminó perfilando esta última teoría y redujo en su comentario el abanico de posibilidades de secuencias a tres tipos: una de apertura inicial de la trama, otra de desarrollo y una final de desenlace. Propp en las premisas que anteceden a su estudio en *Las raíces históricas del cuento*<sup>249</sup>, delimita su metodología en el comentario que acomete. Menciona en varias ocasiones a Veselovsky y Engels como fuentes en las que basa su argumentación. Ciertamente, utiliza parte de los principios antropológicos y de la sociología del mito en sus preceptos, pero el esquema estructural de análisis de los textos lo vincula inevitablemente con el formalismo. En sus tesis, comienza afirmando que entre dos funciones similares subyace una estructura social semejante que ha de remontarse al origen de las civilizaciones y, sobre todo, al de las religiones. De este modo, distingue, en el material de los cuentos fantásticos, entre formas secundarias, provenientes de la realidad social, y formas primarias, provenientes de las religiones. Entre el gran número de cuentos que existen, él acota su estudio a aquellos que proceden, principalmente, de la Rusia septentrional:

(...) el cuento fantástico refleja muy poco la vida corriente; todo lo que proviene de la realidad representa una forma secundaria. Para comprender el verdadero origen del cuento debemos utilizar en nuestro trabajo informaciones detalladas sobre la cultura de esa época. Comprobamos así que las formas definidas como fundamentales por tal o cual razón están visiblemente vinculadas con antiguas representaciones religiosas. Puede suponerse lo siguiente: si encontramos la misma forma en un documento religioso y en un cuento, la forma religiosa es primaria, en tanto que la forma del cuento es secundaria<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> Propp, V., "Las transformaciones de los cuentos fantásticos" en T. Todorov (comp.), op. cit., pág. 178.

<sup>249</sup> Propp, V., *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 2008.

<sup>250</sup> Propp, V., en Todorov (comp.), op. cit., pág. 180.

Entre todas las posibilidades temáticas que ofrecen los cuentos fantásticos, Propp determina que existen unas constantes constitutivas que se repiten en toda nueva formulación. Se origina un esquema central, donde los acontecimientos se producen en el mismo orden de sucesión. Este esquema, como puede comprobarse, encaja casi a la perfección con el argumento del viaje de Eneas y, con ciertas salvedades, también con el de Ulises:

(...) El género de cuentos que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (...), el regreso y la persecución (...). Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro<sup>251</sup>.

Obsérvese el paralelismo con la historia de Eneas: el protagonista recibe un daño, la destrucción de Troya, por lo que ha de buscar una nueva tierra como patria. Parte de su patria, con la ayuda de su madre, Venus, que pertenece al plano de lo mágico, y de la Sibila, quienes le descubren parte de su empresa. Arriba al Lacio, tras la continua persecución de Hera, quien también pertenece al plano de lo mágico, y debe enfrentarse a la oposición de un nuevo adversario: Turno. Tras el combate, puesto como prueba (también podría considerarse como tal el abandono de Dido y el vencimiento de su propia pasión amorosa), toma como esposa a Lavinia y se establece en el reino de su suegro.

En el caso de Ulises, en el texto que nos ocupa, quizá el esquema sea un poco más complejo, pero sigue manteniendo pautas similares: el protagonista recibe un daño (puede determinarse como tal bien la liberación de los vientos, bien la lucha contra Polifemo), por lo que ha de proseguir su travesía. Arriba a los reinos de Circe y tiene

---

<sup>251</sup> Propp, V., 2008, pág. 17.

que vencer el ardid de ésta (la conversión de su tripulación en cerdos). Vence y en recompensa recibe un reino y una esposa: la propia Circe.

Siguiendo su argumentación, influenciada en gran parte por el marxismo, propugna que, bajo funciones similares en distintos cuentos maravillosos subyacen iguales mecanismos de producción, correspondientes a antiguas civilizaciones. Por ello, resulta frecuente encontrar en estos textos referencias a la agricultura (el relato de Pomona y Vertumno dan cuenta de esto) y a la caza (la labor a la que se dedicaba Pico, al ser asechado por Circe). En *Las raíces históricas del cuento* escribe:

Normalmente, sólo al principio del relato aparece alguien que siembra o ara, y el principio es la parte más susceptible de alteraciones. En el discurrir ulterior del relato, los boyardos, los cazadores del rey o libres representan una parte importante, igual que todo tipo de animales salvajes<sup>252</sup>.

Es innegable que su metodología parte de ciencias extraliterarias, más cercanas a la antropología y la sociología. Aun así, compárese esta aseveración con el relato que abre el Libro XIV de las *Metamorfosis*:

Ya al Etna, arrojado sobre las fauces de un gigante, /ya los campos ciclópeos que ignoran qué es un rastrillo, /cuál el uso del arado y que nada deben a la yunta de los bueyes (...) <sup>253</sup>.

La alusión de estos relatos a normas de producción anteriores le hace vincularlos con estructuras patriarcales anteriores, que se ejemplifican en motivos como el matrimonio. En este sentido, Propp apunta que, por lo general, el héroe busca su mujer fuera de su patria (compárese con el caso de Eneas, quien encuentra a Lavinia en el Lacio), quizá reflejando una costumbre ancestral, según la cual lo frecuente era la exogamia. Por otra parte, la herencia del reino suele producirse de parte del suegro y no del padre del protagonista (de nuevo, el paralelismo con Eneas), lo cual nos trasporta a

---

<sup>252</sup> Ibid, pág. 21-22.

<sup>253</sup> Ovidio, op. cit., pág. 407, v.1-3.

formas de sucesión diferentes de la actual. En numerosos pasajes del relato ovidiano se nos presenta el reino como dote, por ejemplo, en el caso de Diomedes, incluso, Ulises pide como regalo de dote la conversión de su tripulación a la forma humana.

Continuando su exposición, concluye que en el cuento maravilloso no sólo están presentes pautas sociales de nuestros antepasados, sino que también pueden rastrearse costumbres religiosas, cercanas al ritual, lo que vincula, en ciertos momentos, el cuento maravilloso con el mito. Formalmente, ambos no son distinguibles y el folklore y la tradición oral se filtran de manera similar. Sin embargo, en la propia categoría de mito, no todos pertenecen al mismo conjunto. Existe un número de mitos, procedentes de las civilizaciones de Egipto, Babilonia, Mesopotamia y Grecia, cuyos orígenes no se conocen directamente, sino mediante formas escritas que constituyen “fuentes indirectas”:

Nosotros reconoceremos el auténtico elemento popular bajo estos mitos, pero debemos recordar que no los tenemos en su aspecto puro, y que no pueden valorarse de igual modo que los registros de materiales folklóricos de viva voz del pueblo<sup>254</sup>.

Siguiendo esta exposición teórica, *La Morfología del cuento* está estrechamente vinculada, según Dolezel<sup>255</sup>, con la morfología esbozada por Goethe, durante el Romanticismo. Esta morfología, en palabras de Dolezel, se articula en base a tres conceptos: “estructura” (*Gestalt*), “Ur-tipo” (prototipo) (*Typus, Ur-phänomen*) y *metamorfosis*. A partir de aquí, se definen los términos que dependen de cada unidad, comenzando por la estructura. En cuanto a ésta, Dolezel transcribe los siguientes postulados de la teoría de Goethe<sup>256</sup>:

1. *Una estructura orgánica es una entidad autónoma y completa formada por las interrelaciones de todas sus partes:* en contraposición con la anatomía, la morfología se centra en la observación de los diferentes organismos que

---

<sup>254</sup> Propp, V., 2008, op. cit., pág. 34-35.

<sup>255</sup> Dolezel, L., op. cit., pág. 85-116

<sup>256</sup> Ibid, pág. 88-90.

componen y constituyen el ser completo. Según esta descripción, todo ser se define como el conjunto de todas sus partes relacionadas entre sí. En conclusión, el todo se corresponde con la interacción de las partes. Si se compara este postulado con la *Morfología del cuento* de Propp, se deduce que la concepción de entidades vivientes se extrapola al estudio de los textos, que se conciben como conjunto global e integrador de distintos niveles de confluencia entre otras partes, pertenecientes a un nivel inferior con una interdependencia mutua.

2. *El todo es más que la suma de las partes*: los elementos que constituyen los diferentes seres vivos no pueden describirse sin relación al todo en el que se engloban. Por lo que, cualquier elemento es en relación a la parte en la que se integra. Propp utiliza esta visión en el análisis de los distintos elementos narratológicos que aparecen dispuestos en diferentes niveles de concreción. De este modo, cualquier elemento del nivel de la enunciación tiene una correspondencia con el nivel semántico y alcanza su sentido máximo en la estructura del conjunto.
3. *La estructura es una unidad formada por opuestos*: según Dolezel, esta postura era típica del movimiento procedente del romanticismo, ya que en la dualidad y contraposición residía la complementariedad. De este concepto puede derivarse la dualidad más característica del formalismo ruso, aún no perfilada por Propp, de relato e historia. Por otra parte, serán frecuentes, como hemos comentado los estudios de composiciones binarias o tripartitas, cuya última causa debe buscarse, por tanto, en la morfología de Goethe.
4. *El rango de un fenómeno natural viene determinado por la complejidad de su estructura*: partiendo de nuevo de la naturaleza animal, Goethe observa como en los organismos superiores, por ejemplo el hombre, existe una diversidad de órganos, con una función especializada y divergente del total del resto de las partes. Sin embargo, estas divergencias no son óbice para que en un plano superior, el todo, se consiga un equilibrio globalizador de los distintos

integrantes. Llevado a la teoría de Propp, podría identificarse en este postulado el inicio de la clasificación de las funciones en los cuentos maravillosos y su reducción a una gama de actantes. Es decir, de la diversidad de posibles secuencias en los cuentos, se extraen un conjunto de funciones inmutables, que, a su vez, se corresponden con el campo de actuación del rol que desempeña cada personaje en su relato. Por lo tanto, de la diversidad absoluta (el canon de cien cuentos de los que parte), se llega a una especialización (treinta y una funciones) que alcanza el grado sumo en la definición de los actantes.

5. *Las estructuras orgánicas se dan en permanente contacto con su medio ambiente:* este último precepto me parece el más interesante de todos. Goethe afirma, por ejemplo, que un pez vive y depende de su medio: el agua. Propp considera que, bajo conductas similares en distintos cuentos, subyacen medios iguales de producción o costumbres rituales de nuestros ancestros. Llevado un paso más allá, partir de la definición y la relación con el medio constituye el inicio de la estética de la recepción. Obsérvese esta afirmación de Goethe:

Me parece que decir ‘el pez existe gracias al agua’ es decir mucho menos que ‘el pez existe en y a través del agua’. La segunda formulación expresa mucho más claramente el hecho de que (...) la existencia de una criatura llamada pez es posible sólo bajo las condiciones de un elemento llamado agua donde el pez no solamente existe, sino que se realiza (...) <sup>257</sup>.

En cuanto al ‘Ur Tipo’, tras observar detenidamente un gran número de plantas, Goethe concluye que pueden agruparse en diferentes especies, atendiendo, dentro de su variabilidad, a unas características comunes, como el tipo de hoja, por ejemplo. Por lo tanto, volvemos al postulado cuarto antes mencionado, tras una catalogación y contraste de las variantes múltiples que hay en el canon de cuentos maravillosos, puede extraerse unos roles fijos, cuyos atributos poseen varias manifestaciones.

---

<sup>257</sup> Goethe en L. Dolezel, op. cit., pág. 91.

Por último, queda el concepto de “metamorfosis” que hace referencia a los diferentes idearios respecto a la temporalidad que antes he expuesto, con relación a la nómina de formalistas rusos. Dentro del todo, el texto narrativo, que se caracteriza por ser invariante (aún no estamos en la visión de la estética de la recepción, que permite el cambio del todo, atendiendo al fenómeno de la recepción), hay múltiples factores, catalogados siguiendo el concepto ‘Ur tipo’, que pueden variar, sin alterar el significado de la unidad al completo. Así, por ejemplo, en la categoría de “oponente” podemos encontrar desde una bruja perversa a un villano cruel. Lo mismo puede aplicarse al resto de categorías, sobre las que me detendré en el análisis del Libro XIV de Ovidio.

Aunque Goethe, según Dolezel, no llega a aplicar esta morfología de una manera sistemática a ninguno de sus estudios de crítica literaria, tiene el mérito de haber formulado, apoyado en un método empírico, una morfología cuya aplicación puede realizarse en los más variados campos, como por ejemplo haría Propp sobre su nómina de cuentos. Según nuestro crítico, este último, en su férrea búsqueda por hallar las invariantes, perdería de vista las variables de cada texto, por lo que, el inmanentismo y los conceptos literarios cederían a favor de teorías más abstractas, en algunos casos muy vinculadas a la antropología y, en concreto, a los estudios de Levi-Strauss. De hecho, una de las críticas más comunes a Propp fue su incapacidad para definir bien el concepto de motivo, al igual que le sucede a Shklovski y otros formalistas, como ya comenté<sup>258</sup>. Fue Boris Tomachevski quien precisó qué mecanismos operan en este término, al definir su denominada “temática”<sup>259</sup> y las pautas de descripción de cualquier texto narrativo. El esquema que sigo en el análisis de Ovidio es deudor, obviamente, de estas conclusiones.

En primer lugar, Tomachevski especifica qué es el *tema* de una obra. Al igual que determinara Goethe en su morfología, considera que el conjunto y la suma de las distintas partes constituyen el tema general de la obra, por lo que, en una narración, también es posible encontrar unidades temáticas más pequeñas, que se suman al entramado general. De este modo, se producen temas unificadores, cuya definición es similar a la del elemento subordinante que determinarían otros formalistas. En su

---

<sup>258</sup> A esta cuestión se refieren D. W. Fokkema y Elrud Ibsch, op. cit., pág. 35-37.

<sup>259</sup> Tomachevski, B., op. cit., pág. 179 y ss.



planteamiento sobre el tema, lo más relevante se desprende de su mención al público y a cómo determina su recepción el proceso de génesis. Con lo cual, se evidencia que, en el propio seno del formalismo ruso ya hibernaba la estética de la recepción. Según Tomachevski, el escritor desconoce quiénes conformarán su auditorio, pero, en cierta medida, desde el propio proceso de escritura, puede determinar con alusiones y modos compositivos sus características. Es indiscutible que, de nuevo, hay semejanzas con las propuestas de la estética de la recepción y con el concepto de “lector ideal” de U. Eco:

En la elección del tema, tiene cierta importancia el modo en que será acogido por el lector. Con el término “lector” se alude, en general, a un círculo bastante impreciso de personas, y, frecuentemente, el escritor no sabe con certeza quién le lee; sin embargo, en sus planes tiene siempre en cuenta al lector<sup>260</sup>.

En conclusión, el “gusto” del lector determina, en parte, estructuras de la obra. Ahora bien, otra cuestión es determinar en qué se basa el gusto del público. En este sentido, Tomachevski considera necesario distinguir entre “temas de actualidad” y “temas contemporáneos”<sup>261</sup>. Estos últimos pueden captar la atención de un lector coetáneo del escritor, ya que la emisión del mensaje menciona sucesos que comparten en la vida cotidiana. Sin embargo, una vez pasada esta época, el tema cae en desuso y la novela en olvido. No obstante, si nos centramos en uno de actualidad, por norma general, cautivaremos al público mediante la emotividad y trataremos nociones con vigencia atemporal y cuya incumbencia atañe al ser humano, no al individuo. Desde estas consideraciones, se explican las llamadas “literaturas de consumo” como la “conciliación de los intereses literarios con exigencias culturales más amplias”<sup>262</sup>. No obstante, no ha de confundirse ese elemento emotivo que capta la atención con un elemento dispuesto por el lector. Éste nada puede sobre la configuración de la obra, es un ser pasivo que debe limitarse a recibir y decodificar el mensaje dado tal cual por el

---

<sup>260</sup> Ibid, pág. 179.

<sup>261</sup> Ibid, pág. 179-182.

<sup>262</sup> Ibid, pág. 180.

emisor. Por lo tanto, aunque hay postulados que lo acercan a la teoría de la recepción, con este último se aleja, en gran medida de sus preceptos.

A partir de aquí, comienza la explicación de su análisis narratológico. El primer punto es la distinción entre relato e historia o lo que él denomina “trama” y “fábula”<sup>263</sup>. La primera diferenciación que hace es respecto a aquellas obras que carecen de fábula, por lo que su clasificación se acerca más a la crónica o a un texto periodístico. La fábula queda introducida por secuencias, que responden de un modo lógico a la causalidad y desarrollo de la acción, en la que se desenvuelven los personajes, cada uno según su interés. El desarrollo lo marca el paso de un acción a otra, mediante la introducción de nuevos personajes o la eliminación de los ya presentes. Por lo tanto, el desarrollo es un proceso dialéctico, por el que se contrastan y superponen los conflictos y objetivos de cada protagonista.

La secuencia que abre una fábula, por lo general, suele ser de carácter expositivo y en ella se nos narra el acontecer de unos hechos que han roto el equilibrio inicial de los personajes. Esto es, para poner en marcha la fábula se precisa de un motor, al que Tomachevski llama “exordio”. El paso de unos sucesos a otros se denominan “peripecias”:

Para poner en movimiento la *fábula*, se introducen en equilibrada situación inicial unos motivos dinámicos que destruyen el equilibrio. El conjunto de estos acontecimientos, que violan la inercia de la situación inicial y la ponen en movimiento, se llama *exordio* (*zavjazka*). El exordio determina, en general, todo el curso de la *fábula*, y la intriga se reduce a la variación de los motivos que determinan el contraste fundamental, introducido por el exordio. Estas variaciones reciben el nombre de *peripecias* (pasos de una situación a otra)<sup>264</sup>.

La construcción del tema en el proceso de la enunciación es lo que denomina, al igual que el resto de formalistas, como ya he explicado, “trama”. Dentro de esta trama podemos realizar particiones, cada vez más pequeñas, de los diversos elementos que la

---

<sup>263</sup> Ibid, pág. 182-194.

<sup>264</sup> Ibid, pág. 184.

constituyen, hasta topar con unidades compositivas mínimas que no admiten más divisiones. Esto es lo que se llama “motivo”<sup>265</sup>. Como apunté al inicio de su exposición, distingue entre el “motivo” adoptado por la poética comparada, tradicionalmente, y los motivos que introduce parte de la nómina de formalistas, que se describen como unidades compositivas. La poética histórica ha venido identificándolo, similar a Propp, con temas característicos que pasan inalterados de unas narraciones a otras. No tienen por qué coincidir con las subdivisiones mínimas del relato. En mi análisis, estos motivos los he definido como secuencias y he distinguido entre aquellas que son imprescindibles para el desarrollo de la acción del resto. Esta misma distinción la anticipa Tomachevski al diferenciar “motivos ligados” (no pueden suprimirse en la secuenciación del relato, porque son esenciales en el transcurso de la trama) de “motivos libres” (aquellos que sí pueden omitirse).

En este apartado, vuelve Tomachevski a dar una visión bastante avanzada de la estructura narrativa, ya que comienza a desligar el estilo del relato, de las características de la fábula. Es decir, reconoce que en el entramado de acontecimientos que constituyen la fábula son imprescindibles esos “motivos ligados” que definen los distintos sucesos, bajo un prisma temporal-causal. Sin embargo, en lo referente a la elaboración de ese material en la trama o relato muchas veces son más importantes para determinar el comentario los “motivos libres” que los “ligados”. La causa es sencilla: mientras que los “motivos ligados” suelen ser comunes y estar presentes en diferentes escritores, por ejemplo coetáneos o pertenecientes a una misma escuela, en el caso de los “motivos libres” hallamos características distintivas. Es decir, son los que marcan el estilo de una narración y, por consiguiente, el de un autor.

Dentro de la categoría de motivo también se establece una clasificación: por ejemplo, están aquellos que presentan las situaciones y que requieren necesariamente de la presencia de otros motivos que las continúen o las resuelvan, “introditorios” (por ejemplo, el encargo que recae sobre Eneas de encontrar el Lacio o la empresa de Ulises de salvar a su tripulación); por otro lado, hay motivos que modifican las situaciones,

---

<sup>265</sup> Ibid, pág. 185.

“dinámicos” y otros que no, “estáticos”<sup>266</sup> y suelen corresponderse, como veremos en el análisis ovidiano con “pausas descriptivas”.

Tomachevski también parece aludir a las instancias narrativas y la focalización cuando distingue entre los “varios tipos de narrador”. La primera diferenciación es la que se establece entre una narración “abstracta”, porque en ningún momento se determina ni se concretiza en una entidad la persona que produce la narración, de la narración concreta, porque en ella sí se determina quién es el narrador. En este caso, existen diversas posibilidades: bien que ese narrador cuente en primera persona, por lo que todos los acontecimientos tendrán un marcado carácter subjetivo, bien que el narrador cuente los hechos que conoce por otros, bien que se corresponda con un personaje de la trama, por lo que la información será sesgada, etc.

Las otras dos categorías que restan son el tiempo y el espacio<sup>267</sup>. En cuanto a la primera, reconoce la necesidad de distinguir entre la secuenciación lógica formal de los acontecimientos en la fábula y las diferentes posibilidades con las que cuenta el narrador para presentarlas en la trama. En cuanto al espacio, señala la conveniencia de que o bien un mismo escenario aglutine a los personajes, o bien que quede justificado, mediante secuencias de orden lógico y temporal el encuentro de esos personajes.

Por otro lado, en el mismo tratado, Tomachevski aclara otras nociones referentes a la “motivación”, el “héroe” y los “procedimientos de la trama”<sup>268</sup>. En cuanto a la primera, nuestro crítico retoma la importancia de la recepción y su repercusión en la génesis de la obra, ya que cualquier autor que se precie debe entrelazar los diferentes motivos de la trama, según unos intereses del público (vienen determinados principalmente por la coherencia de las conexiones), seleccionándolos y conectándolos, siguiendo una motivación concreta:

El sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjunto de motivos, se llama *motivación*<sup>269</sup>.

---

<sup>266</sup> Ibid, pág. 188.

<sup>267</sup> Ibid, pág. 194.

<sup>268</sup> Ibid, pág. 194-211.

<sup>269</sup> Ibid, pág. 195.

Las motivaciones pueden ser de la más diversa índole y Tomachevski las clasifica del siguiente modo<sup>270</sup>:

1. *Motivación compositiva*: está destinada a buscar relaciones de conectividad en cualquier elemento que se introduzca en el relato, con el fin de la economía verbal. Este tipo de construcción producirá un ritmo rápido y dejará a un lado las pausas descriptivas y las digresiones, recurriendo, principalmente, a los sumarios y los diálogos. Los “motivos libres” serán casi inexistentes, ya que todo lo que aparezca habrá de estar justificado y ser imprescindible en la conectividad de la trama.
2. *Motivación realista*: con ella, Tomachevski retoma el concepto de verosimilitud dentro del universo de ficción, a la vez que nos anticipa, con su clasificación de las diversas escuelas y estilos, el capítulo destinado a la adscripción genérica. Ciertamente, desde esta motivación, se han ido sucediendo, por ejemplo, las escuelas clasicistas, las pertenecientes al Romanticismo, las simbolistas, etc. Atendiendo a cada una, la presentación de los acontecimientos variará, dependiendo de lo que la época estime como verosímil.

Bajo este prisma, se producen tipologías de trama diferentes. Así, por ejemplo, es posible presentar a personajes históricos en el universo de ficción, del mismo modo que lo fantástico y los hechos sin entronque real también tienen cabida. La causa reside en la capacidad globalizadora y de unificación que posee el universo de ficción. Como material construido y dispuesto dentro del mismo, los acontecimientos históricos se desligan de la realidad y pasan a ser considerados verosímiles. En cuanto a la fantasía, es imprescindible que la trabazón y el hilo conductor entre unos y otros estén dispuestos de tal manera que obligue al lector a situarlos como potencialmente posibles. Además, señala el crítico, el sistema mitológico

---

<sup>270</sup> Ibid, pág. 194-203.

y los cuentos mágicos de raíz popular evidencian que hubo un tiempo en el que aquellos sucesos acontecían. Por lo tanto, las brujas, los marineros de fuerza descomunal que se enfrentaban a las sirenas, los fundadores de grandes imperios, debieron existir.

Por último, este tipo de motivación, le permite a Tomachevski volver sobre la noción inmanente del texto, la definición de poeticidad como lenguaje desautomatizado y la necesidad de extrañamiento, a través del artificio. Así, señala que cualquier autor al introducir un elemento en la trama, lo desvincula del lenguaje usual y lo desautomatiza, convirtiéndolo en un signo que, potencialmente, extrañará el horizonte de expectativas del lector. Esta teoría la desarrolla, sobre todo, en el tercer tipo de motivación.

3. *Motivación artística*: en este punto, el autor ha de tomar conciencia del compromiso entre la realidad y el constructo de la ficción. Salvando las distancias, me parece similar al pacto al que alude la estética de la recepción entre el narrador y el lector (pacto narrativo), cuyo propósito es el mismo: hacer notar que los elementos dispuestos en la trama no pertenecen a la fábula, aunque hayan sido extraídos de la misma, sino que se ubican en otro plano. Este postulado ha de ser comprendido por el autor, a éste se refiere Tomachevski, y aceptado por el lector (éste aún no aparece).

En cuanto al “héroe”<sup>271</sup>, Tomachevski observa que la acumulación de motivos más común es la formación de personajes, de entre los que algunos cobran más relevancia que otros, ya que reciben un mayor número de motivos en su entramado o los motivos que lo constituyen poseen una importancia mayor que el resto. Éstos son los héroes. La forma de determinación, al igual que sucede con el resto de los personajes, es la “caracterización”. Obviamente, ésta puede ser superficial, simplemente conocemos su

---

<sup>271</sup> Ibid, pág. 204-207.

nombre, plana en el sentido de que carece de evolución a lo largo de la trama o redonda, que implicaría lo contrario. Además, ese procedimiento de caracterización puede producirse de manera “directa” o de manera “indirecta”, dependiendo de si se realiza, a través de una intervención concreta y específica u otros procedimientos. Entre estos últimos son frecuentes las deducciones, a partir de sus gestos, de sus actos, de la manera de expresarse, etc. La fotografía del ambiente, de su hogar, su vestimenta o el escenario en el que se mueve, permiten también obtener información sobre su psicología. Este modo más peculiar se denomina “máscara”.

El héroe también es un recurso más para entroncar con las expectativas del lector, debido al haz de emotividad que despierta, en el proceso de la lectura. Se clasifican en dos grupos esenciales, malos/buenos, dependiendo de una pseudomoral:

En las formas más primitivas, tenemos buenos y malos, y en este caso la actitud emotiva respecto al protagonista (simpatía o repulsión) nace de un juicio moral. Los “tipos” positivos y negativos son un elemento indispensable de la estructura de la *fábula*. Suscitando la simpatía del lector por unos, y proporcionando una caracterización repugnante de otros, se provoca su participación emotiva en los hechos narrados, su implicación personal en las vicisitudes de los protagonistas<sup>272</sup>.

El último aspecto en cuanto a la construcción de un texto que menciona este crítico formalista está relacionado con las cuestiones de tiempo que comenté anteriormente. Tomachevski sí cree en el dinamismo de las formas narrativas, ya que considera que “los procedimientos de una trama”<sup>273</sup>, es decir, los ejes y mecanismos de construcción del entramado, pueden envejecer y quedar obsoletos. De este modo, se explica el exterminio de unas formas y el surgimiento de otras o, en un plano superior, la disolución de unas escuelas literarias en pos de otras que se inician. Sitúa al receptor en un lugar privilegiado, como hiciera al principio de su argumentación, ya que, con su interés, determina qué formas han de proseguir y cuáles no. En cierta medida, ese

---

<sup>272</sup> Ibid, pág. 203.

<sup>273</sup> Ibid, pág. 208.

horizonte establece qué mecanismos están manidos por el continuo uso y qué otros, en el extremo contrario, son de tal novedad que, incluso, el proceso de decodificación resulta dificultoso. Este horizonte lo denomina “grado de perceptibilidad”. Un autor, dependiendo de la esfera en la que se sitúe, puede querer hacer notorio el procedimiento de construcción que le ocupa y, por ejemplo, puede realizar intervenciones directas en la novela; la otra posibilidad es que haga de su mecanismo una pauta tácita, que pase desapercibida para el lector. Ambas posibilidades también determinan rasgos generales de escuelas literarias.

Antes de concluir con la exposición de Tomachevski, considero imprescindible mencionar el prólogo de Lázaro Carreter con el que se abre la edición de 1982<sup>274</sup>. En dicho prólogo, Lázaro Carreter califica la obra en cuestión como un conciso esquema de los planteamientos formalistas, centrados en la construcción de textos literarios. Lo más interesante es que, aunque su nivel de complejidad y presentación, en su opinión, puede parecer un poco escolar, constituye la única presentación sistemática de este tipo. Además, el momento histórico en el que surgió también le otorga relevancia. Tras los postulados formalistas más extremos (Lázaro Carreter cita, por ejemplo la afirmación de Shklovski: “El arte ha sido siempre independiente de la vida, y su color no ha reflejado nunca el color de la bandera que ondeaba sobre la fortaleza de la ciudad”)<sup>275</sup>, las críticas marxistas no se hicieron esperar. En concreto, como mencioné anteriormente, la de Trotski, en “La escuela formalista de poesía y el marxismo”, supuso una presión social sobre el grupo que concluyó con su disolución. En el espacio entre ambos fenómenos, se publica en 1928 este tratado. Entre sus valores, aparte de la presentación escueta y precisa de los preceptos formalistas, destaca la relevancia que otorga al contenido de un texto, en tanto que forma parte indisoluble de la forma y, por tanto, de la construcción de la trama. Esto venía a desmentir la falsa teoría de que el movimiento formalista se despreocupaba en sus comentarios del contenido de la narración. En definitiva, Lázaro Carreter concluye:

---

<sup>274</sup> Ibid, pág. 7-18.

<sup>275</sup> Lázaro Carreter en Tomachevski, op. cit., pág. 8.



(...) Ello constituye su mérito mayor, dado que la escuela a la que sirve de portavoz es la que, tal vez, ha dejado huella más honda en la ciencia literaria contemporánea. Hasta en la Unión Soviética, donde fue maldita, se le ha exonerado de culpa, y, como ha reconocido el propio Jakobson, fecunda, aliada con las corrientes lingüistas y semiológicas actuales, la actividad de los investigadores de Moscú, Leningrado y Tartu<sup>276</sup>.

Esta afirmación es un reconocimiento expreso de dicha corriente de crítica literaria. Estas concepciones del formalismo ruso, junto con la *Morfología del cuento* de Propp, unida a las teorías de Lévi Strauss<sup>277</sup>, quien realiza una especie de narratología antropológica del mito, confluyen en Francia, en lo que se denomina la segunda corriente del estructuralismo en este país<sup>278</sup>. Los tres seguidores más emblemáticos son A. J. Greimas, C. Bremond y T. Todorov, quienes desarrollan y matizan las principales conclusiones de Propp, como son las funciones de los actantes en el relato (léase al respecto “Reflexiones acerca de los modelos actanciales” de A. J. Greimas, donde este autor, partiendo de las teorías expuestas por Propp y Souriau, determina las siguientes categorías actanciales, por oposición: “sujeto” *versus* “objeto”, “destinador” *versus* “destinatario”, “adyuvante” *versus* “oponente” y las equipara con un matiz temático

---

<sup>276</sup> Ibid, pág. 12.

<sup>277</sup> F. Gómez Redondo (*La crítica literaria del siglo XX*, Edaf, Madrid, 1996) alude a la gran importancia que tuvo en el surgimiento del estructuralismo su vinculación con las teorías lingüísticas de Saussure, su distinción entre “langue” y “parole” y, principalmente, la afirmación de la fonología como una rama independiente dentro de la lingüística, cuyo método de estudio es el que adopta, salvando las diferencias, Lévi-Strauss en su “búsqueda y delimitación de la mente humana a través de las diferentes formas culturales que esa mente ha producido, ya sean el mito o las relaciones de parentesco, ya sean las artes, como la pintura o la música, o la literatura, como manifestación suprema de ese conjunto sónico” (Ibid, pág. 149).

<sup>278</sup> D. W. Fokkema y Elrud Ibsch determinan que la primera corriente estructuralista en Francia viene definida por la conjunción de las tesis de Lévi-Strauss y de R. Barthes. Este último realizó un comentario sobre Racine, siguiendo el principio antropológico del primero, dividiendo las funciones de los signos de las obras de Racine bajo la órbita de dos fuerzas contrapuestas: “relación de deseo” y “relación de autoridad”. Estas categorías binarias sirven para un estudio antropológico, pero, en el caso de los textos, aparta la visión del crítico del elemento principal: el texto mismo. No obstante, a pesar de las críticas recibidas por su imprecisión, Barthes, según Fokkema e Ibsch, consigue salir airoso, gracias a su máxima de la subjetividad: “Picard reprocha repetidamente a Barthes el abstraerse de la obra literaria, pero esta queja se aminora desde el momento que Barthes queda resguardado en este punto: él nunca negó la ‘subjetividad institucionalizada’ de su respuesta” (Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 78.)

específico, dependiendo de la esfera semántica en la que efectúen la acción)<sup>279</sup>; el número y la disposición de secuencias o la consideración de biparticiones o triparticiones en la estructura narrativa.

La dualidad entre *fábula* y *sjuzet* se adopta del formalismo. Sin embargo, entre Greimas y Bremond hay diferencias en cuanto a la permutabilidad de una obra literaria y su variación a lo largo del tiempo. Una disputa similar surgió entre los formalistas rusos, según expliqué, y es Bremond el que adopta una postura más afín a Tinianov:

Bremond y Greimas difieren grandemente en su concepción del tiempo. Tal como afirma el primero, la esencia de la narración para Greimas consiste en la acción recíproca de las relaciones no temporales que trascienden el ‘devenir’ de los acontecimientos narrados. Para Bremond, al contrario, consiste en el ‘devenir’ que implica la posibilidad de una variante futura. Greimas, pues, representa una perspectiva más estática y ahistórica<sup>280</sup>.

C. Bremond en “La lógica de los posibles narrativos”<sup>281</sup> especifica cómo el análisis de cualquier relato ha de contar con dos esferas de estudio interdependientes: una que atañe a la lógica del relato, otra que atañe al universo contextual y de recepción o género en el que se produce<sup>282</sup>. En cuanto a la lógica del relato, se continúa aplicando el esquema de las funciones propuestos por Propp. De este modo, Bremond determina que la “agrupación de tres funciones engendra la secuencia elemental”<sup>283</sup>, en la que pueden distinguirse las tres fases básicas de cualquier proceso (la función de inicio, la de desarrollo y la de desenlace). De la combinación de estas secuencias elementales resultan las secuencias complejas, que responden a diversas motivaciones, tales como la “continuidad”, el “enclave” o el “enlace”<sup>284</sup>.

---

<sup>279</sup> Greimas, A. J., “Reflexiones acerca de los modelos actanciales” en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), op. cit., pág. 221-235.

<sup>280</sup> Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 87.

<sup>281</sup> Bremond, C., “La lógica de los posibles narrativos” en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 212-219.

<sup>282</sup> Ibid, pág. 212.

<sup>283</sup> Ibid, pág. 212.

<sup>284</sup> Ibid, pág. 213-214.

T. Todorov consagró la oposición distintiva entre los acontecimientos en la vida real (“historia”) y su disposición en el proceso de la enunciación (“relato”)<sup>285</sup>, siendo de los citados, el que más se acerca a los preceptos formalistas. Además de dicha oposición, revitaliza, en *Grammaire du Décameron*<sup>286</sup>, el concepto de estructura en el relato. Analiza el ámbito sintagmático con preferencia del semántico y advierte que cualquier nueva disposición en el texto aporta otro significado más. Por lo tanto, se evidencia la interrelación entre el significado semántico de la historia y el significante elaborado en la narración. Los esquemas tripartitos cobran auge sobre el resto de posibles relaciones y se plasman no sólo en la construcción del enunciado (sujeto, verbo y adjetivo) o dentro de los propios sintagmas, sino incluso en la clasificación de los comportamientos de los personajes. Éstos, según su teoría, evolucionan en el interior del relato, mediante la “comunicación”, “el deseo” o la “participación” y el resto de comportamientos observables no son más que derivaciones de los mencionados.

Para Todorov, entre el nivel *sintáctico* y el nivel *semántico*<sup>287</sup> (no utiliza el verbal para su análisis, como ya he mencionado) existen múltiples interferencias, tantas que pueden dar lugar a confusiones dentro de sus categorías respectivas. De este modo, el *sujeto* de una acción, esto es, el agente, no es susceptible de diferentes catalogaciones semánticas, sino que la especificidad de su función remite a su capacidad de llevar a cabo la acción expresada por el verbo<sup>288</sup>. Las otras dos categorías sintácticas que determina son el *predicado* y el *objeto*. Dentro de la primera, nos encontramos como categorías semánticas las de *verbo*<sup>289</sup> y *adjetivo*<sup>290</sup>. Aunque ambas pueden confundirse por su funcionalidad, Todorov indica que el adjetivo sólo puede constituir oraciones atributivas, cuyo nexos oracional no suele ser causal, a diferencia de lo que sucede en el resto de oraciones. En la categoría del objeto, subraya la necesidad de no equivocarlo

---

<sup>285</sup> Creo imprescindible incidir en esta dualidad que, precisamente, es la que postulan los formalistas entre fondo y forma, ya mencionada antes. Esta dualidad no implica que la forma, como volveré a repetir en el apartado de sociología de la literatura, no posea una temática ni un contenido. Lo que implica es que el material procedente de la realidad, que también posee una forma fónica y un contenido, es transformado en el texto literario, mediante diversos mecanismos de construcción.

<sup>286</sup> Todorov, T., *Gramática del Decámeron*, Taller de Ediciones, Josefina Betancor, Madrid, 1973.

<sup>287</sup> *Ibid*, pág. 43-49.

<sup>288</sup> *Ibid*, pág. 54-59.

<sup>289</sup> *Ibid*, pág. 67-69.

<sup>290</sup> *Ibid*, pág. 60-66.

con el complemento directo típico de los análisis sintácticos. Se inclina por definir el objeto como un semisujeto en la sombra, cuya presencia no es evidente en el universo del relato.

Otra de las categorías que no deben tratarse desde el ámbito sintáctico es la moralidad de los diferentes cuentos que componen el *Décameron*. Una acción puede ser entendida como perversa, desde el ámbito semántico, y no suceder lo mismo en el sintáctico. La ejemplaridad de cada acción en este ámbito viene dada por el sentido último que adquiera la acción dentro del conjunto de las diferentes proposiciones. En este sentido, Todorov clasifica los posibles verbos de cualquier relato en tres grupos: los verbos *a* (su función sintáctica es la de modificar una acción precedente), los verbos *b* (aluden a las malas acciones), los verbos *c*, cuya función en la oración es la de *castigar*<sup>291</sup>.

Dentro de las categorías gramaticales, cita el *modo*<sup>292</sup> y la *visión*<sup>293</sup>. En la primera categoría vuelve a hacer una partición entre el modo *indicativo*, por un lado, los modos de la *voluntad* y los modos de la *hipótesis*, por otro. El *indicativo* se refiere a aquella acción que tiene lugar en el mundo del relato, mientras que en las otras dos, sin haberse llevado a cabo, existe en potencia. Dentro de los modos de la *voluntad*, habría que hablar, según el crítico, del modo *obligatorio* y del modo *optativo* (sólo el caso de la *renuncia* puede confundirse con el *obligatorio*. No obstante, la *renuncia* también ha de entenderse como una optación afirmada en un primer momento y negada después). Dentro de los modos de la *hipótesis*, se encuentran el modo *condicional* (hay una presencia del sujeto enunciante) y el *predictivo* (no hay presencia del sujeto enunciante).

En cuanto a la *visión*, según Todorov, hemos de diferenciar la *visión habitual* (existe una correspondencia entre cómo han sucedido los hechos y la percepción que tiene de ellos el personaje) y el resto. En estas últimas, por ejemplo, indica que era muy frecuente en las poéticas clásicas el elemento de *anagnórisis*, es decir, la aparición de una proposición que lleva al personaje a recobrar la noción real del acontecer de los hechos.

---

<sup>291</sup> Ibid, pág. 41.

<sup>292</sup> Ibid, pág. 89-95.

<sup>293</sup> Ibid, pág. 97-100.

Otro aspecto de gran relevancia en su teoría es la diferenciación del tiempo, en una doble vertiente: por un lado, el tiempo de la historia puede ser simultáneo, ya que diversos acontecimientos suceden a la vez en nuestro entorno. Sin embargo, en el proceso de la mimesis hacia el relato, resulta imposible plasmar esta simultaneidad, debido a que la presentación del signo lingüístico y, por ende, su tiempo, siempre van a producirse de manera lineal. De esta deducción, parten numerables mecanismos de la narración, para conseguir producir efectos parejos a los de la realidad, por ejemplo, la analepsis o la prolepsis. Esta tesis será desarrollada en extenso en el apartado dedicado al estudio del tiempo, en el Libro XIV de las *Metamorfosis*.

Todorov en su *Gramática* distingue entre “oración”, que constituiría la unidad mínima de descomposición y la “secuencia”, la unión de varias oraciones que se siente como un todo concluso. Estas secuencias deben estar unidas por nexos que posibilitan tres tipos de combinaciones, según si la secuencia se intercala en un orden lógico o se inserta sin más en el devenir de los acontecimientos o se pasa de una a otra, recurriendo a los personajes (“encadenamiento”, “inserción” y “alternancia”, respectivamente)<sup>294</sup>.

En cuanto a la focalización, Todorov, tomando como punto de referencia la obra de J. Povillon, distinguió entre “una visión desde atrás” del narrador (el narrador es omnisciente y sabe más que el personaje y que el lector) a la que denominó “omnisciente”, “la visión con” (el narrador adopta el punto de vista de un personaje y limita su conocimiento al de éste) a la que llamó “equisciente” y “visión desde afuera” (el narrador conoce menos que el personaje), denominada “deficiente”. No obstante, en esencia, el propio Povillon considera esta última como una variante de las dos anteriores; es decir, no es posible que un narrador mantenga una visión “desde afuera”, sin que no exista una gradación del nivel de conocimiento que se suministra del propio personaje focalizador. Esto sólo sucede en novelas no bien construidas<sup>295</sup>.

Por último, en la nómina de esta segunda corriente de estructuralismo es imprescindible citar a Genette, quien terminó de configurar la triple categorización de la

---

<sup>294</sup> Ibid, pág. 101-136.

<sup>295</sup> T. Todorov, “Análisis estructural del relato” en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 202-204.

visión iniciada por J. Povillon. Según Genette<sup>296</sup>, habría que hablar de una tripartición dentro de la cantidad de información que maneja la figura del que cuenta. Al “narrador omnisciente” de Todorov lo califica como *focalización cero* (el relato se narra desde el punto de vista del narrador, sin que intervenga en ningún momento la visión de otro personaje focalizador), al “narrador equiscente” como *focalización interna* (el narrador cuenta con información que pertenece al mundo interno del personaje focalizador) y al “narrador deficiente” como *focalización externa*. Además determina otros dos posibles fenómenos que pueden afectar a cada una de las distintas categorías: *paralipsis* y *paralepsis*. La primera constituye una variabilidad que se produce por la omisión que realiza el narrador sobre un tipo determinado de información. En el segundo caso, dentro, por ejemplo, de la focalización interna, el narrador recurre a otros posibles personajes focalizadores para aumentar la cantidad de información que posee.

Como se deduce de la exposición, la llamada “segunda corriente de estructuralismo francés”, matiza las teorías provenientes de Propp y de los primeros formalistas, sobre todo, en aquellos aspectos referentes a la dualidad de relato e historia y a los elementos fijos que determinan las estructuras narrativas. Esta evolución ya venía realizándose desde el seno del estructuralismo checo, con autores, según mencioné antes, como Dolezel, quien lamentaba la incapacidad, si se seguía el método de Propp, de ir desde los conceptos abstractos de la teoría a la realidad concreta de la obra:

La teoría estructural de la narrativa no se puede reducir al estudio de las invariantes (...). No hay nivel en la estructura narrativa que no pueda describirse como ‘sistema cerrado’ a salvo de la variación y de la innovación: por otro lado, no hay nivel estructural que esté libre del estereotipo y de la repetición. No hay pues una ‘gramática’ fija y universal de la narrativa; al mismo tiempo no existe una libertad ilimitada a disposición de la idiosincrasia del autor. Todo acto narrativo es simultáneamente obediente a la norma, creador de la norma y destructor de la norma<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> Genette, G., 1989, op. cit., pág. 240 y ss.

<sup>297</sup> Dolezel, L., op. cit., pág. 88.

En el estructuralismo checo<sup>298</sup> es imprescindible mencionar la figura de Mukarovsky<sup>299</sup> y su concepto de estructura. Este autor puntualiza que, en literatura, no sólo se establecen relaciones entre los diferentes elementos que remiten al todo que es la obra, sino que cada elemento por separado significa dentro de la misma. Utilizó el término “artefacto” para distinguir el mensaje codificado en la enunciación literaria del posible valor estético que podría adquirir. Ese valor estético lo otorga el receptor en su decodificación del texto, de modo que, la función estética no es una cualidad inmutable al arte, sino que depende del público receptor. Cita el propio autor casos, por ejemplo, de obras arquitectónicas destinadas a otras funcionalidades posteriormente que ya no se vinculan al arte:

Existen, desde luego, tanto en el arte como fuera de él, cosas que por su configuración están destinadas a la acción estética: ésta es incluso la propiedad esencial del arte. Sin embargo, la aptitud activa para la función estética no es una cualidad real del objeto, aun cuando éste haya sido construido intencionadamente con miras a dicha función, sino que se manifiesta sólo en determinadas circunstancias, a saber, en determinado contexto social<sup>300</sup>.

Por lo tanto, hay que hablar de la relación oscilante que se establece entre lo artístico y lo extraartístico, aparte de la jerarquía funcional de las obras. Obras concebidas como artísticas por determinadas sociedades no pueden ser juzgadas como tal, si no establecemos pautas, mediante procedimientos científicos, para llegar a esta conclusión. Se deduce que no puede igualarse el significado de “ser arte” con “poseer valor artístico”. Dentro de cada elemento artístico, aparte de la función estética, existen otras tantas, de las cuales alguna puede imponerse, a lo largo del tiempo, sobre esta primera. No obstante, no hay que confundir colectivo social con individuo, por lo que no es el

---

<sup>298</sup> Este movimiento tiene como fecha de inicio el 1926, momento en el que se produjo su primera reunión. Aparte de Mukarovsky, son integrantes del mismo Trubetzkoy, Bogatirev o R. Wellek. Sus postulados se vinculan a las teorías lingüísticas de Edmund Husserl, Karl Bühler y F. Saussure e influirán, de manera decisiva en la estética de la recepción (Gómez Redondo, F., op. cit., pág. 37-46).

<sup>299</sup> Mukarovsky, I., *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Ian Mukarovsky*, Plaza y Janés, Universidad Nacional de Colombia-Universidad de los Andes, Bogotá, 2000.

<sup>300</sup> Ibid, pág. 128.

gusto de cada uno, independientemente de la inserción en el contexto artístico de referencia, lo que marca la funcionalidad de una obra. Ésta se concibe como mediadora entre los diferentes individuos de los grupos sociales y, gracias a su continuo deambular, posee una significación mutable que, en último término, depende de un entramado aún mayor de relaciones, el contexto social. Siguiendo estos postulados, el valor estético de una obra literaria no puede estar fijado por gustos particulares, sino que ha de derivarse de la continua relación de dicho texto con sus sucesivos colectivos sociales. De esta relación, junto con su funcionalidad, se origina la *regla* que permite su valoración:

Sólo se puede hablar de verdadera norma cuando se trata de objetivos generalmente reconocidos, con respecto a los cuales el valor es percibido como existente con independencia de la voluntad del individuo y de sus actos de decisión subjetivos; en otras palabras, como un hecho de la llamada conciencia colectiva. Aquí se incluye, entre otras cosas, el valor estético, que determina el grado del placer estético. En tales casos el valor es estabilizado por la norma, una regla general que debe ser aplicada a cada caso concreto que entre en su dominio. El individuo puede estar en desacuerdo con la norma, puede incluso intentar cambiarla, pero no puede negar su existencia y su obligatoriedad colectiva a la hora de valorar, aunque valore en contradicción con la norma<sup>301</sup>.

La norma no ha de equipararse a una ley natural, incapaz de cambio o evolución. Al contrario, puede ser transgredida y rebatida, por lo que la conclusión última es que, dentro de cualquier norma estética, convive una red dialéctica, en continua contraposición. Formando parte de esta tensión dialéctica, se sitúa el concepto de autotelismo del arte, de un lado, y el acto de referencia comunicativo, por otro. Es decir, la significación del contenido del arte no se cifra a partir de un único término, como puede ser la palabra. Tampoco sirve recurrir al conjunto general de proposiciones que lo conforman, sino que hay que mirar al contexto global en el que se inserta y, desde éste, descender en cadena, hasta cifrar el resto de significaciones de los demás elementos que

---

<sup>301</sup> Ibid, pág. 147.



lo componen. De este modo, para Mukarovsky, el arte, en general, y la literatura, en particular, comienzan a ser cuando son reconocidas por un colectivo social.

Ahora bien, en este proceso, se contraponen la referencia poética y la comunicativa, por lo que, en determinados géneros, como la lírica, podría asumirse casi una ausencia de comunicabilidad. Esta afirmación se basa en la presencia del ritmo como elemento clave que dinamiza al resto, jerarquizándolo, para crear en el receptor la conciencia colectiva de poema. Sin embargo, en otros géneros pertenecientes a la novela o al cuento (el cuento de hadas, con su fórmula inicial de “érase que no se era” pertenecería, según Mukarovsky, a la esfera de la narración pura, ya que sus componentes narrativos no tienen vinculación con el universo empírico global) la comunicabilidad se manifiesta en mayor medida, hasta alcanzar un entronque con elementos propios de la realidad histórica, tal como sucede en la novela histórica o en la autobiografía.

Por último, este autor, partiendo de las teorías expuestas en el IV Congreso Internacional de Lingüistas de Copenhague, traslada la acepción de la función estética del lenguaje y completa el esquema inicial de K. Bühler, en lo referente al texto poético. Para Mukarovsky, la función estética/ poética no es exclusiva del texto literario, sino que puede estar presente en los mensajes cotidianos. A la inversa, también cabe la posibilidad de que estos últimos alberguen funciones estéticas en su seno, por lo que, en un nivel de interreferencia mayor, también se puede aplicar la jerarquización de estructuras, subordinadas a una dominante. En este sentido, cada género literario sería una estructura que, a su vez, entraría en contacto con otras estructuras en un nivel superior y, así, sucesivamente, hasta llegar a la globalidad de las distintas manifestaciones culturales:

Estas estructuras particulares se integran en superestructuras, tales como la literatura de una nación. Pero con ello no se agota la complejidad, ya que las artes son numerosas y se diferencian por sus materiales, aunque coinciden en su objetivo fundamental. Cada arte posee una estructura propia, pero estas estructuras evolucionan en mutuo contacto, acercándose, alejándose o compenetrándose en este proceso. Podemos hablar, entonces

de una estructura global del arte. A su vez, la estructura del arte entabla una relación superior con la estructura de los demás fenómenos culturales<sup>302</sup>.

En este camino de transición entre los criterios formalistas más rígidos y los primeros postulados cercanos a la estética de la recepción, se sitúa también Lotman, quien junto con Uspenski, desarrollará la conocida “semiótica soviética”, que se produce en los años 60, gracias a la aplicación de la cibernética y de los elementos de la traducción sobre el texto narrativo. Posteriormente, tras las conferencias organizadas por la Universidad de Gorki en 1963, en las que se aplica la metodología matemática a los problemas de crítica literaria, se introduce ya el término “semiótica rusa”. Lotman y la Escuela de Tartú son las claves por excelencia de esta segunda etapa del formalismo.

Lotman<sup>303</sup> sigue postulando la configuración del texto como una entidad autónoma creada sobre la base de la interacción de diversos signos. La gran novedad que introduce sobre las tesis anteriores es la valorización y el estudio del significado semántico que, hasta entonces, constituía el diferenciado significante. Es decir, el proceso de elaboración del material procedente del exterior del universo de ficción en un relato posee, indiscutiblemente, una forma o significante, pero también, una asignación semántica. Para Jakobson, en el caso de que una serie de significantes estuviesen yuxtapuestos en el mismo plano sintagmático, se anulaba el valor semántico de todo aquél que no fuese el primero. Sin embargo, Lotman advierte de que, en el proceso de codificación, todo elemento presente en literatura aporta, por mínimo que sea, un nuevo concepto semántico y esto, a su vez, es otra clara diferenciación con respecto a la comunicación ordinaria. En ésta, debido a su automatismo, muchos signos aportados carecen de significación y no aumentan la carga comunicativa del mensaje. Son prescindibles. No obstante, en literatura, cualquier signo presente en el universo de ficción tiene importancia y ha de ser analizado, en tanto en cuanto, nada hay superfluo en la comunicación literaria.

---

<sup>302</sup> Ibid, pág. 299.

<sup>303</sup> Lotman, Y., “El concepto del lenguaje del arte literario”, en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), op. cit., pág. 236-249.

De acuerdo con las tesis de Lotman, la literatura es un sistema “supralingual”, debido a dos razones: para que los interlocutores puedan decodificar el mensaje literario precisan del conocimiento de dos códigos, el lingüístico (el receptor debe comprender la lengua utilizada por el emisor) y el literario<sup>304</sup>. Esta última conclusión acerca a Lotman a la estética de la recepción y al lector esteta de Ingarden, ya que presupone que si el lector de un texto no lo identifica como literario, ese texto no va a pertenecer a la literatura.

La diferencia clave entre las posturas más extremas de este movimiento y Lotman reside en la importancia concedida al emisor. Para este último, el receptor debe reconocer y saber el código literario para dar una interpretación adecuada al texto. Indudablemente, asume la imposibilidad de conocer al completo el código literario de una narración y admite la circunstancia de que, aún así, el lector se aventure en su decodificación. Por lo tanto, habrá un gran abanico de decodificaciones posibles, cuyo acierto o no, no pueden ser establecidos, a diferencia de lo que sostenía Ingarden:

Por otra parte, puesto que nuestro conocimiento de los códigos usados en el texto literario puede ser insuficiente y puesto que podemos legítimamente desear decodificar un texto literario o bien contra un fondo histórico restringido o contra un contexto “mitológico” más amplio, es posible que puedan coexistir varias interpretaciones sin posibilidad de decidir cuál de las interpretaciones es la correcta<sup>305</sup>.

De acuerdo con esta doble posibilidad, la correspondencia o no del receptor con el código literario del emisor, Lotman distingue en el proceso de recepción de la obra y, por lo tanto, en su configuración estética, entre una doble estética de los códigos. Por un lado, puede suceder que entre los interlocutores literarios haya una correspondencia, casi plena, ya que nunca se obtiene al cien por cien, en la pertenencia al código literario. Por otro, también cabe la segunda opción, según la cual, en el proceso de decodificación el receptor nunca llegará a apreciar puntos procedentes de la codificación del emisor,

---

<sup>304</sup> Ibid, pág. 241.

<sup>305</sup> Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 62.

porque posee ya un código distinto. En este caso, pueden producirse dos situaciones, fundamentalmente:

1. El receptor impone su código sobre el del escritor, por lo que no realiza un auténtico acercamiento artístico al texto literario, sino que más bien sería un acercamiento lingüístico.
2. El receptor, a partir de su código y de los cánones que ya maneja, se aventura, tras ver la problemática del código del escritor, a configurar un nuevo código, que sirva de campo intermedio entre ambos. De este modo, puede que en el texto se revitalicen significaciones que en el primigenio código del escritor no estaban reconocidas como tal. Por eso, un texto en sí, en su inmanentismo, conforme al proceso de recepción, es susceptible de aumentar el grueso de relaciones significativas:

Al recibir un mensaje artístico, para cuyo texto debe aún elaborar el código para descifrarlo, el receptor construye un determinado modelo. Pueden surgir aquí sistemas que organicen los elementos casuales del texto confiriéndoles significación. De este modo, al pasar del emisor al receptor, puede aumentar el número de elementos estructurales significativos. Es éste uno de los aspectos de un fenómeno complejo y hasta ahora poco estudiado como es la capacidad del texto artístico para acumular información<sup>306</sup>.

Esta última aserción relaciona estrechamente esta manera de concebir el estudio del texto literario con la adscripción lectorial propuesta por J. M. Schaeffer, que he referido en la exposición del apartado anterior. Lo curioso de esta doble situación es que, según Lotman, este proceso ha caracterizado épocas históricas. Es decir, hay contextos sociales que, bajo unas condiciones particulares, permiten la mayor correspondencia de

---

<sup>306</sup> Lotman, I. M., "Estructura del texto Artístico" en Cuesta Abad J.M. y Jiménez Hefferman J. (eds.), op. cit., pág. 242.

códigos, a los que denomina “estética de la identidad” o de “casi-identidad”, mientras que, por el contrario, otras épocas favorecen el desacuerdo perpetuo y, por ende, una “estética de oposición”.

Sin embargo, puntualiza que una “estética de oposición” no debe identificarse con una ausencia de reglas básicas para que se establezca la comunicación imprescindible entre los interlocutores, del mismo modo que relaciona la multiplicidad de interpretaciones válidas, con un aumento de la complejidad en el entramado de reglas existentes, en el seno de un texto.

Mención aparte merece el capítulo séptimo de la obra de Dolezel<sup>307</sup>, dedicado a lo que él denomina: “La poética semiótica: el proyecto de la Escuela de Praga”. Las primeras deducciones que se infieren son:

1. A diferencia de Fokkema e Ibsch, sí observa en su planteamiento diferencias y evoluciones sustanciales entre lo que él califica como “formalismo alemán y ruso” y la secuencia posterior que se desarrolla en Praga. La distinción en el nombre no sólo alude a un cambio de residencia de Jakobson y al hecho de que cuando se publicaron sus nueve tesis en la Unión Soviética, él ya vivía en Praga, como mencioné al inicio. La distinción parte, como voy a desarrollar a continuación, de una evolución sustancial en el concepto de inmanentismo de la obra. Posee tal calibre, que la termina vinculando, de forma sistemática y precisa, con visiones extraliterarias, como la sociología.
2. El desarrollo de la semiótica y su aplicación al texto literario, que Fokkema e Ibsch califican como soviética, según Dolezel, parte de la acción y los estudios desarrollados en Praga. Por lo tanto, el estructuralismo checo ha de entenderse como una puesta en marcha de la semiótica, cuya esfera de repercusión llegará, de nuevo, a la Unión Soviética.

---

<sup>307</sup> Dolezel, L., op. cit., pág. 207-243.

En mi opinión, las diferencias entre las clasificaciones se deben más bien a distintos puntos de vista, a la hora de abordar los cambios históricos y políticos del momento. En realidad, la nómina de autores que se considera es pareja y los postulados que presentan similares. No obstante, con respecto a Mukarovský y los preceptos de la semiótica, estimo que la exposición de Dolezel es más reveladora y detallada. Quizá, esta diferencia estriba, como ya se señala en la obra correspondiente, a que el propio Dolezel se adscribe a dicho movimiento de crítica literaria. Así lo determina Miguel Ángel Garrido, en dicho prólogo:

(...) Tras la original y profunda exposición de los orígenes está dedicada a investigar aquellas funciones que han supuesto un avance, un cambio o principio de cambio en el paradigma. A la vez, al terminar con la Escuela de Praga, a la que el mismo Dolezel pertenece, cierra oportunamente la historia precisamente en el *lugar* en que nace el conjunto de cuestiones que constituyen a finales del siglo XX, y constituirán a principios del siglo XXI, el panorama completo de la disciplina historiada<sup>308</sup>.

Comienza la exposición del capítulo séptimo relacionando intrínsecamente la poética de la semiótica con la Escuela de Praga, operativa desde principios de los años treinta. Su origen habrá de remontarse a las teorías de los formalistas rusos y alemanes, ya antes expuestas, que cambian de residencia, al tener que cambiar de lugar habitual los principales precursores de este movimiento. Entre ellos, como introduje al comienzo, estaba Jakobson. Según Dolezel, para este lingüista, la simbiosis perfecta entre los postulados de la Opojaz y los estudios lingüísticos de la Escuela de Moscú se produjo en la eclosión del movimiento que ahora nos ocupa.

El logro fundamental de dicho movimiento podría entenderse, desde el inmanentismo, como una superación o una ampliación del propio inmanentismo, principalmente, ejerciendo una revisión de tres niveles:

- a) El artista y su subjetividad.

---

<sup>308</sup> Miguel Ángel Garrido en Dolezel, op. cit., pág. 8.

- b) El código y su estructura interna.
- c) La relación inevitable de la literatura con otras artes extraliterarias, como la sociología, desde el propio concepto de inmanentismo.

En cuanto al estudio del código que emplea un texto poético, la escuela de Praga, de nuevo, se remonta a los conceptos básicos de la lingüística del momento, cuyos máximos representantes estaban encabezados por Jakobson y Bühler. Ambos coinciden en poner de manifiesto el triángulo semiótico que opera en la comunicación del mensaje literario, similar al que opera en el lenguaje cotidiano: hay, como comenté, un emisor, un receptor y, por supuesto, un código, compuesto por el conjunto de signos, cuyo entramado se define como estructura o texto.

A partir de la determinación de las funciones del lenguaje por Bühler (“*la función expresiva (Ausdruck)* orienta el hecho lingüístico hacia el emisor, *la función conativa (Appell)* hacia el receptor y *la función referencial (Darstellung)* hacia el referente”<sup>309</sup>), tanto Jakobson como el propio Bühler matizan que el hecho de que en el texto literario exista un predominio de la función poética no implica que haya una anulación del resto. Lo mismo sucede en el sentido contrario, de tal modo que, así, pueden explicarse cómo textos, por ejemplo publicitarios, en los que hay una presencia de la función poética, no han de adscribirse, por este hecho, a la nómina de textos literarios. Jakobson, desde esta óptica, definió la “polifuncionalidad jerárquica”, muy en relación con el formalismo ruso, según la cual, un gran número de funciones puede convivir en el texto, sin que, por ello, carezca de unificación, ya que, una función predominante subordina al resto.

Indudablemente, en un texto literario, aparte de la función poética que es la sustancial, existe otra primaria que es la comunicativa. Esta presencia de la función comunicativa, no sólo posibilita investigar el mensaje literario desde los conceptos de la semiótica, sino, desde el propio inmanentismo del texto (sólo en él y desde él se extrae la función comunicativa), vincularlo con una corriente extraliteraria muy importante: la sociología. La narración, con función poética, desde la propia comunicación que entabla entre un emisor y un receptor, entendido éste no como individuo, sino colectivo social,

---

<sup>309</sup> Ibid, pág. 210.

posee una función social innegable. Desde ella, pueden explicarse fenómenos como los best-seller o las distintas tipologías de géneros literarios en un momento histórico determinado, por ejemplo. Este campo también supone una vía de estudio relevante, según Dolezel, en la semiótica. Sin embargo, quizá por la prestancia de los estudios que partían desde el seno de la lingüística, quizá porque no alcanzó una metodología concisa, quedó relegado a un segundo plano.

El propio Mukarovsky, al que mencioné anteriormente, intenta realizar análisis en este ámbito, buscando dinamismo ya no sólo en el artefacto, sino en la propia estética del artefacto. En esto coincide con la visión de Fokkema e Ibsch, antes presentada, ya que el dinamismo de la estética reside para Mukarovsky, según indiqué, en el proceso continuo y dinámico de recepción, es decir, en la lectura y reinterpretación que de un texto literario, “artefacto”, realiza el público, y por medio de éste, los colectivos sociales. Lo que sí marca Dolezel como distintivo es la vinculación intrínseca que existe entre el proceso de recepción y el significado que adquiere cada signo. De este modo, unifica la concepción de estructura formalista, la jerarquía propugnada por Jakobson y el dinamismo de Mukarovsky: la estructura, concepto formalista por antonomasia, se refiere al conjunto de entramados y relaciones de interdependencia de unos signos, por mínimo que sean, con los otros. Todo signo, dentro de la estructura significa, al igual que el conjunto al completo significa. La relevancia de una función sobre el resto imprime unidad. Por lo tanto, no sólo es dinámica la recepción de la obra global, sino las significaciones, cualesquiera que sean, que pueden adquirir todos los signos que componen el relato. La función estética, propia del texto literario, está sujeta a todo este número de posibles cambios. Mukarovsky lo define de la siguiente manera:

La función estética penetra inmediatamente y se alarga proporcionalmente allí donde las otras funciones se han debilitado, han desaparecido o han cambiado. Además, no hay objeto que no pueda llegar a ser portador o, a la inversa, ningún objeto que, de manera necesaria, tenga que ser su portador... De aquí que la función estética emerja y se desvanezca sin permanecer inalterable vinculada a ningún objeto (1937/1938: 200; 244)<sup>310</sup>.

---

<sup>310</sup> Mukarovsky en Dolezel, op. cit., pág. 215.



Otra cuestión referente al código, que la semiótica toma del formalismo y matiza es la relacionada con la semántica de los textos. Anteriormente, al describir las teorías de Tomachevski y mencionar el prólogo a su obra de F. Lázaro Carreter, aludí, vagamente, a esta polémica surgida a raíz de las tesis formalistas. Debido a la dualidad que se establece entre fábula y trama, la tradición posterior considera, erróneamente, que la trama, es decir, el constructo procedente de la fábula, carece de significado o cualidad semántica, para dicho movimiento. Sin embargo, ya Tomachevski, en su exposición, desmiente esta creencia. Dolezel, haciendo hincapié sobre ella, indica cómo la semiótica la sistematiza y la amplía.

La trama, o universo de la enunciación en el que se reelabora y construye el material procedente de la fábula, posee a su vez, como ya sucede dentro de la propia fábula, una dualidad entre “temas” o valores semánticos de los signos y “lengua” o construcciones formales de los signos. En cuanto a los “temas”, en su extrapolación al enunciado, sufren una deformación, cuyo sentido último entronca con la idea de desautomatización y extrañamiento, propuesta por el formalismo ruso. Este extrañamiento se consigue, en el plano formal, mediante la estructuración de los diversos elementos (es lo que Shklovski denominaba arteficio).

Mukarovský especifica esta dualidad del artefacto, mediante la descripción de dos planos lingüísticos, que se activan en el proceso de la comunicación literaria: de un lado, está el plano sintagmático, en el que se producen las combinaciones de los diferentes signos lingüísticos; de otro, el “estratificacional”, conforme al cual, a cada elemento presente en la secuencia lineal de la enunciación le corresponde, desde la perspectiva vertical, un número infinito de significados virtuales, que terminan actualizando los diferentes lectores. Cada actualización realizada por un receptor se suma a la anterior y se va construyendo el proceso completo y dinámico de la comunicación literaria.

Por otra parte, en relación a Saussure, según Dolezel, Mukarovský asemeja el concepto de texto literario al de “langue”, en un intento por unificar las características generales. Según el crítico, al igual que la “langue” la constituyen el conjunto total de rasgos comunes de los hablantes (el “habla” particular de cada individuo sería la que se

basara en sus rasgos distintivos con respecto al resto), la noción de “literatura” la conforman todos los rasgos comunes extraídos de los textos literarios, estudiados, en un primer momento, como producciones singulares de cada escritor:

La esencia del arte no es la obra literaria individual, sino más bien el conjunto de los hábitos y normas artísticos, la estructura poética que es de naturaleza supraindividual y social. Una obra de arte concreta dice de su estructura supraindividual de la misma manera que un discurso verbal individual se refiere al sistema del lenguaje, que es también propiedad común y trasciende a todo usuario real de la lengua (1947, 1:32)<sup>311</sup>.

No obstante, como subraya Dolezel, mantener este postulado sin modificación afectaría a uno de los aspectos más característicos de las formas en literatura: mientras que la identificación de un habla con la “langue” correspondiente ha de basarse en un principio de sumisión, por parte del hablante, en el caso de la literatura, prevalece el principio de violación. Es decir, los hablantes de una lengua, para ser identificados como tales, habrán de asumir y cumplir unas reglas comunes y definitorias de dicha lengua. Sin embargo, el autor de un texto literario siempre subvierte en alguna medida el conjunto de reglas estéticas vigentes, ya que, en caso contrario, no sería más que una obra estándar.

Otro de los “daños” que produjo, según Dolezel, el seguimiento de las ideas de Saussure fue el relacionado con la referencialidad del signo literario. Según Saussure, el signo lingüístico es arbitrario, porque no existe ninguna referencialidad específica entre el significante (masa de fonemas) y el significado (realidad a la que actualizan):

El lazo que une el significante con el significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente: *el signo lingüístico es arbitrario*<sup>312</sup>.

---

<sup>311</sup> Ibid, pág. 224.

<sup>312</sup> Saussure, F., “El signo lingüístico y el estudio del lenguaje”, Cuesta Abad, J. M., Jiménez Heffernan, J., (eds.), op. cit., pág. 41.

Sin embargo, en la doble articulación del signo literario, sí se produce una referencialidad motivada entre su construcción en la estructura literaria y el significado semántico al que remite. Dicho de otro modo, Dolezel señala que Mukarovsky, siguiendo los principios de la verdad del lenguaje poético de Frege, determina que todo mensaje presente en el universo de ficción es falso. Sin embargo, el juicio moral que se precisa para tal observación no tiene cabida en el entramado literario.

El final de este apartado he querido que lo ocupe la teoría de la “transducción literaria”<sup>313</sup> de Dolezel, por constituir una idea central en mi estudio. El dinamismo en una obra literaria y en la literatura, en general, se debe a que el signo literario es tremendamente fértil y susceptible de múltiples recepciones, como expuse antes. El proceso de decodificación es tan amplio, que puede abarcar desde traducciones literarias a surgimiento de nuevas obras literarias. Lo incuestionable es que en toda recepción se produce a su vez un nuevo texto, que puede ser escrito o no, y que puede o no recibir la categoría de literario. Por lo tanto, frente a la falta de sistematicidad que Dolezel achaca a la estética de la recepción, él realiza una vuelta a los postulados iniciales de Felix Vodicka, según los cuales:

Una obra literaria se entiende como un signo estético destinado al público. Debemos, por tanto, tener siempre presente que una obra literaria es estéticamente percibida, interpretada y evaluada por la comunidad de lectores (1942: 34; 197)<sup>314</sup>.

Esta visión semiótica del proceso de la recepción me permite incidir en dos aspectos:

- a) La historia literaria puede ser entendida como el conjunto de recepciones individualizadas que han realizado de un texto literario receptores, que, luego, a su vez, se convierten en nuevos emisores.

---

<sup>313</sup> Dolezel, L., op. cit., pág. 229-243.

<sup>314</sup> Vodicka, en Dolezel, op. cit., pág. 232.

- b) La adaptación literaria, entendida como traducción de una lengua a otra, también produce de un texto originario, otro texto en una lengua diferente, que, a su vez, es susceptible de recibir múltiples recepciones como mensaje literario. El texto primero, originario, es denominado “prototexto”, su traducción a otra lengua “metatexto”, que vuelve a iniciar el mismo proceso de comunicación literaria que inició el “prototexto”.

En definitiva, tras un acercamiento al formalismo ruso y las diversas corrientes que eclosionan y se desarrollan de sus primeros postulados por evolución, podemos determinar una tipología muy clara de análisis literario, que es el que realizo a continuación. Mi elección de este tipo de comentario narratológico se debe a que, como se deduce de la anterior exposición, el formalismo y los eslabones históricos que desencadena, no olvidan al receptor en su metodología y, paulatinamente, lo dota de mayor relevancia en la decodificación del texto literario. Por lo tanto, un análisis estructuralista me permite reinstitucionalizar el esqueleto originario del entramado de signos que constituye el texto. A partir de ese momento, desde la esfera del lector, puede iniciarse una decodificación actual, como proponía Schaeffer. Estas aseveraciones entroncan inevitablemente con la adscripción lectorial, propuesta en el apartado anterior, y con la necesidad de una crítica dual de los textos (narratológica y social marxista), según expuse en la introducción. Cito por último un fragmento de Dolezel, como también hiciera Miguel Ángel Garrido en el prólogo a la obra de dicho autor, que considero sintetizador de la importancia de los movimientos evaluados y su repercusión actual:

La semiótica de la comunicación literaria es un proyecto que unifica, en cuanto teórico coherente, los temas perennes de la poética a partir de las propiedades “intrínsecas” de la obra literaria y del lenguaje poético hasta las relaciones extrínsecas entre la literatura y sus productores, sus receptores y el mundo<sup>315</sup>.

---

<sup>315</sup> Ibid, pág. 237.

## **b) Análisis del texto.**

### **1. Notas generales.**

El Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio consta exactamente de 851 versos, según nos transmite la tradición textual. En estos 851 hexámetros, ya que Ovidio mantiene el verso típico de la épica, se pueden realizar dos grandes subdivisiones temáticas, que se refieren a dos personajes míticos fundamentales: Eneas y Ulises. Las historias que de ellos se relatan no siguen una sucesión lineal, sino que se entrecruzan una con otra y ambas producen y generan otros relatos más breves, al hilo de la narración principal.

El proceso de narración se mantiene en 3ª persona del singular, es decir, que contamos con el típico narrador omnisciente, pero, conforme se avanza en la trama, este narrador cede su voz a ciertos protagonistas, que hablan en primera persona sobre sus experiencias vividas. A partir de aquí, el conocimiento que el lector posee está limitado por el conocimiento que estos transmiten. Estos personajes que hablan desde su visión son los siguientes:

- La Sibila, que, desde el verso 130 hasta el verso 153, nos cuenta en primera persona y en contestación a Eneas su experiencia acaecida con Apolo.

- Aqueménides, que, desde el verso 167 hasta el verso 222, narra también en primera persona y respondiendo a las preguntas de Macareo su experiencia vivida, tras quedar abandonado por la tripulación de Ulises en tierras del cíclope Polifemo.

- Macareo, que, desde el verso 232 hasta el verso 317, en contestación a las preguntas de Aqueménides, expone las tribulaciones de Ulises en la corte de Circe y de él mismo, ya que formaba parte de la tripulación del héroe. A partir del verso 311, introduce otra nueva voz, “una de las cuatro criadas destinadas a semejantes

prácticas”<sup>316</sup>, que le relata a Macareo una de las anécdotas acontecidas en la corte de Circe, con un tal Pico. Esta voz narradora, también en primera persona se mantiene hasta el verso 441 (existen pequeños fragmentos intercalados en los que hay un estilo directo en forma dialogada, por ejemplo, en la conversación que tiene lugar entre Pico y Circe, entre los versos 372 y 385). A partir del verso 436, vuelve a retomar la voz principal Macareo, que concluye en el verso 441.

- Diomedes tiene una breve intervención, entre los versos 464 hasta el 511, en la que el hilo de la trifulca entre Turno y Eneas queda en suspenso por este episodio, según el cual, Vénulo, enviado por Turno, le pide ayuda a Diomedes. Éste niega su participación y apoyo a Vénulo, por falta de hombres. Para justificarlo, narra en primera persona, siguiendo la misma técnica de antes, la metamorfosis de Acmon.

- Del breve diálogo mantenido entre Venus y su padre Zeus, que apenas dura cinco versos (590-595), se deriva toda una serie de nombres de diferentes reyes latinos, tras la apoteosis de Eneas, que concluye en el relato narrado en tercera persona de Vertumno y Pomona. En esta fábula, el narrador omnisciente, que aparece de manera discontinua en todo el Libro XIV, según describo, cede su voz y Vertumno toma la palabra, para contar, en primera persona, primero imitando a una vieja y luego adoptando su auténtica forma, sus cuitas de amor hacia Pomona. A manera ejemplificadora, introduce, en mitad de su narración, la fábula de Ifis y Anaxárete.

- En este relato, introducido en otro relato, que a la vez se inserta en el principal (estructura de cajas chinas, como en las anteriores ocasiones), hay un momento en el que Ifis, despedido por su amada, toma la palabra y en primera persona (v718-v732) cuenta su suicidio. A partir del verso 765, vuelve la voz a ese narrador omnisciente, que concluye la historia de Pomona y Vertumno, para dar paso a las apoteosis de Rómulo y Hersilia. Aquí, el peso de la narración lo mantiene este narrador omnisciente, a excepción de breves diálogos, como los que se entabla entre Mavorte y Zeus (v808-v815) o el de su esposa Hersilia con Iris (v832-v844).

---

Ovidio, op. cit., v. 311.

En líneas generales, el argumento del Libro XIV puede resumirse mediante varias historias centrales: la de Escila, Glauco y Circe, según la cual, Glauco, henchido de amor hacia Escila, se dirige a pedir ayuda a Circe, para que, a través de su magia, consiga que Escila lo corresponda. La historia de Eneas, cuyo encuentro con Dido y posterior separación se narra, como analizaré posteriormente, en apenas seis versos (v75-v81). También se hace mención de su conversación con la Sibila, su bajada a los Infiernos y su lucha en el Lacio, por la conquista de esta tierra y de Lavinia. Se cuenta, además, la historia de Ulises, de cuya travesía se nos refiere el encuentro con Circe, personaje que vuelve a aparecer, y la transformación de toda su tripulación en cerdos. Por otra parte, el amor frustrado entre Pico y Canente pone de nuevo en escena la figura de Circe, que despechada por el rechazo de Pico, lo convierte en pájaro. El suicidio de Ifis por el desprecio de Anaxárete constituye otra muestra más de los sufrimientos de amor. Vertumno y Pomona representan, por el contrario, el envés del relato anterior, ya que su pasión sale victoriosa y es recíproca. Aparece también el enfrentamiento entre romanos, con Rómulo a la cabeza, y sabinos y la consiguiente victoria romana, que convierte a Rómulo en rey, tras Tacio, y después en deidad. Por último, es necesario mencionar el diálogo entre Aqueménides y Macareo, que si bien temáticamente no ofrece nada nuevo, formalmente es el que nos posibilita conocer las aventuras de Ulises tanto con el Cíclope Polifemo, como con Circe.

En mi opinión, todo este conjunto de historias puede resumirse en dos centrales:

1. El relato de Ulises.
2. El relato de Eneas.

Del primero de ellos se derivarían los siguientes “subrelatos”:

- 1.1. El relato de Circe, Escila y Glauco.
- 1.2. El relato de Eolo y el Cíclope Polifemo, del que deriva a su vez el recuerdo de Aqueménides, que, en contestación a Macareo, narra sus tribulaciones con el cíclope y su posterior encuentro y salvación por Eneas.

1.3. El relato que hace Macareo sobre la transformación de la tripulación de Ulises en cerdos y sobre el amor entre Pico y Canente, cediendo la voz a una de las criadas, en el que se interpone Circe.

Del segundo se derivan:

1.1. La historia sobre la hospitalidad de Dido con Eneas y su posterior suicidio por la partida de éste.

1.2. El encuentro de Eneas con la Sibila, momento en el que ésta cuenta su historia con Apolo.

1.3. La llegada de Eneas al Lacio, su lucha con Turno y posterior victoria.

1.4. La enumeración de los diferentes reyes latinos, bajo cuya égida, en concreto la de Proca, acontece el amor entre Veturmno y Pomona.

1.5. Ifis y Anaxárete se insertan en la ejemplificación que da Veturmno a Pomona, para que comprenda la necesidad de la correspondencia amorosa.

1.6. La metamorfosis de Acmon, que aparece en el relato de Diomedes y Vénulo, donde Diomedes le explica que su tripulación ha sido diezmada y su negativa a intervenir en la contienda entre Eneas y Turno, a favor de este último.

1.7. La lucha entre sabinos y romanos, que concluye con la victoria de Rómulo, quien, tras su reinado, sube junto a su mujer, como astro, al firmamento.

La mención de la metamorfosis de Los Cércopes, cuando se describe el viaje de Eneas, el recuerdo de la urna de la nodriza de Eneas y su posterior sepulcro, la mención del “olivo salvaje” que atisba Vénulo, tras su entrevista con Diomedes, y la metamorfosis de las naves de Eneas en náyades, en la contienda entre Turno y Eneas, constituyen los episodios más secundarios.

Por lo tanto, según esta enumeración, puede concluirse que existen dos esferas de acción en el Libro XIV de las *Metamorfosis*, la de Ulises y la de Eneas. Ambas sirven de hilo conductor de los subsiguientes relatos y entran en contacto a través del diálogo entre Aqueménides y Macareo, que se alza, así, en pasaje central, en mi opinión, de este texto. Lo más destacado es el estilo indirecto en el que se nos narran las aventuras de



Ulises. Es decir, mientras el relato de Eneas lo conocemos, porque el narrador nos lo ofrece en primer plano, el del héroe griego es referido, en un segundo plano por Macareo, en su intento de advertir a Aqueménides, nuevo compañero de Eneas, de los peligros de la costa de Circe. Por otro lado, además de este relato transmitido por Macareo, que supone un cese de la linealidad, como analizaré en el apartado del tiempo, contamos con el fragmento inicial, la aventura de Glauco con Circe y la transformación siguiente de Escila (queda justificada, desde el punto de vista formal, como explicación de un escollo que Eneas se encuentra en su periplo). Desde su temática, parece convertirse en una advertencia implícita, una muestra más, que nos da el narrador respecto a la crueldad de Circe.

Los personajes principales son: Eneas, Ulises y Circe, como protagonistas, Dido, la Sibila, Lavinia, Turno, Rómulo, Vertumno y Pomona. El resto de personajes es secundario.

Una vez enumerados dichos elementos, se inicia el análisis narratológico, siguiendo las directrices generales de la exposición teórica precedente. Antes de comenzar, he de aclarar que, si bien en algunos casos haré referencias a elementos que no aparecen implícitamente en el texto (se deben a una reconstrucción mitológica) no pasarán de constituir meras referencias. Esto obedece al tipo de análisis que propongo, que evita las referencias intertextuales, para centrarse en los elementos explícitos del relato. Es innegable que el análisis intertextual resulta muy rico y fructífero en el proceso de decodificación, en la medida que atiende a los otros textos que actúan de *hipotexto* de este *hipertexto*. Sin embargo, mi elección es facilitar la descripción minuciosa de los distintos apartados que componen el análisis estructuralista y sistematizar las indicaciones que aporta el propio texto considerado sincrónicamente, con el fin de verificar la adscripción lectorial a la que antes hice mención.

## 2. La trama y la historia.

Al adentrarse en un relato literario, es necesario analizar el grado de ficcionalidad<sup>317</sup> que éste posee. Todo relato escrito pertenece al universo de ficción en tanto en cuanto, aunque sus hechos se correspondan fielmente con la realidad empírica, crean un universo autónomo, que se sustenta y se rige por unas normas distintas del universo real. No obstante, es importante considerar que la ficcionalidad de un texto creativo responde a una gradación, que se intensifica al máximo, por ejemplo, en el lirismo poético, y se reduce al mínimo en las narraciones históricas.

Según esta gradación, pueden distinguirse tres tipos de relatos<sup>318</sup>: por un lado, en la cota mínima de ficción, se ubica el de “realidad efectiva”, ya que cualquier hecho que se menciona puede comprobarse y posee una correspondencia real. A continuación, en un término medio, estaría el “ficcional verosímil”, porque, aunque no son hechos auténticos, cabría la posibilidad de que en nuestra existencia ocurriesen y sus reglas de actuación son válidas también en nuestro entorno. Por último, se encuentra el de “lo ficcional no verosímil”, cuya existencia y ejecución de actos sólo tiene cabida en el mundo de la fantasía.

---

<sup>317</sup> En la construcción de cualquier texto literario conviven dos realidades: por un lado, hablaríamos de la realidad de la propia estructura narrativa; por otro, de la realidad del universo de ficción. En esta segunda entidad, entran en juego tanto los universos inventados por el autor, como todas las referencias que remiten al universo empírico. Por la conjugación de ambas entidades se producen los posibles mundos de ficción. Posteriormente, el lector habrá de aceptar este universo narrativo, a través de un ejercicio de confianza. D. Gras Miravet (*Manuel Scorza: La construcción de un mundo posible*, Serie América, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2003, pág. 189) hace referencia a la dualidad que existe en inglés entre *trust* y *truth* para remitir a la dualidad entre la “verdad”, sólo posible en el mundo real, y “la confianza”, presente en el pacto narrativo, para decodificar los posibles universos de ficción. Para F. Martínez Bonati (“El acto de escribir ficciones”, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, E. Sullá (ed.), Crítica, Barcelona, 2001, pág. 213-220), la realidad de la estructura narrativa hay que reconsiderarla. En contra de las teorías estructuralistas, el texto literario no hace referencia sobre sí mismo. Muy al contrario, sostiene Martínez Bonati, nuestra experiencia de lectores, nos permite sentir los universos de ficción como parte de nuestro presente: “(...) Las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas (...). Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario. Porque son ficticias y parten de un mundo ficticio, pueden tener, además, de las propiedades comunes a toda frase, propiedades fantásticas. Por eso es natural en ellas lo que sería ilegítimo en el discurso real” (Ibid, pág. 214). De este modo, el acto de la creación de un discurso narrativo no es ficticio, tal como mantenía Searle. Más bien hay que considerarlo como un acto de la imaginación: “(...) imaginando, entre otras cosas, un discurso ajeno y ficticio, y anotando el texto correspondiente a ese discurso puramente imaginario, para que un lector pueda reimaginario” (Ibid, pág. 219). Consúltense también al respecto: T. Albadalejo, *Semántica de la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, pág. 49-58; F. Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pág. 60-71.

<sup>318</sup> Albadalejo, T., 1992, op. cit., pág. 49-52.

En los tres casos que se describen, hay una clave crucial en cualquier obra literaria: el concepto de verosimilitud. Nada importa que los acontecimientos, las argumentaciones que se expongan, sean del todo imposibles, si el escritor consigue que el receptor los reciba como creíbles. Éste es el elemento básico, porque lo que en una cultura puede ser posible, citemos, por ejemplo, el politeísmo y antropomorfización de los dioses grecorromanos, en otras no y viceversa. No obstante, esta relatividad es insustancial siempre que nos acojamos a la verosimilitud del texto poético y recibamos, como lectores, el mensaje como cierto. Esto entronca con la teoría de los *semi-juicios* emitida por Ingarden<sup>319</sup>, según el cual, el lector esteta no debe calibrar la moralidad o autenticidad de los hechos, sino sólo reconstruir su intencionalidad y corporeidad en la imaginación.

Albadalejo<sup>320</sup> hace, siguiendo la tripartición anterior, una clasificación, según la cual, en la literatura tendríamos, de nuevo, otra gradación, en cuyos extremos se sitúan lo “real”, como lo mínimo, y lo “ilusorio”, como máximo, y, en el medio, lo “ficticio”. Sin embargo, tanto en el caso anterior como en éste, todo el universo literario se rige por una ley de “máximos semánticos”, según la cual, lo más común en una producción literaria es que aparezcan y convivan sendos objetos, en conjuntos de tensión. Pero, en el caso de que haya elementos ilusorios, éstos subordinan al resto y transforman al texto en un texto “ficcional no verosímil” y, así, sucesivamente.

En el Libro XIV de las *Metamorfosis*, el lector actual halla una historia que se encuadra en el mundo de lo ilusorio y los principales elementos que lo definen, según la “ley de máximos semánticos”, son: una diosa quasi hechicera, que embruja con sus yerbas y conjuros; cerdos que, en realidad, son hombres convertidos por un extraño néctar; un gigante de un solo ojo en el centro, cuyo nombre es Polifemo; una mujer que vivirá tantos años cuantos granos de arena hubo entre sus manos y predice con oráculos el destino; un dios disfrazado de vieja para enamorar a una hermosa jardinera; unos leños transformados en náyades por la madre de los dioses; un fundador que enamora, abandona, lucha y se convierte en astro para el resto de los mortales, etc. Todos los

---

<sup>319</sup> Ingarden, R., *La comprensión de la obra de arte literaria*, Univ. Iberoamericana, México, 2005, pág. 46.

<sup>320</sup> Albadalejo, T., 1992, pág. 52-58.

elementos conviven y se metamorfosean atendiendo a normas que no existen en el mundo real, estamos ante un universo mítico.

No obstante, para los antiguos griegos, en una sociedad oral, todos estos mitos, transmitidos por los aedos, podrían tener cierto fundamento empírico. Sin embargo, en la sociedad letrada de Roma, para la que Ovidio escribe, el mito, como señala Mircea Eliade<sup>321</sup>, había dejado de cumplir su función primigenia, la ritual, y sólo se utiliza como recurso literario en la sofisticada elite latina. Por lo tanto, los elementos que en unas civilizaciones son considerados como auténticos, en otras pueden pasar a la categoría de ilusorios y viceversa. Según define A. Garrido Domínguez<sup>322</sup>:

Cada uno de los modelos de mundo establece una peculiar imagen de la realidad construida de acuerdo con las instrucciones propias de ese mundo (instrucciones que, dicho sea de paso, permiten al autor la constitución del universo correspondiente y al lector su correcta comprensión). Así, pues, cada modelo de mundo es interpretable como un conjunto de instrucciones y lo que se entiende por realidad global estaría integrado por los mundos imaginarios, los mundos deseados o soñados, temidos o los propios de las creencias, al lado del mundo efectivo (que es su soporte).

Es evidente que el entramado de las *Metamorfosis* es ficticio en nuestra sociedad. Sin embargo, las relaciones que se establecen dentro de la trama responden a un código con vigencia actual. Ovidio es capaz de crear una realidad ilusoria, creíble para el lector de cualquier época, al menos hasta hoy, con mitos originarios de una cultura oral. Por ejemplo, Circe, aparte de presentarse como hechicera y diosa, se identifica con una mujer posesiva y celosa, capaz de dañar cuando es rechazada. Así que, su prototipo se impone a la imagen ilusoria de la magia. Lo mismo sucede con Eneas que, tras encontrar el Lacio y dotar a su pueblo de una tierra habitable, será recordado por sucesivas generaciones, hecho que puede identificarse con su apoteosis. Es decir, como

---

<sup>321</sup> Mircea, E., *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1999, pág. 64-66: “(...) porque de aquí se sigue que el recitado de mitos no sea inocuo para quien recita, ni para quienes escuchan. Por el simple hecho de la narración de un mito, el tiempo profano- al menos simbólicamente- queda abolido: recitador y auditorio son proyectados a un tiempo sacro y mítico” (Eliade, M., op. cit., pág. 64).

<sup>322</sup> Garrido Domínguez, A., *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1996, pág. 30-31.

analizaré en siguientes apartados, cada personaje, aunque mítico, describe conductas humanas, por lo tanto reales, hasta el punto de configurar tipos que aparecerán en literaturas posteriores.

Aparte de las identidades de los protagonistas, también las relaciones y conductas que se entablan entre ellos se adscriben al mundo real. Los triángulos amorosos y las actitudes típicas que de ellos se derivan, las relaciones de hospitalidad, el pavor o desahucio ante un agresor, la rivalidad y el deseo de heroicidad entre dos contrincantes... definen comportamientos propios del ser humano a lo largo del tiempo.

De acuerdo con esta exposición, Ovidio posibilita el proceso de comunicación con receptores incluso veinte siglos alejados de él. Se produce un “pacto narrativo”, como señala Pozuelo Yvancos<sup>323</sup>:

En el mundo de la ficción (...) permanecen en suspenso las condiciones de “verdad” referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción – abrir el libro – desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad. Esto se ha dicho mucho y se ha comparado ese instante y sus consecuencias con el instante en que Alicia cruza el espejo. De entre las muchas aproximaciones y consecuencias que cabe hacer y deducir de esta suspensión de la realidad (...), nos vamos a interesar ahora por una, si se quiere más humilde, pero no menos decisiva: lo que en otro lugar llamé la contracción de un pacto narrativo (...).

---

<sup>323</sup> Pozuelo Yvancos, J. M., 2003, op. cit., pág. 233-234. Varios teóricos mencionan este *pacto narrativo*. Por ejemplo, Darío Villanueva lo describe en su glosario como: “Contrato implícito que se establece entre el EMISOR de un mensaje narrativo y cada uno de sus RECEPTORES, mediante el cual éstos aceptan determinadas normas para una cabal comprensión del mismo, por ejemplo la de la FICCIONALIDAD de lo que se les va a contar, es decir, la renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra. Véase VEROSIMILITUD” (Villanueva, D., *Comentario de textos narrativos: la novela*, Júcar, Gijón, 2003, pág. 189). Para J-P. Sartre, cabría hablar de un pacto de generosidad: “Cuando leo, no digo desde luego, que el autor no pueda estar apasionado ni incluso que haya concebido primeramente su obra bajo el imperio de la pasión. Pero su decisión de escribir supone que se repliega frente a sus sentimientos; en pocas palabras, que ha transformado sus emociones en emociones libres, como yo hago con las mías al leerle. Es decir, que ha asumido la actitud de la generosidad. De este modo, la lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo (...). Los dos toman una decisión libre. Se establece así un va y viene dialéctico; cuando leo, exijo; lo que así leo, si mis exigencias quedan satisfechas, me induce a exigir más al autor, lo que equivale a exigir al autor que me exija más. Y, recíprocamente, la exigencia del autor consiste en que yo lleve mis exigencias al más alto grado. Así, mi libertad, al manifestarse, revela la libertad del otro” (Sartre, “¿Qué es la literatura?” en M. D. Burguera (ed.), op. cit., pág. 423-424).

Este pacto (...) es el que define el objeto (...) como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma. Este pacto se realiza entre el escritor y el lector previo a adentrarse en la trama del texto.

Aparte de este pacto narrativo, es necesario tener presente la distinción entre historia/ fábula y relato/ trama. En el primero de los casos, contamos con el *maremágnum* de hechos acontecidos, aún sin encadenar y sin una forma definida. Es decir, en el caso concreto de Ovidio, este escritor conocería, al igual que el público de Roma, los mitos de su texto: el periplo de Ulises hasta llegar a Ítaca, la búsqueda del Lacio, tras la destrucción de Troya, por parte de Eneas, los continuos episodios amorosos... El mito forma parte de su acervo cultural y ha sido transmitido oralmente de padres a hijos, hasta eclosionar en el proceso de escritura. Por lo tanto, cuando un lector romano abre la página inicial de las *Metamorfosis* no está buscando una historia novedosa, porque ya la conoce; está esperando una nueva disposición y concatenación de las diferentes metamorfosis y esto es lo que les ofrece Ovidio. Esto último, el producto que se vierte de las manos del escritor, se denomina “relato” o “trama”. En este ámbito, se activan conceptos más elaborados como la “aspectualidad”, la “modalidad”, la “voz” y la “temporalidad”<sup>324</sup>, mientras que en la “historia” contamos con los acontecimientos, la “lógica” que une estos acontecimientos, el “espacio” y los “personajes”.

Lo más novedoso no es la identificación de esta primera dualidad entre historia y trama, que se produce en el propio tiempo de génesis de la obra, sino la mía, la actual, en la que de esa trama, construida sobre un material inicial, se deriva una historia, llamémosla *segunda*, que no tiene por qué enraizar con el acervo mítico de la Roma del siglo I a. C. Por lo tanto, el número de referencias y de mensajes implícitos en el texto variará.

Aplicada esta distinción al texto ovidiano, distinguiríamos varias opciones. Por un lado, cabría hablar de una pseudo biografía de Circe, que interviene en las relaciones

---

<sup>324</sup> Pozuelo Yvancos, J. M., 2003, op. cit., pág. 230.

amorosas de los siguientes dúos: Escila/Glauco, Pino/Canente, Ulises/y su viaje. Por otro lado, la historia continuaría con otro “navegante” emblemático, unido conceptualmente por la idea de viaje: Eneas, que enamora y abandona a Dido, debe consultar a la Sibila, gracias a la cual, desciende a los Infiernos, llega al Lacio, tiene que luchar contra Turno, para poder asentarse allí y casarse con Lavinia, es ayudado en su contienda por los dioses y, finalmente, con su apoteosis, es immortalizado. A raíz de aquí, como epílogo, se enumeran los diferentes reyes hasta llegar a Rómulo, como el auténtico fundador de Roma. Por lo tanto, en mi opinión, las dos grandes historias que subyacen en este relato son: la de Circe y la de Eneas. El resto de los personajes, incluido Ulises, aparecen y desaparecen en pos de una selección de este material: la trama.

En conclusión, Ovidio une dos historias que pertenecen a ámbitos diferentes: una presente en el acervo mitológico griego, que fue puesta por escrito, según la tradición, por el padre de la épica occidental, Homero; otra, inserta en la tradición épica latina, culmen de este género literario, y que honra y glorifica la historia de Roma, a través de los versos de Virgilio. Es decir, Ovidio, en unos versos de carácter peculiar, concatena las dos leyendas épicas más relevantes de las culturas del momento: la *Odisea* y la *Eneida*.

En nuestro proceso de recepción actual, sin embargo, esta peculiaridad no tiene por qué percibirse, así que, el número de guiños de la obra, dependientes de su propio contexto cultural, perderá fuerza. Lo único que inferimos, a partir del relato, es que un protagonista es griego, Ulises, otro troyano, Eneas, y que, de éste último procede el fundador de Roma, Rómulo. Además, griegos y troyanos se denominan extranjeros entre sí y se guardan rivalidad, la cual queda relegada, gracias a la acogida de Aqueménides por parte de las naves troyanas: “(...) ¡una nave troyana acogió a un griego!”<sup>325</sup>.

Podría cuestionarse el hecho de que Ovidio, entre las dos obras fundamentales de Homero, elija esta última frente a la *Iliada*. Según mi opinión, puede deberse al concepto de héroe y a la perfilación del tipo héroe que existe en la *Odisea* y del que

---

<sup>325</sup> Ovidio, op. cit., pág. 413, v. 220.

carece la *Iliada*. Es insoslayable que en esta última desfilan figuras heroicas de gran calibre, como Héctor o Aquiles, pero es sólo en la segunda obra de este autor donde se dedica un canto completo a un solo héroe: Ulises. Además, el retrato que se configura mediante los versos del mismo es más profundo y evolucionado que el de los citados anteriormente. Corroborar esta opinión el siguiente fragmento de J. M. Schaeffer:

(...) la *Iliada* y la *Odisea* ya eran consideradas como dos partes de una misma epopeya genéricamente unitaria. Pero, una vez recontextualizados respecto a la literatura narrativa por un lado, a las tradiciones épicas no griegas por otro, ambos poemas – y eso a pesar de su forma exterior- empezaron a divergir genéricamente. De este modo, la *Odisea* se aproximó en gran medida a la literatura narrativa, haciéndose genéricamente pertinente con unos rasgos que antiguamente eran inactivos y considerados como algo singular de la *Odisea*: aventuras individuales, tema de la búsqueda y del retorno, historia del amor conyugal y filial, etc. En cuanto a la *Iliada* se refiere, ésta ha visto acentuarse sus rasgos épicos: Joyce, explotando en *Ulises* el parentesco entre la *Odisea* y el universo narrativo, ha explicado por qué eligió la figura de Ulises como modelo para Leopold Bloom indicando que, de todos los grandes personajes míticos de la tradición literaria occidental (...) sólo Ulises era un “carácter completo”<sup>326</sup>.

Este fragmento no sólo apoya mi tesis inicial, sino que también justifica mi planteamiento general. Antes dije que, al no ser leída las *Metamorfosis* en su propio contexto, guiños de la obra perderán fuerza, pero, indudablemente, otros sabrán restablecerse. Quizá, y esto es sólo una hipótesis, en el camino hacia la novela, Ovidio fue un eslabón más, que supo extraer de los dos héroes épicos más emblemáticos de su tiempo su carácter más narrativo y completo. Por eso, sigo en la hipótesis, enfatiza los aspectos referentes al “exilio” o al “viaje” y olvida los grandes duelos heroicos. Quizá, ése fuese el objetivo de la temática y de su disposición en el Libro XIV y sus coetáneos, tan imbuidos por la tradición épica del momento, no supieron apreciar este inicio de innovación:

---

<sup>326</sup> Schaeffer, J.M., op. cit., pág. 99.



Al poseer la capacidad de concentrar una enorme información en la “superficie” de un pequeño texto (...), el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno en la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste<sup>327</sup>.

Otra cuestión que cabe plantearse es el uso del hexámetro en la unión de estas dos historias. La respuesta, en mi opinión, también es sencilla: si abstraemos este Libro XIV del resto, se convierte en una declaración de intenciones por parte del autor. Es en el penúltimo Libro donde nos revela el propósito literario que alienta la construcción de las *Metamorfosis*: hacer un guiño a la épica tradicional y consagrada hasta el momento, mediante el uso formal del hexámetro (verso típico de la épica) y de los caracteres más emblemáticos (Ulises y Eneas), para adscribir su obra a este género, con el único fin de cerrarlo.

Respecto a la versificación, de nuevo, hago hincapié en que el verso sería hexamétrico para la sociedad ovidiana, pero, para la nuestra, no. Aparte de que en las traducciones no pueden plasmarse las características formales de este metro, porque nuestra prosodia no lo permite, exceptuando algunos rasgos similares a la lírica, en general, podría asimilarse a la prosa o, más exactamente, a la prosa poética. Por lo demás, los experimentos en novela son tan habituales en nuestro contexto, que una nueva disposición más no nos sorprendería hasta tal punto de negar el carácter narrativo que posee la historia del texto que nos ocupa.

Al describir la historia, he mencionado como más preponderante, en el universo griego, la figura de Circe que la de Ulises y sigo manteniendo mi visión. Circe es la que inicia el relato y la que sirve de punto de conexión entre las historias griegas y romanas, al advertir Macareo a Aqueménides sobre el peligro de acercarse a las tierras de Circe. En el supuesto de que esta advertencia no se hubiese producido, ambos héroes

---

<sup>327</sup> Lotman, “El concepto del lenguaje del arte literario”, en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), op. cit., pág. 240.

masculinos, uno griego y otro romano, habrían padecido las maldades de dicha hechicera. Por lo tanto, la presencia de Circe, palpable en el relato griego, se extiende como sombra al romano y, de este modo, atraviesa como hilo conductor ambos ámbitos. Aparte de Macareo y Aqueménides, que se comportan como meros nexos copulativos en la trama, es el único personaje común en las mismas. Por otro lado, la función que cumple en las dos es idéntica: oponente, con la salvedad de que, en el caso de Ulises sí consigue atraparlo, pero, en el de Eneas, gracias a la advertencia de Macareo, no consigue hacerlo. Queda para la creatividad del lector imaginar qué habría sucedido en una situación contraria.

Por otra parte, Circe, como analizaré a continuación, hilvana múltiples escenarios de acción y se configura como vértice de varias historias amorosas. Lo más interesante es que, gracias a su presencia, convierte el Libro XIV de las *Metamorfosis* en un macro triángulo que engloba el resto de sucesos: Ulises, Eneas y, en el punto álgido, la mujer hechicera.

Antes de adentrarme en la descripción pormenorizada de la trama, me gustaría apuntar la convergencia de todo lo expuesto con la idea del viaje, que, recordemos, es uno de los ejes vertebradores de mi estudio. Es obvio que la épica, desde el principio, a través de sus dos héroes más relevantes (creo que el ciclo troyano sería al completo, por ejemplo, Agamenón, Aquiles, Andrómaca, Helena, Paris, etc) está vinculada al concepto de viaje y destierro. En el caso de Ovidio, esta vinculación es más relevante, debido a que este autor, como señalamos al inicio de la exposición, se consagra como el introductor del motivo del exilio, en el panorama literario occidental. Lo hará con sus dos obras posteriores, *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, pero, según mi parecer, el esbozo de este nuevo universo ya está perfilado en el Libro XIV de las *Metamorfosis*. No sólo elige las dos figuras más vinculadas con la travesía, una en el mundo griego y otra en el romano, sino que, además, comienza a adentrarse en la moderna acepción de “viaje espiritual”, a través de la estructura triangular que organiza sus versos. Este macro triángulo, que mencioné antes, engloba micro triángulos, como expondré a continuación, que se producen por la acción fatídica del amor. Así que, desde el punto de vista de la recepción y en la línea de lo que J. M. Schaeffer señalaba, Ovidio puso en

juego en su relato nuevos rasgos, que no se correspondían con los ya trillados por la épica del momento. En su tiempo, pasaron inadvertidos o no adquirieron tanta importancia, supeditados a otros rasgos. En nuestro tiempo, pasan inadvertidos otros en favor de estos últimos. Lo más interesante es que, en nuestro caso, poseemos la suficiente distancia temporal como para hacer una reconstrucción, como críticos, no ya como lectores, al completo.

Existen varios modelos analíticos, al abordar el estudio de la trama/retrato, como el modelo funcional. Éste es equiparable al actancial, formulado por V. Propp (ya comentado), quien identifica dentro de la trama elementos menores denominados “motivos”. La organización y secuenciación de estos, por parte del narrador (hay que distinguirlo del autor, según comentaré en próximos apartados), produce el relato del texto. Propp, investigando la génesis de los cuentos, identifica 31 funciones, cuya combinación produce la acción. Estas funciones se corresponden con siete “actantes”, sintentizados por Greimas, quien los identifica con funciones sintácticas, esto es, distintas esferas de actuación dentro del relato. Estas son: *agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso héroe*. En la actualidad mantener este patrón quizá resulte más difícil que en los relatos primitivos. Sin embargo, en la narración que nos ocupa, cuyos motivos son muy semejantes al cuento o la fábula, el esquema sí está vigente.

La aplicación práctica al texto de Ovidio<sup>328</sup> puede realizarse desde el principio, siempre y cuando se divida el relato general en “subrelatos”, cuyo punto de conexión, como subrayé antes, es la conversación mantenida entre Aqueménides y Macareo:

---

<sup>328</sup> Como he subrayado anteriormente, esta exposición no tiene como propósito ningún acercamiento intertextual, ya que la metodología no repara en este aspecto. No obstante, en las sucesivas notas al pie de este apartado, daré unas sucintas anotaciones al respecto, que completen la visión general del lector. En este sentido, son múltiples los estudios que relacionan esta obra de Ovidio, con una decodificación de la obra de Virgilio, que, a su vez, es otra decodificación de la *Odisea* homérica, en un ejercicio intencionado del propio Ovidio como lector (Casali, S., “Altri voci nell’ Eneide’ di Ovidio”, *MD* 35, 1995, pág. 59-76; Coleman, R., “Structure and Intention in the *Metamorphoses*” *CQ* 21, 1971, pág. 461-477; Hinds, S., *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman poetry*, CUP, Cambridge, 1998; Iglesias, R. M<sup>a</sup>., Álvarez, M<sup>a</sup>. C., “La ‘Eneida’ homérica de Ovidio”, Amando, T. (eds.) *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Publicaciones de la USC, Santiago de Compostela, 2004, pág. 309-318; Schade, G., “Ovids Aeneis”, *Hermes* 129, 2001, pág. 525-532). Los recursos que utiliza Ovidio en el tratamiento de la obra de Virgilio, según Galinsky (en M<sup>a</sup> C. Álvarez Morán y R. M<sup>a</sup> Iglesias Montiel “La odiseica ‘Eneida’ de las *Metamorfosis*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios*

## 1. El relato de Circe, Glauco y Escila:

Circe<sup>329</sup> se presenta bajo una dualidad que se mantiene en las diferentes representaciones ovidianas: por un lado, se define como agresor que intenta destruir la

---

Latinos 2009, 29, núm. 2, pág. 5-23, pág. 9, <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319062/articulos/CFCL0909120005A.PDF>, 4de Agosto 2011), son de tres tipos: “imitación sintética” o “reducción”, es decir, hacer notar referencias extensas virgilianas de forma sumaria; “ampliación”, sería el recurso contrario al anterior, lo que en Virgilio no pasa de ser una mera referencia, Ovidio lo amplía; y “cambio de perspectiva”. Iglesias, R. M<sup>a</sup>. y Álvarez, M<sup>a</sup> C., (Ibid, pág. 10) distinguen dentro del procedimiento de la ampliación otros dos mecanismos: o bien Ovidio amplía buscando referencias existentes ya en la tradición literaria, o bien recurre a su propia inventiva. En cuanto a la concreción en las referencias explícitas o implícitas de Ovidio sobre la *Eneida*, han de citarse las siguientes: llegada de las naves troyanas a la costa de Libia, de allí a Cartago y hospedaje de Dido (I, 562-585), amor que surge en Dido con Ascanio en brazos (II, 716-722), Mercurio da la orden de partir a Eneas (IV, 264-277), Anquises le pide a Eneas que descienda al Averno para mostrarle el futuro (V, 731-736), vaticinios de la Sibila (VI, 83-98), ritos previos al descenso al Averno (rama dorada y entierro de Miseno) (VI, 136-155), visión de los campos Elíseos donde moran héroes, sacerdotes y hombres de bien, que serán los futuros romanos, debido a la reencarnación (VI, 679-683), enumeración de los futuros sucesores de Roma hasta llegar a Augusto (Silvio (hijo de Lavinia y Eneas), Procas, Capis y Númerito (fundadores de Alba Longa), Rómulo (fundador de Roma, VI, 777-783), César (VI, 788)) (Ibid, pág. 10-13).

<sup>329</sup> Según la tradición clásica (Ibid, pág. 15-21), Circe es una semidiosa, hija de Helios y la nereida Perseis y princesa de la Cólquide. Al igual que Clitemnestra, termina asesinando a su marido, rey de los sármatas. Por este hecho, fue exiliada a un promontorio en el mar de Etruria. Desde allí, se dedica a practicar sus artes maléficas. Dos referencias literarias por antonomasia están en la *Odisea* (Homero, Espasa-Calpe, Madrid, 1993, Libro X, pág. 218-221) en la que se relata su encuentro con Ulises y la transformación de su tripulación en cerdos. La otra la encontramos en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (s. III a.C.): “Llegaron al puerto famoso de Eea, y arrojaron de la nave enseguida las amarras en la orilla. Allí hallaron a Circe, lavando su cabeza en las aguas del mar, de tal forma se había amedrentado por causa de unos sueños nocturnos. Con sangre sus alcobas y todas las paredes de su casa parecía que lloraban, y una llama devoraba sus brebajes todos juntos, con los cuales encantaba a los hombres extranjeros que llegaban” (*Las Argonáuticas*, Apolonio de Rodas, ed. de Manuel Pérez López, Akal, Torrejón de Ardoz, 1999, pág. 311). Desde esta tradición griega, se perfila en la tradición latina con este pasaje ovidiano. Numerosos críticos, desde la intertextualidad, postulan la existencia de un perfil maléfico femenino, configurado, principalmente, por Circe y Medea. Esta última parece ser familia de Circe, ya que es hija de Eetes, rey de la Cólquide, y de Idia. Por lo tanto, es nieta del Sol. Su primera alusión en la tradición textual está en la *Teogonía* de Hesíodo. Posteriormente, aparece mencionada por los tres trágicos griegos (Esquilo, Sófocles y Eurípides). El propio Ovidio, en un juego intertextual, pone a ambas mujeres en relación, cuando en el Lib VII describe las artes mágicas que usa Medea, en los mismos términos que en este fragmento hace de Circe (Álvarez Morán, M<sup>a</sup>. C., Iglesias, Montiel, R. M<sup>a</sup>., “Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia”, López, A., Pociña, A., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Publicaciones de la UGR, vol. I, pág. 411-445, Granada, 2002). La reconstrucción de su vida puede realizarse mediante dos obras: *Medea* de Eurípides y *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Es esta última la que centra más atención en el desarrollo de su relación con Jasón y el robo del vellocino de Oro, mientras que la primera se centra en el clímax de su tragedia: el asesinato de sus hijos por la inminente boda de Jasón. Ovidio (*Las Metamorfosis*, Libro VII, III) y Séneca (*Medea*), en la tradición latina, también aludirán a este personaje, pero centrándose sobre todo en sus artes hechiceras (E. Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, Universitat de València, 2010, pág. 29-82, <http://parnaseo.uv.es/Editorial/Parnaseo13/Parnaseo13.pdf>, 11 de Junio 2011). Críticos como G. Luck (Ibid, pág. 29) y E. Neumann (Ibid, pág. 32) coinciden en señalar elementos de religiones anteriores en ambas figuras femeninas, por lo que podría hablarse de una contraposición entre religiones. Así, son identificadas con la diosa tierra, que tenía la ambivalencia de dar vida y muerte. En cuanto a la magia erótica/amatoria, según R. Mérida Jiménez

relación amorosa de Escila y Glauco (en este caso, Glauco no es correspondido por Escila y, por eso, le pide ayuda a Circe como hechicera). Por lo tanto, Circe también encaja dentro del “actante” de “auxiliar” inicial, que, luego, pasa a “agresor”.

Por otro lado, el lector podría ver en Circe la doncella rechazada por el amante, Glauco, que actúa, después, por despecho. Así que, el rol de “princesa” no resulta tan descabellado para esta fémina. Esta dualidad, que, en mi opinión, transmite al lector la ambigüedad de dicha diosa, se mantiene en todas sus apariciones, a lo largo del Libro XIV. Glauco se define, sin lugar a dudas, como el héroe, si mantenemos la visión de Circe como “agresor”; y de “agresor”, si hacemos la lectura del desprecio amoroso hacia Circe. Escila<sup>330</sup> cobra relevancia sólo en caso de que consideremos a Glauco un amante dañado por Circe y, por lo tanto, la amada por la que lucha es inevitablemente su “princesa”.

No obstante, al principio de la trama, cuando el héroe pide ayuda a la falsa “auxiliar”, para conseguir la reciprocidad de su amada, Escila toma por momentos el papel de agresor, por el escarnio hacia la pasión del amante. En conclusión, en este primer trío, podría verse la lectura tradicional de los cuentos, en los que los héroes

---

(Ibid, pág. 30), la tradición latina comienza a dar una visión de la hechicera más mermada, debido a que el personaje femenino pierde el control sometida por la pasión amorosa. La tradición lírica, refleja más fielmente esta práctica de hechicería amatoria, en fragmentos en los que suele citarse, tanto a Circe como a Medea, como diosas invocadas. Ejemplos de esto encontramos en los *Idilios* de Teócrito (Ibid, pág. 44-45): “¿Dónde están mis laureles? Tráelos, Testilis ¿Dónde están los filtros también? Rodea esta copa con el vellón rojo de una oveja. Quiero hacer un encantamiento para ese hombre cruel a quien amo y por quien sufro, que no ha venido desde doce días atrás, que no sabe si estoy muerta o viva y que no ha llamado a mi puerta. (...) ¡Resplandece Selene! Os cantaré, Divinidad serena, a ti y a la subterránea Hécate que sube de en medio de las tumbas de los muertos. (...);Salve, tremenda Hécate, sostenme hasta el fin y haz que mis venenos iguallen en violencia a los de Circe y Medea y a los de la rubia Perimeda!”), o en la Elegía VI del Libro III de las *Elegías* de Propercio. De las originarias hechiceras griegas, como mantienen autores como Luck o Caro Baroja (Ibid, pág. 29), parece originarse un subtipo de maga, cuasi bruja, repelente tanto en sus prácticas, como en su aspecto físico. Retratos singulares podemos ver en la Sátira VIII de las *Sátiras* de Horacio (Canidia) (Ibid, pág. 47), en la elegía V del Libro IV de *Elegías* de Propercio (Acántide) (Ibid, pág. 50) y en el propio Ovidio, en Libro I, 8 de *Amores* (Dipsas) (Ibid, pág. 52). Por lo tanto, estamos asistiendo al inicio de una tradición que, intertextualmente, desemboca en el prototipo de alcahueta, presente, por ejemplo en *La Celestina*.

<sup>330</sup> La figura de Escila y su tratamiento por parte de Ovidio en estos versos ponen en relación este pasaje con otro perteneciente a la *Odisea* 12.245-246, en el que se nos recuerda que Ulises perdió a seis de los suyos por la acción de Escila, debido al odio que sentía hacia Circe. La maléfica figura en la que está transformada Escila queda explicada, con una técnica de ampliación (Álvarez Morán-Iglesias Montiel, 2009, op. cit., pág. 9), en estos versos iniciales de Ovidio, con un nuevo tratamiento de Circe, quien ya en la *Odisea* (Od.12.121-126) advertiría de Escila a la tripulación de Ulises. Del mismo modo, aparece Escila en *Las Argonáuticas*, cuando la tripulación de Jasón ha de esquivarla en su travesía.

intentan recuperar a las princesas, mediante la ayuda de alguien, si no fuese por la doble naturaleza presente en la figura de Circe.

## 2. El relato de Eneas, Dido y el “viaje”<sup>331</sup>.

En este caso, la dualidad de “actantes” recae sobre Eneas, quien, en su rol de líder y salvador del pueblo troyano, adquiere un matiz mesiánico y se identifica con el héroe. Sin embargo, cuando se continúa leyendo y, en apenas seis versos, se descubre a la “princesa” Dido, su huésped, tan enamorada y ultrajada por su partida en el final trágico del suicidio, Eneas cae del pedestal y se torna en villano y “antihéroe”. Esta deducción se extrae del propio texto.

---

<sup>331</sup> Este pasaje del libro XIV de las *Metamorfosis*, al igual que sucede, como comentaré a continuación, con el pasaje de la Sibila o el de la batalla entre Turno y Eneas, remite a la *Eneida* de Virgilio que, a su vez, es el cómputo de la *Odisea* (seis primeros libros) y la *Iliada* (los seis últimos) de Homero, en un esquema contrapuntístico, en el que los temas relevantes se reservan para los libros pares y los temas menores para los impares (Ottis, B., *Virgil, A study in civilized Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1964, pág. 217 y ss). De este modo, el libro IV de la *Eneida* es el marco de referencia para estos versos ovidianos. El amor de Dido y Eneas, al igual que sucede en Virgilio, sigue un esquema de cinco niveles que, al mismo tiempo, lo inserta en una tradición textual propia de la tragedia (Guillemín, A. M., *Virgilio, Poeta, Artista y Pensador*, Bs. As., Paidós, 1968): peligros arrostrados por el héroe (primero), amor surgido entre los amantes, por acción divina (segundo), acogida de la mujer hacia el héroe (tercero), error o falta de la mujer, traición a su patria y a su familia, principalmente, al padre (cuarto), abandono y condena (quinto). La tradición remite, como expuse en la nota referente a Circe, a la tragedia, principalmente de Eurípides, y al tratamiento de Medea en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Dido, reina fenicia y viuda de Siqueo, recibe en sus costas de Cartago a Eneas, mientras que Venus, madre de Eneas, sustituye a Ascanio por Eros, con el fin de que Dido caiga en el ardor de la pasión. Dido, en una clara referencia a la figura de Ulises ante los feacios en la *Odisea*, le pide al héroe que cuente sus desgracias y se produce una especie de sumario de la guerra de Troya en el Libro II y el Libro III de la *Eneida*. Concluye este libro con la alusión a que una divinidad ha producido una tempestad con el propósito de que toda la tripulación desvíe su travesía de las costas del Lacio. Por este motivo, el viaje que partió de Sicilia se detiene en las costas de África. A partir de este momento, el Libro IV describe, en un clímax ascendente, la pasión entre ambos amantes, que va desde la unión conyugal promovida por Juno, en una gruta, tras una cacería, con los animales y la tierra por cortejo (no se sabe si fúnebre o nupcial), hasta concluir en el suicidio de Dido. La Fama es la que anuncia ese acto consumado (v. 193, 194, 195), a partir del cual se inicia la condena de Dido, quien, tras oír por acción de la Fama la partida de Eneas (v. 423), se suicida (respecto al análisis de la Fama como desencadenante de la acción posterior léase Williams, R. D., *Virgil*, Clarendon Press, Oxford, 1967: frente al ámbito no civilizado, caracterizado por el desenfreno, las bestias y la tierra, se sitúa el viaje de Eneas como clave de civilización). Por otro lado, en el libro IV de la *Eneida* existen referencias históricas que, en el texto ovidiano no pasan de ser un ornato literario. Por ejemplo, subraya García Gual que el texto virgiliano comenzó a confeccionarse en el 29 a. C., una vez resuelta la batalla de Accio, por lo que la intencionalidad del texto está muy marcada políticamente (C. García Gual, *Virgilio y la Eneida*, Universidad Complutense, <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/pdf/gual4.pdf>, 4 de Agosto 2011). Justamente, en el Libro IV existe una clara alusión a Cleopatra y la seducción de ella sobre Marco Antonio, del mismo modo que en la maldición final de Dido se deja entrever las contiendas entre romanos y cartaginenses (Guerras Púnicas) y la posterior destrucción de Cartago. Ovidio, por su parte, despoja al texto de este guiño a la realidad histórica.

Sin embargo, creo que en la valoración del protagonista por parte del receptor hay un punto de inflexión, el verso 220, en el que se sintetiza, de manera asombrosa, todos los sentimientos de gratitud que despierta la hospitalidad en una narración de viaje. Eneas es héroe y merece ser el protagonista, según el sentir implícito del narrador omnisciente y las palabras explícitas del narrador en primera persona, Aqueménides, por boca del cual se nos transmite este fragmento: sólo él, ante la sorpresa del mismo viajero exiliado, Aqueménides, decide hacer frente a lo otro, a lo desconocido, y acogerlo, como *hospites* (recuérdese la ambigüedad semántica del término) en su propio divagar. En definitiva, un viajero (Aqueménides) es acogido por otro viajero (Eneas), cuyos linajes pertenecen a bandos enemigos.

Por otro lado, la actitud de Dido tampoco es del todo loable, según nos la presenta el narrador. Bien es cierto que sufre por la separación de Eneas, pero, con su acto de suicidio se transforma en una mentirosa (“la engañada engañó a todos”) capaz de burlar a su pueblo y, tal vez al propio narratario (no se sabe la amplitud semántica de ese *todos*). Por lo demás, Eneas sale de sus reinos *huyendo*, según nos indica el narrador, así que, aunque deja en el aire la interpretación de qué peligros asechaban al héroe, sin embargo los relaciona con esta mujer ¿Estamos ante otra Circe que se opone al viaje del héroe? Si así fuera, el triángulo de actantes es paralelo al de Circe y Ulises.

### 3. Eneas, la Sibila y Apolo:

En este relato<sup>332</sup>, Eneas recobra su papel de héroe que necesita la ayuda de un “auxiliar”, para llevar a cabo su empresa. Este auxiliar, a diferencia de lo que sucede en

---

<sup>332</sup>Este pasaje del encuentro con la Sibila, Virgilio lo coloca en una zona central de su obra, libro VI, y en él expone una de sus visiones filosóficas más controvertidas, que se relaciona con la corriente neopitagórica y neoplatónica del momento. Aparte de remitir a este pasaje virgiliano, ya el propio Ulises, al que Virgilio a su vez también alude en un guiño intertextual, viaja al mundo del Hades, para que Tiresias le descubra cómo llegar a Ítaca. No obstante, Virgilio, fiel a la intencionalidad de su poema, reviste este pasaje de patriotismo y nos descubre a un Eneas abnegado y sometido voluntariamente a un destino mayor: la fundación de Roma. En palabras de García Gual: “Pero mientras que Ulises va al Hades a consultar a Tiresias sobre el camino de regreso a Itaca, aprovechando la breve estancia para charlar con sus antiguos compañeros en ese sombrío y nostálgico ámbito, Eneas tiene un propósito mucho más trascendente y más ‘nacional’” (C. García Gual, op. cit., pág. 2). De hecho, la reconstrucción fantasmagórica del lugar o la necesidad de encontrar y arrancar la rama dorada como salvoconducto, como si de un rito iniciático se tratara, el posterior encuentro con Dido y las palabras proféticas de Anquises, hacen del pasaje virgiliano un fragmento de un calado bastante más profundo que el homérico

los cuentos tradicionales, es una mujer longeva, cuya función es predecir el destino, mediante los oráculos. En este caso, Eneas pide a la Sibila ver el alma de su padre Anquises, para lo cual debe descender a los infiernos. Así sucede y, cuando Eneas le expresa gratitud a la Sibila reconociéndola como diosa, ella le relata su historia. A partir de aquí, sabemos que Febo la requirió como mujer, a cambio de cumplirle cualquier deseo. Ella, con un puñado de arena entre sus manos, le pidió vivir tantos años cuantos granulos tuviera. Olvidó pedirlos en juventud y, como reconoce a continuación, además, terminó rechazando al dios. Por eso, ha recibido el castigo de ver cumplido su deseo y, poco a poco, vivirá eternos días, consumida por la senectud.

Siguiendo este argumento, la Sibila, aparte de “auxiliar” con respecto a Eneas (es interesante subrayar que, al igual que hiciera Dido, recibe, en un gesto de hospitalidad al héroe en su tierra, Cumas), se convierte en “princesa” dentro de su historia, dañada por el héroe que la pretende y, por lo tanto, “agresor”. Así que, en la trama general de la búsqueda del Lacio, la Sibila cumple claramente el rol de “ayudante”, pero, en su “microrrelato”, nos sorprende como “princesa”. Por otro lado, quiero hacer notar la dualidad del dios, ya que, por el mero hecho de recibir esta categoría, sus actos no siempre son éticos. Esta característica de la divinidad está presente también en las

---

u ovidiano. Eneas, tras ese descenso en la *Eneida*, sale transformado, ya que conoce la relevancia social y colectiva de su viaje y la trascendencia que, en un futuro, adquirirá su persona. Por su parte, Ovidio parece reemplazar todo este aluvión profético por el relato de la Sibila sobre sus cuitas con Apolo y su posterior metamorfosis, ya que el propósito de las *Metamorfosis* no es encumbrar el nombre de Augusto, ni el canto de las hazañas colectivas y heroicas, como podría esperarse de la épica tradicional. Por otra parte, siguiendo la tradición épica latina, existe una evolución en este género desde su tratamiento en Grecia al tratamiento en Roma. El cambio principal reside en el mito y la historia: desde Nevio, Livio Andronico y Ennio, un componente esencial de la épica es el corpus histórico. El mito sigue apareciendo por fidelidad a los cánones del género, sin embargo, esta fuente mitológica se convierte en ornato literario, más que en creencia o ritual iniciático, como podía suceder en la sociedad oral griega. No obstante, existen pasajes en los que este acercamiento al mito se retoma y uno de ellos es el libro VI (principalmente las palabras proféticas de la Sibila, v.792 y ss) de la *Eneida*, relacionado, a su vez, con la Égloga IV y Geórgicas II, v. 149 y ss de Virgilio. En estos fragmentos se alude a la edad dorada, de manera profética, recordando los orígenes literarios de la tradición hesiódica. Por otra parte, en la reconstrucción de la historia de la Sibila puede haber una alusión a Varrón, *Rerum divinarum libri*, quien, según Lactancio, *Div. Inst.* 1. 6-7, enumera a las sibilas, deteniéndose con especial minuciosidad en la Sibila de Cumas. No obstante, el hecho de que Virgilio no haga mención alguna a la reconstrucción de este relato puede hacernos pensar más bien que no se encuentra en Varrón y que es una invención de Ovidio (Lamacchia, “Precisazioni su alcuni aspetti dell’ epica ovidiana”, *A&R* 14, 1-20, 1969, pág. 7-9; Galinsky, “L’Eneide’ di Ovidio (*Met.* XIII 623-XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosi*” *Maia* 28, 3-18, 1976, pág. 4-5, en M<sup>a</sup> C. Álvarez Morán y R. M<sup>a</sup> Iglesias Montiel, 2009, op. cit., pág. 13). Para concluir, es interesante hacer notar otro juego intertextual en este pasaje, en el verso en el que se menciona los ritos fúnebres en honor a la nodriza de Eneas (v.156-157) con la *Eneida* 7.v.5, con la salvedad de que, en esta última, la acción se realiza con posterioridad al descenso al Hades, mientras que Ovidio la sitúa antes.



intervenciones que tienen las deidades en las distintas contiendas que marcan el relato de Eneas y de Rómulo.

#### 4. El dúo Aqueménides y Macareo<sup>333</sup>:

A lo largo de estos versos, se mantiene un diálogo entre dos personajes pertenecientes cada uno a áreas de influencia diferentes: uno se encuadra dentro del relato de Ulises y otro en el de Eneas (el término Ulises puede ser sustituido, según mi opinión, por el de Circe). Así que, es el momento crucial del Libro XIV, el pretexto que utiliza Ovidio para engarzar la historia de dos viajeros.

En ambos casos, el “actante” es “ayudante” y sus perfiles podrían pasar desapercibidos en el resto de la trama, a no ser por la función sintáctica que poseen: la de nexos copulativos. Tanto Macareo como Aqueménides, según se deduce de su conversación, pertenecen, en un inicio, a la tripulación de Ulises y, en ella, auxilian al héroe en su búsqueda del hogar. No obstante, hay un punto de inflexión: el momento en

---

<sup>333</sup> Con una técnica de complementariedad (Galinsky, 1976, pág. 3-17 en Álvarez Morán- Iglesias Montiel, 2009, op. cit., pág. 9), Ovidio nos presenta la figura de Aqueménides, ya creada por Virgilio (Lib. III, 588-668). Existe una diferencia sustancial entre ambas narraciones: En Virgilio, Aqueménides aparece abandonado en las costas de Polifemo, para advertir a la tripulación troyana sobre los peligros que ya tuvieron que afrontar los griegos. De este modo, se lo cuenta Eneas a Dido. Sin embargo, en Ovidio, Aqueménides se encuentra con Macareo, que es una figura de la inventiva ovidiana, con el que mantiene un diálogo, sobre los hechos acontecidos a Ulises (Álvarez Morán-Iglesias Montiel, “Periplos en las Metamorfosis de Ovidio”, *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia*, F. Carmona Fernández y J. M. García Carro (eds.), Universidad de Murcia, 2005, pág. 25). Así, Macareo es el receptor de Aqueménides, de forma similar a cómo Dido lo era de Eneas, en un sumario de los acontecimientos más importantes de la *Odisea*. Vuelve a ver intertextualidad con la *Odisea*, en el canto IX, cuando Ulises cuenta estas mismas cuitas ante los feacios. Dentro de este relato heterodiegético, se inserta el homodiegético de la criada que le cuenta a Macareo los sucesos de Pico y Canente. De nuevo, como sucediera con Escila estamos ante una innovación de Ovidio, ya que en la *Eneida* Lib. 7.187-191, sólo hay una sucinta referencia a la estatua de Pico, como víctima de Circe. Además, la conversión de Circe en jabalí para granjearse la atención de Pico puede relacionarse con la simulación que hace Juno a Eneas, con el fin de retardar la muerte de Turno (*Eneida*, 10, v. 636-637), y con la que realiza Apolo a fin de proteger a Eneas en la *Iliada*, 5, v.445-453. Finalmente, Ovidio retrata otra nueva metamorfosis: la que hace Circe (en todo este fragmento, el uso de los poderes mágicos y de las hierbas como hechicera la vuelven a relacionar con Medea) del resto de compañeros de Pico. Según M<sup>a</sup> C. Álvarez Morán y R. M<sup>a</sup> Iglesias Montiel, se cerraría de este modo el relato de Circe, que se inició con la llegada de Ulises a sus costas y la jauría de fieras que la acompañaban, en una clara referencia a esta última transformación, que concluiría su relato (Ibid, pág. 20-21). Esta forma de narración, a modo de cajas chinas, se debe a que “Ovidio no quiere hablar por sí mismo de los contenidos homéricos y virgilianos y se sirve de distintos personajes como transposición de sus modelos, pero de unos personajes que han salido de su capacidad creativa. Es muy claro en el caso de Macareo que, por un lado, es la responsión al Aqueménides virgiliano y, por otro, es el “Homero” ovidiano para su particular “odisea”” (Ibid, pág. 21).

el que se topan con Polifemo, el cíclope que intenta devorarlos, y Aqueménides queda abandonado en la orilla. Durante días, actúa de espectador de las atrocidades del cíclope, sin ser descubierto y, justo cuando sus fuerzas comienzan a flaquear, avista un barco extranjero (él era griego y el barco troyano) que lo hospeda. Se topa con el héroe Eneas y se trasvasa, por tanto, desde un campo de acción a otro. Es uno de los pasajes en los que más se refleja la relación contractual entre dos huéspedes (recuérdese las teorías expuestas por D. Nucera), ya que un griego es acogido por un héroe troyano. A partir de ese instante, uno de los “auxiliares” del relato griego, se transforma en “auxiliar” de un héroe troyano (Eneas).

Sin embargo, la función principal de ambos personajes, aparte de nexo formal, es la de narradores del relato de Ulises, como se observará en el siguiente apartado. Gracias a ellos, sabemos de las acciones cruentas de Polifemo y de los hechos acaecidos en el reino de Circe. Además, según dispone Ovidio, gracias a la advertencia de Macareo sobre la ruta que debe seguir Eneas, este héroe llega sin mayores dificultades al Lacio. Es decir, el “auxiliar” por antonomasia en el bando griego pasa, por unos instantes, a “auxiliar” del troyano.

## 5. Circe, Ulises<sup>334</sup> y el ”viaje”:

---

<sup>334</sup> En este pasaje, Ovidio se presenta como lector de Homero, en concreto de *Odisea* X, 133-574, versos en los que el héroe relata cómo aconteció su encuentro con Circe. En este caso, Ovidio hace un juego de cajas chinas, presentando como narrador a Macareo, según indiqué en la anterior nota al pie, quien relata como testigo lo vivido en la corte de Eea. En la tradición latina son múltiples los tratamientos que se hace de Ulises, como en la *Odisea* de Livio Andronico, en las alusiones filosóficas de Cicerón (*De leg.* II 13; *De orat.* 144, 196; *Tusc.* II 21,48; *De offic.* 131,113; y especialmente *De fin.* V 18,49), Horacio (*Epist.* I 2,19-28), Séneca (*De const. sap.* II 2; *Ep. ad Luc.* 31,1, 2; 88,5 ss.; y 123, 12.) y Apuleyo (*De deo Socr.* 24.), en los textos sobre Ulises de la tragedia arcaica, *Sesculixes* de Varrón, y en la sátira II 5 de Horacio (V. Cristóbal, “Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, 11, Madrid 1994, pág. 481- 514, <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319062/articulos/CFCL9494220057A.PDF>, 4 de Agosto de 2011). Aparte de estos tratamientos con referencias explícitas, existen otros en los que se producen asimilaciones o comparaciones de algunos de los personajes con este héroe mítico. Es lo que sucede en *Bacch.* 925-978; *Men.* 899-902; *Pseud.* 1063-1064 y 1243-1244 de Plauto, en las que el ayudante del protagonista de la comedia es comparado, debido a su astucia, con Ulises. De este modo, el *servus callidus*, por su uso del engaño, la trampa y la mentira se equipara con la imagen clásica que ofreciese Homero (Ibid, pág. 58-59). Incluso en la elegía romana hay referencias a la figura del héroe homérico, generalmente, para ejemplificar situaciones propias del poeta. Es lo que sucede en Propertio III 12, 23-38, en el que la separación de Póstumo y Elia Gala, por motivos de campañas militares, se compara a la separación de Ulises y Penélope (Ibid, pág. 63-66). Otro caso más lo encontramos en el *Panegírico a Mesala*, en el que éste se compara a Ulises por su elocuencia. Esta referencia es insólita por la extensión que ocupa en el poema (Rostagni en Vicente Cristóbal, op. cit., pág. 65). En la propia tradición latina, los nombres homéricos evolucionan, hasta convertirse en mero símbolos de realidades o conceptos cotidianos. Es lo que sucede, por ejemplo, con el nombre de Penélope, que termina escribiéndose como referencia a la

Volvemos a la típica triada de dos amantes y un oponente<sup>335</sup>, siendo esta tercera función actancial posible de realizar tanto por el “viaje”, como por Circe. No obstante, el relato concreta que una vez fue recibida la orden de partir, se desconoce procedente de quién, Circe no se interpone más en la marcha del protagonista. Ulises, héroe astuto y sin doblez, al contrario de Eneas, debe aceptar el tálamo conyugal de Circe, para salvar a su tripulación y dotarlos de figura humana, lo cual pide como dote previa a su unión. Por lo tanto, aunque el oponente entre el viaje de Ulises y Ulises es Circe, éste, a su modo, también se adscribe a esta categoría (la de oponente), al aceptar el pacto de compartir el tálamo con esta mujer, sobre todo, cuando esta situación se prolonga, como se deduce de los versos siguientes, durante un año, a pesar de que la tripulación ya ha recobrado la forma humana. Por otro lado, de nuevo es una mujer, Circe, quien, en un gesto de hospitalidad, finalmente, recibe al héroe en su reino, incluso haciéndolo copartícipe de su regencia. En este caso, siguiendo el planteamiento de Propp, aunque el héroe termina reinando en una tierra extranjera, no lo recibe de manos de su suegro, sino de su propia esposa.

En conclusión, creo que hay un cambio respecto a la valoración de los dos héroes, si se toma como referencia la visión tradicional, ya que, en el texto ovidiano es Eneas el que lucha y acepta su travesía, en contraposición a Ulises, que la demora sin motivos, yaciendo con una mujer que había transformado a su tripulación en cerdos. Desde el punto de vista formal (los sucesos del héroe griego lo conocemos por la narración que realiza Macareo), el segundo plano que adopta el relato de Ulises, con relación al de Eneas, puede estar incidiendo sobre este hecho en concreto.

---

esposa fiel, en contraposición a la adúltera, para la que se usa el nombre de Helena, en Marcial, I, 62,56 (V. Cristóbal, 1994, op. cit., pág. 67). Siguiendo la línea de los filósofos latinos citados con anterioridad, Boecio en *De Consolatione Philosophiae*, metro 3º del libro IV, retoma la idealización virtuosa de Ulises, quien conserva su forma humana, es decir, no se deforma a sí mismo, en la corte de Circe, porque permanece fiel a su moral (Ibid, op. cit., pág.71, 72).

<sup>335</sup> De nuevo, Circe se interpone en la historia de amor de un matrimonio consagrado. Sin embargo, la figura de Penélope no aparece explícitamente en estos versos de Ovidio. Por otro lado, la asunción de que es la tercera en este triángulo, depende del conocimiento que posea el lector actual de las obras y de la mitología clásica o de sus lecturas previas. Por lo tanto, como de Penélope no tenemos noticias en el texto que nos ocupa, ha de analizarse a Circe como oponente a la propia travesía del héroe. De este modo, la analogía entre Circe y Dido, las dos mujeres de los dos principales núcleos temáticos, es perfecta.

## 6. Pico, Canente y Circe:

De nuevo aparece la figura de Circe como “agresor” de una historia entre dos esposos y, a la vez, como amante rechazada, en este caso por Pico. Debido a su despecho, metamorfosea a Pico en pájaro, como antes hiciera con Escila en escollo o con la tripulación de Ulises en cerdo. La otra mujer del triángulo, Canente, presentada como amante fiel y siempre a la espera, análoga a Lavinia y Hersilia, se consume en brisa por la pena.

Este relato es introducido por una de las criadas que, en respuesta a la pregunta de Macareo sobre el origen de una estatua, actúa como narradora de este nuevo “subrelato”. Una vez concluido, Macareo retoma la palabra y concluye el dúo anterior, advirtiéndole a Aqueménides sobre la ruta que ha de seguir.

## 7. Eneas, Turno y Lavinia:

Se presenta con estos tres personajes el triángulo más típico de la tradición novelística: dos oponentes por una mujer. Según mi criterio, esta “princesa” Lavinia, que apenas interviene en el transcurso de la acción, a diferencia de lo que sucediese con Circe, es precisamente la antagonista romana de esta esposa que comparte el lecho con Ulises.

Por último, a ningún lector le pasa inadvertido el correlato entre Dido y Circe, situándose la primera como contrapuesta a Lavinia en la esfera romana. De este modo, aparte de definirse como oponente o “agresor” Turno<sup>336</sup> (también se encuadraría en la

---

<sup>336</sup> Para comprender bien la supremacía que alcanza en el poema la figura de Turno en la *Eneida* me parece fundamental la lectura de Reed (*Virgil's Gaze. Nation and poetry in the Aeneid*, Princeton University Press, USA, 200, pág. 44-72). Según la visión de Reed, la identidad de Roma, que es objetivo fundamental de la *Eneida*, se fragua por la confrontación continua con lo Otro, bien asimilándolo, bien aniquilándolo. De este modo, por ejemplo, como ya se ha subrayado, el encuentro con Dido no sólo representa el encuentro personal de dos amantes, sino que simboliza la confrontación y asimilación por parte de Roma del elemento extranjero. Este proceso se convierte en el elemento configurador de todo el poema. Siguiendo en esta teoría, el encuentro y confrontación que acontece en el Lacio es doble: de un lado, se produce una conquista de Lavinia, a la que se somete; de otro, el asesinato de Turno, rey de los rútilos. Ambos acontecimientos son punto culminante en la gestación de la identidad romana. Además, resulta curiosa la focalización de la narración en el momento de la muerte. Haciendo un parangón con el

*Epitafio de Adonis* de Bión de Esmirna, Reed señala una sucesión de sujetos focalizadores en la narración de esta obra épica. Así, por ejemplo, Niso, como sujeto amante, contempla la muerte de Euríalo. En contraposición, la focalización en la muerte de Turno recaería en Eneas, sujeto vengativo y deseante a su vez, no del sujeto, sino de la muerte del mismo. Este nivel de focalización no es más que una técnica narrativa que afianza la construcción de Roma sobre la confrontación con el Otro: a partir de Lavinia y de Eneas nace Silvio, elemento imprescindible en la línea dinástica que llegará hasta Octavio. Por otro lado, la figura de Juturna, hermana de Turno, contemplando su muerte, como elemento intratextual nos lleva a Niso, pero, a la par, como elemento intertextual remite a Afrodita con Adonis. La continua relación de personajes se evidencia también en Dido, que en su calidad de desterrada y extranjera remite intratextualmente e intertextualmente a Andrómaca en su momento de separación de Héctor. Damien Nelis (*Vergil's "Aeneid" and the "Argonautica" of Apollonius Rhodius*, Leeds University Press, 2001) también analiza el elemento del viaje y el encuentro con el Otro como elemento esencial en la gestación y objetivo de la *Eneida*. De esta forma, el parangón e intertextualidad con el viaje de Jasón (Ibid, pág. 7 y ss) es inevitable: la travesía de Jasón desde Argos hasta la Cólquide y el de Eneas desde Troya hasta Cartago casi son idénticos, ya que los dos buscan afianzar la identidad, como ya subrayase Reed. Siguiendo esta intertextualidad, el enamoramiento de Dido y el de Medea (Ibid, pág. 85-86), como ya se dijese también, son identitarios y ambas mujeres se transforman en elementos intertextuales que refuerzan la idea de lo Otro. Así, se suceden escenas análogas en ambos relatos. El suicidio de Dido se corresponde con el pensamiento interior de Medea. Continuando, los juegos que realiza Eneas en honor de su padre se corresponden con la purificación por parte de Circe de Jasón y Medea. Ambos son ritos de purificación por acciones impías, contrarias a la moralidad. Por supuesto, la intertextualidad más evidente se halla en el descenso a los infiernos de Eneas (Ibid, 231 y ss) y la gesta realizada por Jasón en la Cólquide para conseguir el vellocino, que se iguala, según Nelis, con la rama dorada que Eneas habrá de cortar antes de descender al Averno. Llegados a este punto, Turno es el parangón de los contrincantes a los que debe enfrentarse Jasón. Lavinia, aunque como elemento intertextual resulta controvertido, podría asimilarse como contrapunto de la pasión funesta sentida por Jasón hacia Medea (Ibid, 276 y ss). Es decir, se impone el matrimonio correcto desde el punto de vista moral y político, como única vía posible de sucesión. Para M. Lowrie ("Vergil and founding violence", *A Companion to Vergil's Aeneid and its tradition*, eds. J. Farrell and M. C. J. Putnam, 2010, pág. 391-403), el acto del asesinato de Turno se corresponde con una doble ley ética y civil: por un lado, es el único modo de establecer un mecanismo sancionador contra la ruptura del pacto establecido entre latinos y troyanos; por otra, es el único mecanismo que posee Eneas para establecer un nuevo orden social. Estaríamos entonces ante un tipo de violencia legalmente admitida. Además, la fundación de Roma no sólo requiere de la muerte de Turno, sino de la reconciliación con Juno. Esta reconciliación conlleva, inevitablemente, un segundo daño más: la extinción de la cultura troyana. De este modo, Virgilio parece señalar, en cierta medida, en su obra, la dicotomía existente entre Oriente y Occidente y, así, el concepto de fundación va parejo al de asimilación. De hecho, tanto Turno como Eneas estrictamente son extranjeros, aunque sus antepasados los vinculen con el Lacio (de Turno se dice en *Eneida* 7.371-2 que sus ancestros provienen de Micenas y Eneas se vincula con Dardano). Por lo tanto, la historia de la fundación de Roma puede entenderse como una asimilación de culturas. No obstante, según señala Lowrie, no debe olvidarse que determinados aspectos del relato apuntan más que a este proceso de fundación a uno de refundación, en lo que se pretende encumbrar es la autoridad augústea. Respecto al concepto de *pietas* en Eneas léase a Galinsky, K., *Augustan Culture*, Princeton University Press, USA, 1996, pág. 86 y ss; y a Otis, B., *Virgil: a study in civilized poetry*, University of Oklahoma Press, 1995, pág. 244 y ss. Parece existir un parangón entre las luchas que debe mantener el héroe con sus oponentes y la lucha interior que lo posee, hasta que alcanza el culmen de *pietas*, adecuado al régimen augústeo: "The *pius Aeneas* is thus the ideal man or hero of virgil's Augustan ideology. But Virgil could not have shown him to be such had he presented him to us ready formed and complete (...). The battle between *pietas* and *furor*, between pious acceptance, impious rebellion against fate, had to be fought out inside the hero as well as between the hero and his impious opponents" (Ibid, pág. 223).

figura de “antihéroe”), en la mente del lector, está la figura de Dido, oponente primera en el triángulo formado por Eneas y su viaje.

Ambas mujeres, Dido y Circe, en su función actancial de “agresor” resultan muy innovadoras, ya que sientan bases para la posteridad, sobre todo, en la configuración del perfil/tipo femenino como maligno y cuasi hechicero. Entroncan con las fuerzas naturales, la pasión y la ausencia de control en sus actos, pero, a la vez, son las únicas capaces de doblegar los instintos de un héroe y de engañar, mediante tetras y artificios.

En esta contienda de Eneas contra Turno, aparece como “mandatario” Vénulo, que ha de acudir a la corte de Diomedes, para inflar los activos del ejército de Turno (como auxiliar de Eneas está Evandro, que acepta ayudarlo en la refriega). Diomedes se niega a su petición de ayuda, con lo cual, rechaza la participación de “auxiliar” en el relato y comienza a narrar los motivos de su respuesta. Se abre entonces un paréntesis en el triángulo inicial y el lector conoce la metamorfosis de Acmon.

Este personaje, desde mi punto de vista, es bastante secundario, pero la figura de Venus, la diosa castigadora, presenta rasgos más llamativos. De nuevo, con esta imagen femenina, engrosamos la nómina de mujeres malignas, capaces de dañar al hombre, tal como hicieran Circe y Dido. En contraposición, se sitúan las dóciles y “adecuadas” esposas, como Lavinia, que casi ni interviene en la trama y que es un actante pasivo, y Hersilia, cuyo único logro es aceptar ir junto a su esposo, lo cual le merece la admiración de Iris, y por extensión del resto de los dioses.

Tras concluir con su explicación Diomedes, volvemos a la trama principal. Se desarrolla la contienda entre los dos oponentes, pero, cuando Turno se dispone a quemar las naves troyanas, entra en acción la madre de los dioses, la cual no quiere permitir que sean quemados aquellos pinos talados en la cima del monte Ida.

El término de este triángulo entre Turno, Eneas y Lavinia lo marcan la victoria de Eneas, su posterior casamiento con Lavinia y su apoteosis final. Con la bonanza de este matrimonio, aparte del antihéroe Turno, también pierde el propio héroe, porque pervive en la mente del lector, la figura de Dido. No obstante, su suicidio transgrede el destino al que la sometían los dioses y los hombres, salvando así su rol de víctima.

## **8. Vertumno, Pomona y la vieja alcahueta:**

Este relato es introducido por el narrador omnisciente que aparece al comienzo del Libro XIV y, aparte de la historia de Eneas con Lavinia, es la única con un *happy end*. El proceso de metamorfosis no se utiliza como medio de sanción, a la inversa, favorece la anagnórisis final y el enamoramiento de Pomona. Esta técnica de mutar en otras formas para conquistar ha sido muy frecuente en Zeus, pero, en esta ocasión, la unión de la pareja no se realiza por la fuerza o la violación.

Previo a este desenlace se introduce, más exacto sería decir, Vertumno, metamorfoseado en una vieja alcahueta introduce, un elemento disuasorio para que Pomona lo corresponda: un nuevo relato, que describo a continuación.

### 9. Ifis y Anaxárete<sup>337</sup>:

En este caso, la estructura piramidal que articula la mayoría de los relatos amorosos del texto que analizo no está explícita. Sin embargo, podría verse como tercer elemento en discordia la “frialdad” de Anaxárete hacia la pasión de Ifis. Este elemento actúa como oponente de los que, inicialmente, deberían convertirse en “princesa” y “héroe” enamorados.

No obstante, debido a la negativa y el rechazo de Anaxárete, Ifis decide suicidarse en el quicio de su puerta. Tras contemplar el cortejo fúnebre desde su casa, la muchacha es transformada en estatua. El conjunto de esta trama se convierte en elemento auxiliar en el cómputo del relato completo: el amor de Vertumno y Pomona. Por lo tanto,

---

<sup>337</sup> Sobre este mito léase el ensayo de V. Cristóbal (*Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*. Universidad de Huelva, 2002), quien intenta demostrar cómo la tradición griega actúa de fuente, la tradición romana de arroyo y en la tradición literaria occidental se produce la confluencia de ambas, como si de un océano se tratase. También estudia (*Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2003, 23, núm. 1, pág. 63-87, <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319062/articulos/CFCL0303230063A.PDF>, 10 de Julio de 2011), las variantes que introduce Ovidio con respecto al mito de Pigmalión, por ejemplo, otorgarle la autoría de la estatua de la que finalmente se enamora. En este caso que nos ocupa, Ovidio retoma un mito tratado por la tradición con anterioridad. V. Cristóbal como referente griego cita a Hermesianacte, a quien sitúa como precursor de la elegía romana. Ovidio cambia los nombres de los protagonistas y el modo de muerte: Arsínoe y Arceofonte se transforman en Ifis y Anaxárete e Ifis, en vez de morir por ahorcamiento, muere por inanición. Como ya subraya V. Cristóbal, tanto el mito de Pigmalión como el de Ifis y Anaxárete, de acuerdo con los testimonios de Clemente de Alejandría (*Protrept. IV, 57, 3ss*) y Arnobio (*Adv. Nat. VI 22*), se remontan a un libro en prosa no conservado, *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre*, de Filostéfano de Cirene.

ajustando un poco más, podría deducirse que el verdadero trío de la historia es el que conforman los dos amantes más el mito de Ifis y Anaxárete, cuya función actancial es la de ayudante del héroe principal.

#### 10. Rómulo<sup>338</sup>, Hersilia y la Apoteosis:

Con esta última descripción de la apoteosis de Rómulo concluye Ovidio el Libro XIV. Debido a esta metamorfosis, la mujer de Rómulo, Hersilia, querrá ser también metamorfoseada para velarlo hasta la posteridad. Resulta curioso que Ovidio concluya este capítulo con esta apoteosis, sobre todo, después de haberlo iniciado con una figura bien distinta: Circe. Estos últimos personajes pertenecen claramente al mundo latino y son considerados como los primeros reyes fundadores del Lacio. Sin embargo, Circe se inserta en el universo mítico griego y, más que fundadora o auxiliar de ninguna trama relevante, está caracterizada en todas ellas como oponente y hechicera.

Además, las dos figuras femeninas que abren y cierran el libro, Circe y Hersilia, se contraponen del mismo modo que lo harían Lavinia y Dido. Por un lado, encontramos la amante cuyo poder de seducción está cercano a la brujería; por otro, la esposa fiel, hasta el punto de no tener en estima su vida en pos de la de su marido. Finalmente, la

---

<sup>338</sup> Anteriormente, en la tradición griega, se pergeña que Eneas era el fundador de Roma. Así, en *Ilíada* XX, Poseidón pronostica que va a fundar una ciudad y en el *Himno Homérico a Afrodita* se concreta que es Roma. Esta tradición sólo se cita en Salustio en *Catilinarias* VI, 1. Sin embargo, en el resto de referencias prima la visión de Rómulo como fundador de Roma y de Eneas como fundador de Lavinio. Otro dato que hay que tener en cuenta son las variaciones que se producen respecto al fratricidio en sí en la tradición textual romana (M. Nasta, “*Scelus fraternae necis: Rómulo, del asesinato a la apoteosis...*”, *Cuadernos de Filología. Clásica*. Estudios Latinos 2001, 20: 67-82, <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0101130067A/17281>, 10 de Julio 2011). De este modo, Horacio, en su Épodo VII, presenta el fratricidio sin justificación alguna y realizado de manera cruenta. Según S. Commager (en M. Nasta, op. cit., pág. 71), las guerras civiles acontecidas en Roma son la causa y la perpetuación de este fratricidio inicial. Por su parte Livio (I 7,2) y Ennio (*Ann.* 92-95) nos transmiten que el asesinato de Remo sucedió por una mano anónima. El mismo Livio en I 7,3 defiende la teoría contraria de que Rómulo sí mató a Remo, pero por una causa justificada: sobrepasar los límites de la ciudad establecidos por Rómulo. Ovidio, en *Fasti* IV, 837-856; V 451-484, sigue en esta línea, pero matizando que fue Céler, a instancias de Rómulo, quien comete el asesinato. En cuanto a la explicación histórica y política del fratricidio, M. Nasta sostiene que la presencia dual, es decir, el hecho de que Rómulo y Remo sean gemelos, esto es, dos en mismo plano de igualdad, remite al carácter dual de las magistraturas en Roma, durante la República y a los posteriores triunviratos que terminan enfrenando a César con Pompeyo y a Augusto con Marco Antonio. Toda esta inestabilidad política y social sólo puede resolverse con la eliminación de uno de los oponentes: en el mito Rómulo vence sobre Remo, en un paralelismo que remite a la paz augústea tras la exterminación de Marco Antonio.



metamorfosis en astro también implica una última tipología del exilio, sobre todo, en el caso de Hersilia: el destierro voluntario.

En el análisis narratológico de un texto tanto los modelos funcionales como los actanciales incluyen las diferentes “funciones” o “actantes” en una estructura mayor que puede denominarse “secuencia”. Por lo tanto, toda trama está organizada por un conjunto de secuencias que pueden subdividirse en varias proposiciones. La mayoría de críticos definen tres proposiciones fundamentales: un estado inicial de los elementos, un estadio intermedio de ruptura de ese orden inicial, un desenlace en el que, tras diversos avatares, se recobra la relación de armonía inicial (armonía inicial no ha de equipararse con *happy end*). Esta tripartición, como expuse en el apartado teórico, se debe a una reformulación de la teoría de Propp, por parte de C. Bremond.

Del modelo lógico, que completa al funcional, lo que más me interesa es la función que le otorga, en todo este entramado de conexiones entre las proposiciones, al receptor. Según W. Kintsch y T. A. Van Dijk<sup>339</sup>, el emisor (autor del relato) y el receptor (lector del relato) han de compartir una macroestructura que complete el sentido global del texto. Es decir, ambos deberán tener en común un conjunto de patrones que permita a uno codificar el mensaje y a otro decodificarlo. Aparte, el interés determinado que el lector proyecta sobre el texto cambiará el resultado interpretativo.

Obviamente, los patrones varían no sólo en las diferentes culturas, sino en las diferentes épocas e, incluso, si apuramos, en las diferentes formaciones y sensibilidades íntimas del individuo. De modo que, la confluencia de patrones comunes y el trasvase de codificación y decodificación de un texto es más complejo de lo que se imagina, como vengo postulando en toda mi exposición.

En el caso de Ovidio, los lectores adscritos a la cultura occidental deben poseer más herramientas para la comprensión del mensaje, que el resto. Además, es indudable que sus coetáneos advertirían guiños diferentes en su narración de los que perciben los

---

<sup>339</sup> Van Dijk, T.A., Kintsch, W, *Strategies of discourse comprehension*. New York, Academic Press, 1983, pág. 100: “For instance, the reader may be interest in Reading any news, or just foreign news, or just specific news (...) Obviously, the consequences of these strategies will be different. If there is no specific goal, such as ‘I want to know the latest news about Guatemala’ then our text will be read with a different cognitive set tan when the reader does have such a specific interest”.

lectores del siglo veintiuno, como ya he explicado. No obstante, lo más sorprendente de este autor es que, independientemente de una sociedad de tradición oral o escrita, de la subordinación mayor o menor de los diferentes elementos a la fantasía, por debajo del código explícito, subyace un mensaje de tipos con vigencia en cualquier época, capaz de activar rasgos particulares, de acuerdo con el contexto histórico de cada una.

Por otro lado, el crítico norteamericano Norman Friedman<sup>340</sup> aborda el análisis literario atendiendo a una tipología temática. Según él, se distinguen tres grandes bloques de “intrigas” en el comentario de un relato: *intrigas de destino*, *intrigas de personaje* e *intrigas de pensamiento*. En el estudio de Ovidio, según mi opinión, se entremezclan las intrigas de “destino” con las de “personaje”, ya que la evolución de los acontecimientos es lo que posibilita el avance de la trama, como en una novela de aventuras, pero los personajes y su continuo devenir marcan el ritmo del relato.

De los siete subtipos que enumera A. Garrido Domínguez, creo que los más visibles en el Libro XIV de las *Metamorfosis* son: “intriga de acción” y una mezcla de la “intriga sentimental” con la “de admiración”. Siguiendo este planteamiento<sup>341</sup>, Ovidio presenta las distintas situaciones con el objetivo de hallar una “solución al conflicto planteado”. Sin embargo, la estructura, como ya he descrito, no es la típica lineal de una novela de aventuras, sino que son los distintos personajes, sus continuos diálogos y metamorfosis los que nos posibilitan avanzar en la intriga. Por eso, considero que la presentación de los caracteres fragua en el lector una empatía que permite la existencia de una admiración, sobre todo, si tenemos en cuenta que los protagonistas son en su mayoría o dioses o héroes. Esto constituye también la causa principal de que los conflictos se resuelvan siempre de un modo “justo”, en consonancia con el horizonte de expectativas del lector, y de que las diversas transformaciones actúen en función de este objetivo.

En cuanto a los personajes, siguiendo la exposición anterior, los protagonistas, Ulises, Eneas y Circe han de superar determinadas pruebas para poder acceder a la armonía de la proposición final. Por lo tanto, este modelo encaja en la “intriga de pruebas”. No creo que exista una evolución o maduración en la psicología interna de los mismos, ya que permanecen fieles a lo largo de toda la narración al patrón inicial que

---

<sup>340</sup> Friedman en Garrido Domínguez, op. cit., pág. 58-60.

<sup>341</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 59.

nos da el autor, a excepción de Circe. Eneas y Ulises poseen siempre las características de héroes aventureros, que guían a su tripulación hacia una resolución favorable.

R. Scholes<sup>342</sup>, al contrario de N. Friedman, eleva el número de intrigas a siete y las dos que me parecen más interesantes, en cuanto a la aplicación al texto ovidiano, son: “la caída o descenso trágico” y “la búsqueda heroica”. Es evidente que en las *Metamorfosis* contamos con unos personajes superiores a otros, por ejemplo, los dioses o los que cuentan con la condición de héroes, y, en líneas generales, rompen su situación estable primera, para someterse a una serie de avatares y pruebas, en muchos casos impuestos por los dioses, con el objetivo de alcanzar un buen final. Tanto Ulises como Eneas buscan la llegada a una tierra “prometida”, mientras que Circe persigue la unión amorosa deseada, lo cual, bien mirado, puede encuadrarse también en la anterior.

En cuanto a las posibles maneras de unir las diferentes proposiciones en secuencias, hay nexos de naturaleza espacial, temporal o causal. A simple vista, lo que predomina en el texto ovidiano es una unión de tipo espacial, ya que ni los nexos temporales (aunque el análisis del tiempo, como se verá en el apartado que corresponde, es muy revelador y acompaña a la temática presentada por los nexos espaciales) ni los causales actúan de catalizadores en el transcurso de los acontecimientos. De este modo, los personajes se encuentran, se definen y se contraponen mediante el espacio: un escollo permite la alusión a dos travesías diferentes, la de Ulises y la de Eneas, aparte de introducir el personaje femenino protagonista de todo el relato: Circe; Cartago, Cumas, la isla de Eea y el Lacio componen la nómina de territorios que alojarán y de los que partirán Ulises y Eneas. Los espacios<sup>343</sup> sirven a su vez para introducir la

---

<sup>342</sup> Scholes, R., en Garrido Domínguez, op. cit., pág. 61.

<sup>343</sup> El propio espacio sirve para marcar las referencias intertextuales. Por ejemplo, la comparación establecida con las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas se debe principalmente a la trayectoria de los viajes mantenidos: en el caso de Eneas, se dirige desde Troya a Tracia. Va a la isla de Delos a consultar el oráculo. De ahí a Creta y de ésta a las islas Estrófades, donde se produce el encuentro con Celeno y las harpías. En las costas del Epiro, se produce el encuentro con Andrómaca y Heleno. Tras esto, bordea las costas de Sicilia y frente al Etna, recoge y hospeda en su tripulación a Aqueménides. Se produce el relato del estrecho de Escila y Caribdis, que logra evitar por consejo de Heleno. Llega al puerto de Drépano, donde muere Anquises. Desde ahí, se produce una tempestad que lo lleva a Cartago. Desde este punto, se dirige a Sicilia (según la versión de la *Eneida*, lo acoge Acestes y se producen los juegos en honor de su padre). Llega a Cumas para consultar a la Sibila. En el lib. VII, accede a la zona de Italia. Continúa hasta Laurentio en el Lacio, donde remonta el río Tíber (Álbula) y llega al Palatino. En el caso de Jasón, su viaje de ida lo lleva desde Yolco a Argos, donde construye la nave y, desde ahí, a la Cólquide, donde el rey Aestes le encomienda domar a los bueyes y sembrar los dientes de Cadmo. Su viaje de regreso sería el siguiente: tras llegar a la Cólquide, a través de la Propóntide y el mar Negro (Lib. I y II), donde consigue

caracterización de personajes y oponerlos: los femeninos, como Circe, la Sibila y Dido, regentan un territorio en el que hospedarán al protagonista. Dependiendo de la descripción del lugar, se deduce si el personaje femenino en cuestión entronca con la visión civilizadora de los dos héroes, por lo que sirve para oponer pares femeninos frente a pares masculinos. Por último, como se mantiene en toda la exposición, existe una presencia continua del mar. A este respecto resulta interesante la lectura del artículo de Iglesias Montiel- Álvarez Morán<sup>344</sup>, en el que se analiza la falta de presencia de este elemento en los diez primeros libros de las *Metamorfosis*, siendo múltiples las ocasiones y las deidades que aluden a él. El caso más peculiar es el del Libro VII, momento en el que, al narrar las peripecias de Medea y Jasón, la travesía se solventa con apenas tres versos, en el que se mencionan a Escila y Caribidis (v. 62-65)<sup>345</sup>. Aunque el mar no esté presente de manera explícita, existen tres referencias implícitas al mismo: el mar como “elemento/fuerza de la naturaleza”, como “morada divina” y como “camino”<sup>346</sup>. Esta última acepción es la que considero que posee especial relevancia en el Libro XIV de las *Metamorfosis*. No obstante, desde el inicio de la obra, Ovidio ofrece connotaciones peyorativas respecto a la travesía marítima, por ejemplo, al mencionar que en la Edad de Oro no existía el arte de la navegación, mientras que en la de Bronce, sí (Lib I, 94-95; 132-134)<sup>347</sup>. A partir del libro XI, el mar aparece explícitamente, en una especie conexión textual con el libro I<sup>348</sup>.

Otra cuestión importante consiste en distinguir entre aquellas proposiciones que son fundamentales para el avance de la trama, “núcleos”, de las que no lo son, “catálisis”<sup>349</sup>

---

finalmente el vellochino (Lib. III), regresa a Yolco en Tesalia, a través del Danubio, el Po, el Mediterráneo y el Norte de África. Por lo tanto, los viajes de ambos héroes son rutas similares pero invertidas. Para la ruta de ambos héroes puede consultarse cualquier diccionario mitológico como el P. Grimal (*Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, 1981, pág. 156-157).

<sup>344</sup> Iglesias Montiel- Álvarez Morán, “El mar, elemento, morada y camino en las *Metamorfosis* de Ovidio”, *Myrtia* n°20, Universidad de Murcia, 2005, pág. 87-106, <http://revistas.um.es/myrtia/article/view/36611>, 6 de Julio de 2011.

<sup>345</sup> Ibid, pág. 97.

<sup>346</sup> Ibid, pág. 90.

<sup>347</sup> Ibid, pág. 96.

<sup>348</sup> Ibid, pág. 101.

<sup>349</sup> En mi opinión, esta dualidad guarda mucha similitud con la distinción de Tomachevski, a la que me referí en el apartado anterior, entre motivo “libre” y motivo “ligado”.

(la denominación fue acuñada por Barthes<sup>350</sup>). La aplicación de esta teoría al texto que nos ocupa produciría la siguiente partición:

**a) Relato “griego”:**

Acuño esta terminología para referirme a aquella trama que acaece en la esfera del personaje mítico griego por excelencia, Ulises. La secuencia inicial describiría al personaje de Circe, mediante su intervención en la historia amorosa de Glauco y Escila. En el código del receptor, se sitúa el personaje de Ulises vagando en su camino de regreso, no se especifica hacia qué lugar, sin aún haberse topado en su periplo con Circe.

La secuencia media narraría el cambio de circunstancias en su viaje, tras abrir por error el pellejo en el que se contienen los vientos, y la llegada al reino de Circe.

La tercera y última secuencia, la del desenlace, narra las bodas de Circe y Ulises. En el código del receptor, en el caso de que fuese conocedor de los ciclos míticos existentes, se hallan el regreso exitoso a Ítaca y el encuentro con Penélope. No obstante, esta lectura no está especificada en el propio texto, por lo que no pasa a formar parte de mi análisis y, desde esta óptica, la única esposa que posee Ulises es Circe. Las proposiciones que actúan como núcleos en esta relación son las siguientes:

1. Presentación de Circe (v 42 – v 46): “(...) y resentida por ver rechazado su amor, al instante se pone/ a machacar unas hierbas venenosas y de espantosos jugos/ y, ya trituradas, las adoba con ensalmos mágicos, se viste ropas de un azul oscuro y atravesando las bandadas/ de cariñosas fieras sale del interior de su palacio”<sup>351</sup>. De este

---

<sup>350</sup>Barthes, R., “Introducción al análisis estructural del relato”, en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 178: “Las catálisis, los indicios y los informantes tienen en efecto un carácter común: son *expansiones*, si se las compara con núcleos: los núcleos (...) constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, como son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarla según un modo de proliferación en principio infinito (...).”

<sup>351</sup>Ovidio, op. cit., pág. 408.

modo, el lector conoce que existe un personaje femenino<sup>352</sup>, cuasi hechicera, capaz de dañar por despecho y cuya morada habitual es un palacio.

2. Presentación y ruptura del periplo de Ulises: “(...) creyendo/ que era oro habían quitado a los vientos sus ataduras, y con ellos/ retornaron por las mismas aguas por las que acababan de venir (...)”<sup>353</sup>.

3. Salvación de una única nave, tras el encuentro con el Lestrigón: “(...) una, con todo, escapó, la que me llevaba a mí y al propio Ulises”<sup>354</sup>.

4. Llegada de parte de la tripulación de Ulises a los reinos de Circe: “(...) la suerte me envió a mí, junto con/ el leal Polites, Euríloco, Elpénor, demasiado dado al vino,/ y dieciocho compañeros más, a los muros de Circe”<sup>355</sup>.

5. Conversión de la tripulación en cerdos por hechizo de Circe: “(...) Cogemos las copas que nos ofrece su mano divina. Nada más/ apurarlas, sedientos, con nuestras bocas reseca y al tocar/ ligeramente con su varita la cruel diosa nuestros cabellos/ (...) empecé a erizarme/ de cerdas, a no poder ya hablar, a emitir en vez de palabras/ un gruñido ronco y a inclinarme con todo el rostro a la tierra,/ y noté que la boca se me endurecía en curvo hocico,/que el cuello se me hinchaba de músculos, y con los miembros/ con que hacía poco cogía la copa, con esos mismos caminaba (...)”<sup>356</sup>.

6. Euríloco, miembro de la tripulación de Ulises, no ha tomado el brebaje de Circe, por lo que puede escapar para avisar a Ulises sobre la situación: “(...) y vimos que el único/ que no tenía figura de cerdo era Euríloco; sólo él rehusó/ la copa ofrecida;

---

<sup>352</sup> Aparte de esta información, el lector es informado de que Circe es una diosa que se interpone en el regreso al hogar de Ulises (de nuevo, habría que mencionar que, si el lector ha leído la *Odisea* sabe que hay otras dos mujeres más, que se cruzan en ese camino: Calipso y Nausícaa. No obstante, como no aparecen explícitamente en el texto, no forman parte de mi análisis).

<sup>353</sup> Ibid, pág. 414, v. 229-231.

<sup>354</sup> Ibid, pág. 414, v. 241.

<sup>355</sup> Ibid, pág., 414, v.251-253.

<sup>356</sup> Ibid, pág. 415, v. 276-284.

y de no haberla evitado, aún hoy formaría/ yo parte de la hirsuta piara, pues no habría venido Ulises”<sup>357</sup>.

7. Unión conyugal de Circe y Ulises, tras haber rehusado beber los brebajes de la hechicera: “(...) la rechazó empuñando/ su espada la amedrentó y disuadió. Luego se dan la palabra/ y la mano, y Ulises, acogido en el tálamo conyugal, reclama/ como dote los cuerpos de sus compañeros”<sup>358</sup>.

8. Retorno de la tripulación a la forma humana: “(...) Cuanto más conjuros recita ella, tanto más erguidos/ nos alzamos del suelo, se nos caen las cerdas, desaparece/ de nuestras pezuñas la hendidura, vuelven los hombros/ y tras los brazos aparecen los antebrazos”<sup>359</sup>.

#### 9. Regreso de Ulises al mar.

En estos versos que considero como núcleos del relato, clasifico el primero como secuencia inicial, del segundo al sexto como cuerpo central y el resto como secuencia final, en la que claramente se restablece la armonía primera.

La construcción del orden cronológico-causal de estas proposiciones se produce gracias al diálogo entre Macareo y Aqueménides, que, a su vez, se establece como una proposición perteneciente al relato latino. De este modo, este pasaje central no sólo reconstruye el relato griego, sino que también nos informa sobre parte de la travesía de Eneas: el encuentro con Aqueménides en las costas del Cíclope.

Este encuentro con el cíclope Polifemo también puede dividirse en proposiciones “núcleo” y proposiciones “catálisis”. En las del primer tipo, están:

---

<sup>357</sup> Ibid, pág. 415, v. 286-289.

<sup>358</sup> Ibid, pág.416, v. 295-298.

<sup>359</sup> Ibid, pág. 416, v. 302-305.

1. Abandono de Aqueménides: “¿Cuáles fueron entonces mis sentimientos (si es que el miedo/no me quitó toda sensibilidad y sentimientos), cuando vi, /desamparado, que ganabais alta mar? (...)”<sup>360</sup>.

2. Huida de parte de la tripulación de Polifemo: “Pero cuando vuestra huida os libró de una muerte atroz,/ aquél recorre entonces todo el Etna dando alaridos,/ tantea con sus manos los árboles, y, privado de la vista,/ tropieza con las rocas, y alargando hacia el mar sus brazos/ manchados de sangre maldice al pueblo aqueo (...)”<sup>361</sup>.

3. Aqueménides atisba el barco en el que viaja Eneas: “(...) hasta que al cabo de mucho tiempo divisé a lo lejos este barco/, pedí por señas ayuda para huir, corrí a la playa”<sup>362</sup>.

4. Aqueménides es acogido y salvado por Eneas y su barco: “e inspiré compasión: ¡una nave troyana acogió a un griego!”<sup>363</sup>. Este último verso me parece la clave temática de todo el capítulo XIV de las *Metamorfosis*, ya que, con él, el escritor no sólo sintetiza el relato completo del mismo, sino que, además, nos da la clave de cualquier exilio, ya sea físico o amoroso.

Según he comentado, gracias a que este personaje es acogido en una nave troyana, el lector puede visualizar las aventuras acontecidas en la otra esfera de acción, la de Eneas; además, mediante el trasvase de información de éste a Macareo, también se le informa sobre lo sucedido en la tripulación griega. No obstante, Ovidio no sólo propicia la rememoración de los hechos enumerados, sino que, posee la capacidad de evocar el resto de hechos que configuran ambas tramas, apelando al conocimiento que del mito tenían sus coetáneos. Por eso, el relato de Circe y Ulises, por ejemplo, no concluye con la última proposición de desenlace final, sino que el narrador, en este caso, Macareo, introduce un relato más, el de Pico y Canente, para concluir:

---

<sup>360</sup> Ibid, pág. 412, v. 177-179.

<sup>361</sup> Ibid, pág. 412-413, v. 187-191.

<sup>362</sup> Ibid, pág. 413, v. 218-219.

<sup>363</sup> Ibid, pág. 413, v.220.



Muchas cosas parecidas me contaron o vi durante un largo año./ Ociosos y perezosos por la inacción, recibimos la orden/ de hacernos de nuevo a la mar, de largar de nuevo las velas;/ la Titania nos había dicho que la travesía sería insegura y largo/ el viaje, y que nos aguardaban los peligros de un mar proceloso;/ me asusté, lo confieso, y al alcanzar esta playa me quedé<sup>364</sup>.

Con este fragmento, el narrador apela al conocimiento intrínseco del lector, coetáneo suyo, (esto sí constituye una prueba evidente de que la decodificación de un texto, como cité antes, en algunos aspectos, requiere de una formación o código común entre el emisor y el receptor y, en muchos casos, uno de los puntos básicos de ese código lo conforma la época de ambos, aunque en absoluto es el único posible o el más válido) sobre el resto de peripecias que acaecen a la tripulación griega, antes de que consigan arribar a las costas de Ítaca. Por lo tanto, en realidad, Ovidio no sólo cuenta el encuentro entre Circe y Ulises, sino que, mediante la síntesis y vagas alusiones, es capaz de posibilitar la reconstrucción completa del contenido de la *Odisea*, en la mente de un lector con cierta competencia en cultura clásica. De este modo, se evidencia que para el lector clásico las claves textuales son diferentes de las del actual, aunque esto no es óbice para que ambos puedan realizar una decodificación igualmente válida.

**b) Relato “latino”:**

Los acontecimientos que se encuadran en el relato perteneciente a la esfera latina son más amplios y complejos de hilvanar. Al igual que para el relato griego, la proposición que funciona como conector de ambos es el diálogo entre Macareo y Aqueménides, ya que este último es acogido por la tripulación de Eneas y advertido por Macareo de los peligros de los reinos de Circe. El resto de secuencias pueden reducirse, como en el relato de Ulises, a tres:

---

<sup>364</sup> Ibid, pág. 420, v. 436-441.

1. La secuencia inicial: ocuparía desde el verso 75 hasta el 100. Eneas ha sido desviado en su trayectoria por los vientos, por lo que arriba a las costas del reino de Dido en Cartago. Mantiene con ella una relación, para, finalmente, abandonarla y proseguir su viaje hacia el Lacio, por lo que Dido decide suicidarse. Como se observa, la armonía inicial, una pareja de enamorados que se conocen por azar y podrían vivir felices en una especie de reino, se trunca. No obstante, como analicé en el capítulo anterior, lo curioso de la ruptura es la actitud dolosa de Dido y la supuesta huida de Eneas, es decir, se desconoce hasta qué punto esta feliz amante inicial se convierte en verdadera oponente del héroe.

2. La secuencia media: en ella, como enuncié en el anterior apartado, se enumera el nudo central de los acontecimientos. Las acciones se suceden, enlazadas por proposiciones, que mantienen el vínculo de la causalidad, gracias a los encuentros en espacios concretos, para conducir al lector hacia el estado final del desenlace. En este caso, estaría compuesta por varias secuencias:

- La primera ocuparía desde el verso 101 al 153 y en ella se describe el encuentro con la Sibila y el descenso al Hades.

- La segunda narraría la llegada a las tierras del Lacio, donde Eneas recibe la hospitalidad del padre de Lavinia, su futura esposa, por lo que entra en guerra con Turno. Engloba desde el verso 442 hasta el 526.

- La tercera se centra en el transcurso de la contienda en sí, concretamente, en el capítulo referido a las naves de Eneas y la intervención de Hera, para favorecer finalmente la victoria del héroe. Este fragmento se extiende desde el verso 527 hasta el 580.

3. La última secuencia presenta el feliz desenlace, con la fundación de Roma, la apoteosis de Eneas, la sucesión de reyes latinos, hasta concluir con la apoteosis de Rómulo. Iría desde el verso 581 hasta el 851.

Como se desprende de esta exposición, la técnica triádica es la elegida por nuestro autor para presentar la marcha de los acontecimientos. Al igual que sucedía en el relato de Ulises, de cada secuencia se desprenden proposiciones “núcleos” y proposiciones “catálisis”. Entre las del primer tipo estarían las que marcan los hitos del viaje de Eneas, es decir, la partida, el transcurso y la llegada a la tierra prometida. A diferencia de lo que sucede en la narración del relato griego, a mi parecer, en esta ocasión, la historia amorosa con Dido no posee tanta relevancia en el desarrollo de la acción, como la de Circe, y casi podría encuadrarse como proposición catálisis.

Tanto Circe como Dido, en las dos obras épicas a las que he hecho referencia, la *Odisea* y la *Eneida*, se encuentran equiparadas, esto es, ocupan el mismo nivel de relevancia en el nudo de la acción. Ambos episodios constituyen anécdotas que sufren los héroes en su búsqueda del hogar. Las dos mujeres se presentan, de este modo, como oponentes en la consecución de este objetivo. Sin embargo, en el Libro XIV de las *Metamorfosis*, Ovidio les otorga diferente importancia: el episodio de Circe casi constituye el completo de la acción referida al corpus de Ulises y este personaje femenino interviene también en otras proposiciones catálisis, como el mito de Escila y Glauco o el de Pico y Canente; en cambio, Dido apenas ocupa diez versos en el desarrollo de la acción referida a Eneas.

Por eso, en mi secuenciación de proposiciones núcleo, no creo oportuno concederles el mismo valor y prefiero catalogar el encuentro con Dido como una proposición catálisis. De acuerdo con esto, los núcleos serían los siguientes:

1. Ruptura de la armonía inicial para retomar la travesía. Se nos informa de que el protagonista del relato está embarcado en una travesía, sorteando obstáculos del camino, como escollos o personajes malignos: “(...) Huyendo de la nueva ciudad sobre tierra arenosa”<sup>365</sup>. Se vuelve a cumplir la divergencia que supone ser coetáneo o no de Ovidio o, en su defecto, poseer cierta formación de la tradición clásica, para poder decodificar esta situación inicial. Eneas era un personaje troyano, cuyo reino había sido destruido

---

<sup>365</sup> Ibid, pág. 409, v. 82.

por los griegos y cuya misión era fundar Roma en las tierras del Lacio. Indudablemente, desconocer esto no implica que un lector sin este código no pueda adentrarse en la lectura de este pasaje, pero es inevitable que el producto de su lectura sea diferente del de otro lector que sí lo posea. Esto lo hemos demostrado en la valoración de Dido, por ejemplo, y en la del propio héroe.

2. Encuentro con la Sibila, lo cual le posibilita saber parte de su destino. Este es el motivo por el que lo encuadro como núcleo: “Obedeció Eneas y vio las riquezas del pavoroso Orco,/ a sus antepasados y la anciana sombra del magnánimo/ Anquises; aprendió también las leyes de aquellos parajes,/ y qué peligros habría él de afrontar en nuevas guerras”<sup>366</sup>.

3. La llegada al Lacio y la acogida por parte de Latino y su hija Lavinia, lo cual provoca la guerra con Turno: “(...) ponen rumbo a los bosques donde el Tíber,/ entre tenebrosas sombras, desemboca al mar y sus doradas arenas;/ Eneas logra la hospitalidad y a la hija de Latino, hijo de fauno,/ mas no sin lucha. Se entabla una guerra con un pueblo belicoso,/ pues Turno monta en cólera por recobrar a su prometida”<sup>367</sup>.

4. La victoria en la guerra contra Turno: “(...) siguen luchando, y al fin Venus ve triunfar al ejército/ de su hijo y cae Ardea (...)”<sup>368</sup>.

5. Apoteosis de Eneas: “(...) Así purificado,/ su madre ungió su cuerpo con un perfume divino,/ tocó sus labios con ambrosía y dulce néctar/ y lo hizo un dios, a quien el pueblo de Quirino llama/ Indiges y lo ha acogido en un templo y en sus altares”<sup>369</sup>.

6. Apoteosis de Rómulo: constituiría el fin último de la historia de Eneas enumerar los diferentes reyes hasta llegar al que se considera tradicionalmente el

---

<sup>366</sup> Ibid, pág. 410-411, v. 116-119.

<sup>367</sup> Ibid, pág. 420, v. 447- 451.

<sup>368</sup> Ibid, pág. 424, v. 572-573.

<sup>369</sup> Ibid, pág., 425, v. 604-608.

fundador de Roma: “(...) y se llevó al hijo de Ilia cuando impartía benévola justicia/ a sus Quirites; su cuerpo mortal se desvaneció/ por entre las tenues brisas, como la bala de plomo lanzada/ por ancha honda suele derretirse en mitad del cielo;/ en su lugar, una hermosa figura, más digna de los banquetes/ celestiales, cual la imagen de Quirino revestido de la trábea”<sup>370</sup>.

Como proposiciones catálisis, existen numerosos episodios mitológicos, cuya temática principal es la amorosa: en la esfera del mundo latino, estarían los episodios del mito de Circe, Glauco y Escila; Vertumno, Pomona y la vieja alcahueta; y el de Ifis y Anaxárete. La secuenciación, otra vez, triádica, incluso en la descripción de los afectos, no ya sólo en la estructura formal, refuerza, según mi visión, la idea temática del destierro y el viaje.

Aparte de estos relatos, otros presentan descripciones geográficas, como el referente a los Cércopes o el del olivo salvaje; anécdotas varias de la trama principal, como el de Diomedes y su negativa a ayudar en la contienda con sus hombres, debido a sus propios infortunios; o pasajes cuasi históricos, por ejemplo, en el que se enumera la relación de los reyes latinos. La función dentro del relato ovidiano no sólo se limita a la ornamentación del resto de las secuencias “núcleo”, sino que ayudan al lector a una ubicación espacio/temporal, además de presentar elementos que sirven de encuentro de las dos acciones principales: la de Ulises y la de Eneas. Entre estos elementos en función de “catálisis” es necesario citar los siguientes:

1. Entre los versos 70-74, **la figura de Escila**<sup>371</sup> ya se halla metamorfoseada en escollo y la atisban en su travesía tanto la tripulación de Ulises como la de Eneas. El hecho de nombrarlo a esa altura del texto posibilita al narrador introducir la figura de Eneas y su periplo. Sin embargo, no sólo funciona de hilo conector, sino que, en cuatro

---

<sup>370</sup> Ibid, pág. 432, v. 823- 828.

<sup>371</sup> Ya en el canto XII de la *Odisea*, Circe advierte a Ulises sobre la presencia de Escila frente a Caribdis en el paso de un estrecho. Le recomienda que pase junto a Escila que, aunque puede devorar a seis de sus hombres, no tiene un efecto tan nocivo como Caribdis. En Ovidio, en el lib. XIII de *Metamorfosis*, encontramos el marco de referencia de Escila. Presenta a Glauco enamorado de ella y ella, como a una ninfa que escapa de su amor. El desenlace se encuentra en este lib. XIV. En *Eneida* III también hay una alusión al escollo de Escila y Caribdis, del que es advertido Eneas por Heleno.

versos, se produce una prolepsis completa de las dos acciones y se descubre parte del desenlace al lector: “Escila permaneció en el lugar, y, tan pronto tuvo ocasión,/ por odio a Circe privó a Ulises de sus compañeros;/ más adelante hubiera hundido los navíos teucros si antes/ no hubiera sido transformada en un escollo que aún hoy/ se yergue rocoso; todavía evitan los navegantes ese escollo”<sup>372</sup>.

Se presenta como un lugar común a ambas trayectorias, que, articula un doble objetivo: enlazar los dos ámbitos e introducir la historia de Eneas. Por otro lado, ubica geográficamente al lector, haciéndole partícipe, por unos instantes, de su propio tiempo y espacio, como narrador. Reléase el último verso citado. Aparte, de manera indirecta, aporta cierta dosis de verosimilitud a las metamorfosis, en tanto que se presenta como objeto empíricamente comprobable. Por último, es indispensable subrayar el carácter maléfico de la figura femenina y su capacidad de venganza.

2. Entre los versos 91- 100, se cuenta **la historia de los Cércopes**, a colación de la enumeración de determinados lugares que aparecen en la trayectoria de Eneas. De nuevo, Ovidio ubica espacialmente el periplo de un personaje mitológico y, a modo de acotación, se detiene en la descripción de uno de ellos (“y las Pitecusas situadas/ sobre una colina estéril y llamadas así por sus habitantes”<sup>373</sup>).

Este capítulo, a diferencia del anterior, en el que la atención se centra en los habitantes de ese lugar, por cuyo mal comportamiento Zeus decide castigarlos metamorfoseándolos en Cércopes, sí parece innecesario. El hilo conductor estaba ya creado en la mera enumeración de los lugares de la trayectoria de Eneas, que hilvana su salida de los reinos de Dido y su llegada a Cumas.

3. Curiosa es la **historia que escucha Eneas de la boca de la Sibila, sobre su amor con Apolo**, y que aclara al protagonista, al mismo tiempo que al lector, la procedencia de esta adivina, su relación con Apolo y sus dotes de adivinación.

En este episodio, la mujer es castigada, como en el de Anaxárete, por su desprecio al amante. El desdén engréido hacia aquél que reclama el amor es considerado como un

---

<sup>372</sup> Ibid, pág. 409, v.70-74.

<sup>373</sup> Ibid, pág. 410, v. 89-90.

delito, pero, no sólo desde la mujer hacia el hombre, sino también a la inversa. En este sentido, la más relevante acontece con la figura de Circe en dos ocasiones (Glauco y Pico), pero, con la salvedad, de que estos dos hombres ya poseían sus correspondientes parejas. Puede resultar anecdótica esta apreciación, no obstante, si se analiza la historia de Pomona, es justificable. En ésta, Vertumno, convertido en anciana, vende sus prendas de amor a Pomona. Sin embargo, bajo su súplica hay implícita una amenaza, que ejemplifica con el mito de Ifis y Anaxárete: “teme a los dioses vengadores, a la Idalia que aborrece/ los corazones duros, y la cólera rencorosa de la Ramnúside./ Y para que la temas más (pues la vejez me ha dado el saber/ muchas cosas), te contaré un caso muy conocido en toda Chipre,/ que podría doblegarte y ablandarte con facilidad”<sup>374</sup>. Incluso, no se descarta la violación para obtenerla, sólo que es innecesaria, debido a que Pomona cae rendida a su pasión: “Se dispone a forzarla, pero no es necesaria la fuerza; la ninfa/ quedó prendada de la apostura del dios y sintió igual herida”<sup>375</sup>.

Como se deduce, la mujer ha de corresponder a las peticiones amorosas del hombre, pero, en todos los mitos que hallamos en el Libro XIV, la mujer carece de pareja previamente. En este aspecto estriba la diferencia con el caso masculino. Tanto Glauco como Pino guardan fidelidad a sus respectivas mujeres, motivo por el que rechazan las zalamerías de la diosa Circe. Ésta, al vengarse, no sólo hiera a los posibles amantes que la han desdeñado, sino también a sus esposas. En conclusión, la mujer se perfila como tercer elemento en discordia en una relación amorosa, como oponente a una situación armónica, y su inquina alcanza cotas superiores a las del hombre.

La relación de la Sibila con Apolo sitúa al personaje femenino en el mismo ámbito de Dido y Circe, aunque más cercana a la primera, porque, aunque posee el don de la magia, ella es benefactora de Eneas y no oponente. Por último, resulta relevante este episodio, porque da entrada a dos nuevos caracteres: Macareo y Aqueménides. El primero de estos, perteneciente a la tripulación de Ulises, había hecho un alto en las mismas orillas en las que estaban los compañeros de Eneas, tras su visita a la Sibila. Allí, reconoce a su antiguo compañero y comienzan a interrogarse por sus infortunios.

---

<sup>374</sup> Ibid, pág. 428, v. 693-697.

<sup>375</sup> Ibid, pág. 430, v. 770-771.

En este instante, por decirlo de algún modo, la cámara se detiene, el narrador omnisciente cesa de hablarnos y la mirada de la acción se focaliza en Aqueménides primero y Macareo después, como menciono a continuación.

4. Entre los versos 154 y 222, tiene lugar **este encuentro entre Macareo y Aqueménides**. Esta proposición, según he explicado, cumple la función de conector de los dos relatos centrales del Libro XIV, pero, si atendemos a la noción de tiempo, el narrador produce un flash-back, contando las aventuras de Ulises en la corte de Circe, al tiempo que cambia la focalización. A partir de este momento, el conocimiento de lo sucedido queda supeditada a la información que da Macareo.

En estos conceptos, me detendré más minuciosamente en los epígrafes referentes al “tiempo”, el “espacio” y la “focalización”. Centrándonos en el diálogo entre estos dos personajes, podría considerarse que todo lo referente a la historia de Ulises es anecdótico y, por lo tanto, el hecho de dejar en suspenso toda la trama del viaje de Eneas y no retomarla hasta el verso 442 hace una función de catálisis.

Sin embargo, aunque sería una lectura válida, la relevancia del personaje de Circe me induce a pensar que, tanto desde el punto de vista del lector como del autor, el relato griego podría poseer la misma relevancia que el latino y la secuenciación de las proposiciones, desde el punto de vista temporal, no es lineal, sino intercalada. No obstante, no puede negarse que, describiéndolas desde esta categoría, como demostraré en el apartado correspondiente, tampoco comparten plano de igualdad. Por lo tanto, no resulta descabellado citar como proposición catálisis todo este diálogo, en relación con el periplo latino.

5. **El relato que una de las criadas de esta diosa hace a Macareo**, del verso 308 al 435, sobre el amor de Pico, Canente y la interposición entre ambos de Circe. El parámetro y la estructura son análogos al del Glauco y Escila, con la salvedad de que Pico es atisbado por Circe cuando cazaba, mientras que Glauco acude a la diosa en persona para pedirle remedios contra el mal de amores que padece.

En la primera situación, paralela a la caza masculina, hay una femenina: la hechicera contempla a su presa entre la maleza, se deleita, usa su magia para dejarlo desvalido y,



finalmente, lo ataca: “Pico había salido/ de su casa hacia los campos laurentes, dispuesto a cazar/ jabalíes del lugar (...)”; “Al ver al joven, oculta ella en la maleza, quedó fascinada (...)”; “‘No escaparás’, dijo, ‘aunque te lleve el viento, si es/ que me conozco, si no se ha evaporado todo el poder mágico/ de mis hierbas y mis encantamientos no me defraudan’”<sup>376</sup>. La metamorfosis de ella en jabalí lleva el paralelismo de la cacería hasta sus últimas consecuencias. Con este simulacro, el ufano cazador, confiado en sus fuerzas, se adentra en el bosque, donde, al final, es capturado. Por lo tanto, la estrategia del amor y de la seducción se compara en estos versos con la técnica de la cacería. Además, si nos centramos en el análisis de los personajes, que abordaré en otro apartado, existe un trasvase de características propias del rol masculino hacia la hechicera; es decir, existe una masculinización de Circe que, aunque más sutil, también se halla en el mito de Glauco y Escila.

El resto de féminas similares a Circe en este Libro XIV (Dido y Escila) comparte esta característica de manera más implícita. Sólo en esta mujer queda palpable la hombría y el poder propios de un hombre. No obstante, la transformación de la diosa es progresiva. Al principio, intenta hacerse con Pico con palabras lisonjeras (igual sucede con Glauco). Al ser rechazada, depone su amor y, en menos de dos versos, el lector asiste sorprendido a la metamorfosis de una mujer enamorada en una especie de bruja vengativa: “‘Por tus ojos/ que cautivaron los míos, y por esa belleza, hermoso/ entre los hermosos, que hace que yo, una diosa, te suplique,/ mira por mi amor y acepta por suegro al Sol que todo/ lo contempla y no desdeñes cruel a la Titánide Circe’ (...)”; “Tras reiterar muchas veces en vano sus súplicas, dice la Titania:/ ‘No te irás impune ni serás devuelto a Canente; de qué es capaz/ una mujer enamorada y despechada vas a saberlo por experiencia; y esa mujer enamorada y despechada’, dice, ‘¡es Circe!’”<sup>377</sup>. De nuevo, la imagen de la mujer se perpetúa como ser cruel y demoníaco, en el caso de ser contrariado.

La parte del mito referente a las respectivas amadas o esposas (Escila y Canente) cambia de uno a otro: Escila se asimila a Circe, no sólo en la crueldad que el autor nos

---

<sup>376</sup> Ibid, pág. 417, v. 341-343; 349-351; 355-357.

<sup>377</sup> Ibid, pág. 418, v. 372-376; 382- 385.

permite entrever, al desdeñar al enamorado, sino también en su actitud, no podía ser de otro modo, de nuevo vengativa al ser metamorfoseada. Canente, sin embargo, se retrata como esposa dulce y apacible, que queda consumida por la pena. Escila intenta resistirse a su transformación en escollo, Canente se deja poco a poco hacer: “al principio, creyendo que no eran parte de su cuerpo, temerosa,/ trata de escapar o de ahuyentar las amenazadoras fauces/ de los perros; pero los mismos que trata de rehuir, los arrastra/ consigo, y al buscarse muslos, pantorrillas y pies, en lugar/ de aquellas partes encuentra las fauces abiertas de los canes (...)”; “Al final, derretidos sus delgados tuétanos por la pena,/ se consumió y poco a poco se disipó en la brisa ligera”<sup>378</sup>.

A partir de estos fragmentos, también se deduce que el *modus operandi* en la metamorfosis cambia. En el mito de Escila, es la acción directa de Circe la que produce la feroz transformación. Sin embargo, en Canente<sup>379</sup>, esto sucede por la espera prolongada del marido ausente, por lo que la hechicera no interviene de manera directa. Además, es evidente la violencia del primer cambio en comparación con la suavidad del segundo.

6. Entre los versos 458 y el 511, se intercala, de manera anecdótica, **el relato de Diomedes**<sup>380</sup>, el cual rechaza enviar refuerzos a la contienda entre Eneas y Turno, debido a su propia diezma. Vénulo es el encargado de ir hasta su corte, enviado por Turno y es el que recibe la contestación de Diomedes. Éste relata en primera persona la metamorfosis de uno de sus hombres, Acmon, cuando increpa a Afrodita. La metamorfosis en pájaro no sólo perjudica a Acmon, sino también a la mayor parte de su tripulación. A raíz de marcharse de la presencia de Diomedes, Vénulo topa con una gruta que antaño poblaron las ninfas.

Volvemos al narrador omnisciente y a la presencia de un capítulo de índole espacial, para contar la transformación de un pastor en olivo, por mofarse de dichas ninfas. Es en

---

<sup>378</sup> Ibid, pág. 409 y 420, v. 61-65; 432-433.

<sup>379</sup> Es curioso notar que, mientras Escila se encuentra presente tanto en la *Odisea*, como en la *Eneida*, Canente parece ser un invento ovidiano o un motivo de la tradición oral capturado por Ovidio.

<sup>380</sup> En el Lib. VIII de la *Eneida* se nos informa de cómo Eneas, aconsejado por Evandro, cuyo hijo Palante ya lucha del lado de Eneas, decide buscar aliados entre las tropas tirrenas, enemistadas con su antiguo rey Decenio, el cual está a favor en la contienda de Turno.

el verso 527 donde se retoma la trama principal y asistimos a la contienda decisiva de Eneas y Turno.

7. **La enumeración de los legendarios reyes latinos**<sup>381</sup> (v. 609- 621) dota al relato, como sucediese con el dato del escollo o de los Cércopes, de cierta verosimilitud. En esta sucesión, para los lectores romanos contemporáneos de Ovidio, incluso estaba patente la historicidad y el verdadero objetivo de la épica latina: ensalzar los antepasados romanos y la figura actual de Octavio. Para nosotros, esta sucesión es casi anecdótica y carente de finalidad más allá del texto.

Este catálogo sirve además para introducir uno de los últimos mitos amorosos, construido a la manera de las cajas chinas, ya que contamos con un relato dentro de otro relato. El primero de ellos es la historia de Vertumno y Pomona (v. 622- 697; 765-771), el segundo el de Ifis y Anaxárete (v. 698-764). A estos mitos ya hice alusión al compararlos con el fragmento de la Sibila, en esta enumeración.

Lo único que me gustaría subrayar y que analizaré posteriormente es el doble cambio de focalización de estos pasajes. En el de Vertumno, hasta que recobra la verdadera apariencia, el narrador es la vieja alcahueta, en boca de la que se pone el mito de Ifis y Anaxárete. Sin embargo, al terminar este relato, Vertumno retoma su imagen y la focalización cambia al dios.

En cuanto al mito de Ifis y Anaxárete, es interesante percibir que es el único en el que se mantiene una estructura dual, no triádica, *per se*. La figura femenina es análoga a Escila (desdeñan a sus amantes, y por esta soberbia reciben su correspondiente castigo).

---

<sup>381</sup> De manera intertextual, vuelve a remitir a la *Eneida* y, en mi opinión, a los vaticinios (Silio Itálico, *Las Guerras Púnicas*, J. Villalba Álvarez (ed.), Akal/Clásica, Madrid, 2005, pág. 27) de Júpiter y de Anquises sucesivamente en esta obra. Así, Júpiter, en I. 258, vaticina la fundación de Roma, la victoria sobre los pueblos itálicos (I.263), la apoteosis de Eneas (I. 271), el nacimiento de Rómulo, de carácter divino por la ascendencia de su madre albana y el dios Marte (I. 278) y la apoteosis de César (I. 287). De nuevo, vuelve a aludirse a esta sucesión de los futuros fundadores de Roma, en el lib. VI, mediante la profetización de Anquises, hasta llegar al prometido Augusto (VI. 777-788). Esta enumeración puede entenderse como una gradación ascendente hasta llegar a Augusto, con el objetivo de ensalzarlo. Además, vincula el acontecer histórico con las grandes obras morales, tal como subrayan autores como Thornton (A. Thornton, *The Living Universe. Gods and Men in Virgil's Aeneid*, Leiden, 1976): "(...) if civil war was caused by moral degeneration, then only moral regeneration could provide security against the recurrence of those terrors. Augustus worked towards this regeneration by legislation, Horace by his odes- and Virgil by shaping a new Homeric epic, an epic which would provide precepts and examples to educate the hearts and minds of young people in a new ethic" (Ibid, pág. 12).

Otro aspecto llamativo es la presencia del suicidio en el quicio de la puerta de la amada. Existe una tradición de cantos de amor ante los postigos de la mujer cruel que rechaza, en la antigüedad grecolatina, “*paraclausithion*”, presente, incluso, en algunos poemas de Propertio. Este recurso literario parece usarse por Ovidio, que intensifica su patetismo con la presencia de la muerte, como guiño a los poetas alejandrinos y los neotéricos en Roma, que declaraban como única milicia la “*militia Amoris*” y que se encuadraban en la tradición alejandrina del hombre dolido por las penas de amor y el rechazo de la amada. De nuevo, este guiño pasa inadvertido para un lector actual, sin conocimiento de la tradición clásica y su interpretación se convierte en un simple suicidio por amor. Una vez más, las claves interpretativas difieren, en función del momento de la recepción.

### 3. Los personajes.

Mucho de los aspectos referentes a los personajes, ya han sido expuestos en el apartado anterior, principalmente, cuando se ha abordado el análisis del texto, desde el punto de vista funcional y desde el punto de vista lingüístico. Ambos enfoques provienen de la visión formalista y semiótica del estudio literario, cuyo entronque con las nociones de lingüística, tal como se ha visto en la introducción teórica, es evidente. De este modo, la categoría de los personajes encuentra el primer intento de análisis narratológico en Propp<sup>382</sup>, cuyas treinta y una funciones, posteriormente, se reducen a los siete actantes que han ido enumerándose, con motivo de las diferentes proposiciones. Esta reducción a siete actantes tiene una relación muy estrecha con la propia estructura oracional, de tal modo que la distinción entre el paciente, el agente y los diversos actantes, se equipara con las funciones de sujeto, objeto y demás complementos oracionales. De igual manera, en un nivel de concreción más amplio, la distinción entre proposiciones catálisis y núcleos también es análoga a la estructura del enunciado y su división entre complementos adjuntos o de régimen dentro de la oración. Así, lo determina A. Garrido Domínguez en la siguiente afirmación:

Cada uno de los tipos de signos reseñados lleva asociada una categoría (o categorías) lingüística que caracteriza una variedad de discurso específica. En el caso de los *signos de ser* se trata del nombre – en especial, el propio, aunque también el común con rasgos individualizadores – y el adjetivo (éste aporta los atributos del personaje). El verbo, por su parte, se encarga de reflejar la actuación del personaje y, de forma simultánea, los contenidos que le son asignados (Sujeto, Objeto, Ayudante, etc., en la terminología greimasiana). Los predicados – verbos y adjetivo – integran el sustrato discursivo de las relaciones entre personajes (...)<sup>383</sup>.

---

<sup>382</sup> Propp, V., 1971, op. cit., pág. 91-93.

<sup>383</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 86.

Para este crítico, la construcción de un personaje, así como la impresión completa que de él tiene el lector, es un proceso paulatino que sólo puede concluirse al final de la narración. A diferencia de la metodología del siglo XIX, cuyos métodos de análisis se basaban en un exceso de psicologismo, A. Garrido Domínguez considera más acertado un acercamiento directo a la psicología o carácter del personaje, mediante los propios recursos que nos ofrece el texto, como, por ejemplo, la interpretación a partir de los atributos particulares o a partir de los diferentes discursos en los que interviene<sup>384</sup>. Esta oposición al psicologismo del XIX la sostienen, tal como muestra A. Garrido Domínguez, tanto J. Starobinski como Todorov:

Tal es la opinión de Todorov, quien considera intolerable la reducción del personaje a psicología. Según él, lo psicológico no se encuentra ni en los personajes ni en sus cualidades o acciones; se trata más bien de una impresión que el lector extrae a partir del reconocimiento de ciertas relaciones entre las proposiciones del texto (...). J. Starobinski (1966:31) también se opone al determinismo psicológico, aunque desde una perspectiva diferente (...), el autor sostiene que la obra literaria no siempre es un reflejo o el efecto de un momento anterior de la existencia sino que a veces se convierte en su modelo. En otros términos: en ocasiones la obra de arte se anticipa a la vida misma, intuyendo y elaborando, a través de la interpretación del pasado y con la intervención activa de la imaginación, una imagen del futuro<sup>385</sup>.

Este acercamiento desde el psicologismo en el siglo XIX, entronca con una visión cosificadora del personaje o del propio autor, es decir, en la génesis de los protagonistas de su novela, el escritor puede volcar su afán de autobiografismo en estas entidades, sin separar la vigencia de esta categoría textual, independiente, de su propia existencia. De este modo, se fraguan individuos narrativos incompletos, mediante los cuales, el escritor se transforma en títere. A partir de reflexiones como las de Unamuno y Ortega y

---

<sup>384</sup> Los diferentes tipos de discurso que pueden hallarse en un relato, así como las diferentes manifestaciones del narrador o de los personajes, a través de ellos, será abordado en el apartado posterior, junto con el estudio de la función del narrador.

<sup>385</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 72-73.

Gasset<sup>386</sup> entre otros, se plasman las propias necesidades del personaje y la importancia para constituirse como estructura textual desvinculada y autónoma con respecto al escritor.

En esta línea, E. M. Forster dedica una explicación a la vinculación y asimilación del personaje con la persona humana: ambos comparten los cuatro elementos esenciales que definen cualquier existencia: el nacimiento, la muerte, el alimento y el sueño. Incluye un quinto que, a pesar de no copar una importancia cuantitativa igual a los anteriores, ha ocupado gran parte del espacio textual: el amor. Este último se desenvuelve en medio de otras esferas de acción, como, por ejemplo, sucede con la vertiente del amor a la patria, que termina induciendo al héroe a limitar su campo de intervención a la contienda bélica. Además, la presencia de este factor ayuda al novelista a incluir determinados finales cerrados, que no se cuestionan, porque presentan a los protagonistas sumidos en un estado perpetuo de amor. No obstante, a partir de estas mismas similitudes, se extraen las grandes desemejanzas entre ambos especímenes:

El Homo Fictus es más escurridizo que su pariente. Es una creación de la mente de centenares de novelistas distintos con métodos de creación contrapuestos; así que no cabe generalizar. Sin embargo, podemos decir algunas cosas de él. Nace, por lo general como un paquete, puede seguir viviendo después de morir, necesita poca comida, poco sueño y está infatigablemente ocupado en relaciones humanas. Y, lo más importante, podemos llegar a saber más de él que de cualquiera de nuestros congéneres, porque ese creador y narrador son una misma persona<sup>387</sup>.

---

<sup>386</sup> Ortega y Gasset, en *Ideas sobre la novela*, apuntaba a la necesidad de independencia del personaje, en todos los ámbitos, pero daba un paso más. Esa autonomía necesaria también tiene que ser concedida, en cierta medida, por el escritor, en su modo de configurar el personaje. El lector no precisa de una categoría cerrada y totalmente explícita, sino que, en general, es preferible, la alusión, el esbozo, el permitir que el lector ahonde en la categoría del personaje sugiriéndole. Con esta afirmación, se sitúa en la esfera de la estética de la recepción, en la propia génesis de esta entidad textual. Asimismo lo define Rafael Azuar Carmen, con motivo de Ortega: “Lo que se intenta es una participación activa del lector en la fabricación del personaje. Al lector hay que darle una serie de datos reales, lo más significativos posible, que ya él se encargará de “imaginarse” al personaje, es decir, de recrearlo libremente. Esta es una de las características más unánimemente aceptadas de la literatura moderna. Hay que sugerir, no definir”. (R. Azuar Carmen, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre novela*, Instituto de Estudios “Juan Gil- Albert”, Alicante, 1987, pág. 34).

<sup>387</sup> Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Barcelona, ed. Debate, 2003, pág. 61-62.

Así, por ejemplo, siguiendo esta distinción entre ambas categorías, Rafael Azuar Carmen, cree necesaria la diferenciación entre la persona, categoría de la realidad empírica, y el personaje, basándose en el modo de acercamiento que se tiene respecto a ambos:

Creo que fue H. G. Wells quien hizo un hábil distingo entre persona y personaje. La persona viene determinada por lo que uno es o cree que es, en tanto el personaje se forma con lo que los demás conocen de él<sup>388</sup>.

Continúa con la distinción hasta concluir en la idea determinante de que el personaje obtiene vida perdurable a través de la palabra literaria, en tanto que el individuo ha de limitarse a las paupérrimas circunstancias, en ocasiones, con las que la rutina lo constriñe:

Queda otro aspecto a considerar aquí y es que el personaje representa una última posibilidad de vida de la persona. Estar vivo en la realidad del lenguaje, en la realidad literaria, es la ventaja que adquiere el personaje sobre la persona. La literatura nace a veces de un trueque o cambio de la frustración de la vida no vivida por la nueva existencia a la que aspira el deseo eterno y eternamente insatisfecho del hombre, cuya dinamicidad alienta en el arte<sup>389</sup>.

Según esta definición, el personaje posee una entidad autónoma, propiciada por el espacio textual y, también, es necesario reconocerlo, por la habilidad del escritor en su génesis. Retomando la idea de la independencia de éste, hay que mencionar la curiosa confusión en la que muchas veces se suman novelista y creación, como, por ejemplo, le aconteció al moribundo Balzac, quien identificó al doctor Bianchon con un individuo real, capaz de sanarle o en el caso del diálogo de Unamuno y Augusto Pérez en *Niebla*.

---

<sup>388</sup> Azuar Carmen, R., op. cit., pág. 20-21.

<sup>389</sup> Ibid, pág. 24.



Desde esta perspectiva, se puede esgrimir la diferencia entre personaje y carácter, es decir, la confusión que a veces se produce al identificar al protagonista con un dechado de virtudes o de vicios que, en último término, no lo conforman al completo, porque no son más que sus cualidades internas. El propio Aristóteles<sup>390</sup> concebía al personaje en un nivel de jerarquía inferior con respecto a la acción y el carácter que a éste lo definiese como un escalón aún más inferior. De este modo, el personaje se produce como artificio imprescindible para la consecución e hilvanación de las distintas acciones. No obstante, a partir de la adecuación de sus conductas con la acción, la idoneidad de sus decisiones es lo que limita su calidad moral y, por ende, su carácter:

Los caracteres corresponden al dominio de las cualidades. Según éstas, los personajes serán buenos o malos fundamentalmente, mientras que, desde la perspectiva de la acción, es la felicidad o las desdichas lo que les afecta. Los caracteres surgen en el decurso de la acción y por imperativos de ésta. En suma, el personaje se revela como carácter en la medida en que, como protagonista de la acción, tiene que adoptar decisiones y, consiguientemente, se inscribe en el ámbito de la virtud o el vicio. Así, pues, el carácter pone de relieve la dimensión ética del personaje<sup>391</sup>.

Por lo tanto, esos caracteres, medidos bajo los parámetros de “bondad, conveniencia, semejanza y constancia”<sup>392</sup>, producen, durante la etapa clásica, el Medievo y el Renacimiento, otra nueva esclavitud del personaje, pero, esta vez, ya no al autor o a la acción, sino al carácter. No obstante, tras el Renacimiento, con la imposición de códigos realistas, el personaje comienza una evolución tendente a liberarlo de los preceptos clásicos y a convertirlo en un ser autónomo, capaz de poseer, como tal, rasgos individualizadores, tendencia que sigue produciéndose en la actualidad. Esta manera de caracterización puede realizarse de dos formas: bien se asignan unas

---

<sup>390</sup> Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe, Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974 (1448a, 1449b-1451b).

<sup>391</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 69.

<sup>392</sup> Así definía Aristóteles los cuatro preceptos que debían seguir los caracteres de los personajes. Siguiendo esta línea aristotélica, Cascales incide de nuevo en la dualidad de las posibles tramas distinguiendo entre fábulas “patéticas”, que son aquellas que se identifican con la acción; y fábulas “Morata”, construida sobre la adecuación de caracteres (Ibid, pág. 70).

cualidades desde el inicio hasta el final (estática), bien se admiten cambios producidos por la propia evolución interna del personaje (dinámica).

A. Garrido Domínguez usa este criterio para disociar etapas literarias, de tal modo que el personaje plano se corresponde con la épica primitiva (“personajes-cliché, a los que se alude habitualmente por medio de fórmulas”<sup>393</sup>), que, con el cristianismo, la tragedia griega y la sofística, experimenta una evolución hacia el antropocentrismo, es decir, hacia la narración interna del hombre.

La acuñación del término “plano” y “redondo” se debe a E. M. Forster, quien dice explícitamente:

Los personajes planos se llamaban “humores” en el siglo XVII; unas veces se les llama estereotipos, y otras, caricaturas. En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad; cuando predomina más de un factor en ellos, atisbamos el comienzo de una curva que sugiere al círculo. El personaje verdaderamente plano puede expresarse en frases como “Jamás abandonaré al señor Micawber” (...). (...) los personajes planos resultan muy útiles, ya que nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo y están provistos de su propio ambiente (...). Una segunda ventaja para el lector es que son fáciles de recordar después. Permanecen inalterables en su mente porque las circunstancias no los cambian<sup>394</sup>.

De acuerdo con esta distinción, considero que todos los personajes descritos por Ovidio son planos, resumibles en una frase, a excepción de Circe. Esto no implica que carezcan de fondo humano o que la novela pierda prestancia, como bien indica Forster, con relación a Dickens:

(...) una novela que sea medianamente compleja suele exigir tantos personajes planos como redondos (...). Los personajes de Dickens son casi todos planos (...) y, sin embargo, existe una maravillosa sensación de profundidad humana<sup>395</sup>.

---

<sup>393</sup> Ibid, pág. 81.

<sup>394</sup> Forster, E. M., op. cit., pág. 74-75.

<sup>395</sup> Ibid, pág. 77.

De este modo, Eneas y Ulises pueden definirse como “los que nunca abandonan su travesía”. En el caso de Eneas, este viaje se multiplica y llega a una acepción también metafísica, asimilándose con su apoteosis. Otros personajes podrían encuadrarse del siguiente modo: la Sibila como “la que siempre pronostica”, Canente como “la fiel esposa”, Pico como “el fiel esposo”, Ifis y Glauco como “los amantes despechados”, Escila y Anaxárete como las “cruelles pretendidas”, Pomona como “la cándida amada”, Vertumno como el “tenaz amante”, Hersilia y Lavinia, al igual que Canente, como “la leal esposa”, Turno como “el salvaje rival”, etc.

Sólo Dido, en menor medida, y Circe adquieren rasgos de unos y otros, de tal modo que pueden pasar de ser “fieles esposas” o “cándidas amadas” a “salvajes rivales”, si la ocasión lo propicia. Además, ambas comparten el rasgo común de “mujeres abandonadas”. Por lo tanto, ya no hay una línea, sino que se perfila en la evolución una curva tendente a configurar un personaje redondo.

Esta manera de catalogación de los rasgos de ser de estos personajes planos se corresponde con esa imantación provocada por el nombre propio, sugerida por A. Garrido Domínguez. No obstante, como él mismo subraya, en ocasiones, esa atribución continua e invariable de un rasgo determinado a un personaje determinado provoca que, en la tradición literaria, se acumulen, mediante la intertextualidad, los diferentes semas adquiridos en cada nueva narración en la que ha aparecido el personaje. Así, se asiste al nacimiento de un actor redondo, a partir de uno plano. Tal es el ejemplo de Ulises, (Eneas no posee igual fuerza que éste y, en general, se sigue caracterizando por su linealidad e invariabilidad de rasgos) que, siguiendo la teoría de que en la épica primitiva todos los personajes eran planos, se constituiría como tal, pero, con un gran calado humano, que fomentó su recurso en otras tantas narraciones, hasta transformar su nombre propio en un rasgo de ser complejo, atribuible a otros personajes o, incluso, individuos reales:

En el caso de los *signos de ser* es importante reseñar el doble comportamiento del nombre propio. En la mayoría de las situaciones funciona como factor de cohesión de los rasgos que a lo largo del relato se atribuyen al personaje (y, por tanto, como realidad compositiva). En cambio, cuando alude a prototipos –Quijote, don Juan, Fausto, etc. –

el nombre propio experimenta un proceso de semantización pasando a denotar una serie de rasgos como si se tratara de un adjetivo o conjunto de adjetivos (todos los que la tradición ha ido depositando en él)<sup>396</sup>.

Llama la atención que esta pauta de clasificación sirva además para determinar pares análogos, desde el punto de vista actancial, ya que, atendiendo a la función con respecto a la acción, definimos el rasgo invariable de los diferentes personajes y podemos agruparlos en conjuntos de acción, tal como se ha realizado en el comentario. Por lo tanto, el hecho de que un personaje sea redondo, desde el punto de vista estructural, según define M. Bal, implica que comparte más de una función en el entramado textual, de manera que hay un desequilibrio entre el número de actantes y el de actores. Por último, esto es otra observación que se completará al final, la cualidad redonda de un personaje posibilita más un comentario psicocrítico, mientras que la circunstancia de que sea plano permite adscribirlo mejor a un colectivo social y hace más fácil el comentario de índole marxista.

Según la sentencia aristotélica y, tal como se ha expuesto en el apartado anterior, el personaje crece a disposición de la trama, porque éste, sin el entramado de acciones, carecería de existencia y, ni siquiera, podría rastrearse la moral de su comportamiento. Así, Tomachevski resalta la necesidad de esta categoría textual como conector de las diferentes acciones. En el caso que nos ocupa, esta función ha sido subrayada, sobre todo, en el comentario de Aqueménides y de Macareo y de la funcionalidad de su diálogo y del relato del primero, como medio de unir las travesías de los dos protagonistas. Por su parte, Propp, como ya se ha expuesto en numerosas ocasiones, distingue las treinta y una funciones en el cuento, que pueden agruparse, tal como se ha hecho en el apartado anterior, en siete grandes esferas de acción. Este esquema es el mantenido por el estructuralismo francés y Todorov, según comenté, lo completó enunciando los agentes que causan la intervención y la movilidad de los mismos: “desear”, “comunicar” y “participar”:

---

<sup>396</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 87.

A primera vista, estas relaciones pueden parecer demasiado diversas, a causa de la gran cantidad de personajes; pero pronto vemos que es fácil reducirlas a tres solas: deseo, comunicación y participación. Comencemos por el *deseo*, que se da en casi todos los personajes. En su forma más difundida, que podríamos llamar “amor” (...). El segundo eje, menos evidente pero igualmente importante, es el de la *comunicación* que se realiza en la “confidencia” (...). Un tercer tipo de relación es lo que podemos llamar la *participación*, que se realiza a través de la ayuda (...). Esta tercera relación se da con mucha menor frecuencia y aparece como un eje subordinado al eje del deseo<sup>397</sup>.

Así, por ejemplo, Eneas y Ulises se mueven por el *deseo* de alcanzar un destino en sus travesías; Dido por el *deseo* de obtener otro fiel esposo junto a ella; Circe por el *deseo* de conquistar amantes imposibles; la Sibila por el *deseo* de poder morir sin contemplar su vejez, pero, a la par, se mueve por su oficio de *comunicar*. Aqueménides y Macareo se insertan, mediante la *participación* en los periplos de cada héroe, con el fin último de *comunicarse* sus desventuras. Los pares amorosos de Glauco/Escila, Ifis/Anaxárete, Vertumno/Pomona poseen la siguiente constante: ellos el *deseo* por ellas; ellas la *negación de la participación* en estas acciones, a excepción de Pomona que termina accediendo a la relación.

Por su parte, el par Canente/Pico, incluso Turno/Lavinia, se configuran también por la constante de *deseo* en ellos hacia ellas y de la *no participación* de ellas en sus respectivos planes amorosos, por la intervención de esferas superiores de poder en la trama (Eneas para Lavinia, Circe para Pico). Diomedes se configura como no auxiliar, por su *no participación* en la contienda de Eneas, mientras que Turno, por el contrario, se convierte en adversario por esa *participación* precisamente.

---

<sup>397</sup> Todorov, T., “Análisis estructural del relato” en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 191-192.

Los dioses, en general, incluida Circe (este compartir más de un rasgo es por lo que la considero un personaje “redondo”) *participan* en las acciones de los hombres, bien provocando apoteosis, como el caso de Zeus, bien interviniendo a favor de su hijo, como Venus, bien apagando el incendio de las naves troyanas. La última enumeración de reyes latinos se produce por el afán del narrador de *comunicar* y el detenimiento en Rómulo se debe, por un lado, a la *participación* de éste en los proyectos de los dioses, por otro, al *deseo* del narrador de encumbrar el nombre de Roma. Hersilia, la mujer correspondiente a este par se mueve por el *deseo* de correspondencia hacia su marido. Luego, es cierto que estos parámetros justifican el avance del relato, ya que son los causantes de las intervenciones de los diferentes personajes en cuestión.

No obstante, conforme avanzan en sus presupuestos teóricos, los propios estructuralistas terminan concediéndole autonomía y relevancia al personaje, con independencia de la acción o de la trama. Así, por ejemplo, cita A. Garrido Domínguez:

La liberación del personaje – o, al menos, el respeto para sus derechos – es proclamada a partir de los años cuarenta (...) <sup>398</sup>.

En este movimiento de reconocimiento y de independencia con respecto a la trama, se insertan Greimas y Barthes <sup>399</sup>. Para el primero, el personaje se define por el agrupamiento de un conjunto de semas, que se ramifican en tres, básicamente: “entidad figurativa”, “animación” e “individuación”. Esto es, para que esta categoría adquiriera una entidad operativa, requiere poseer la capacidad de ser agente y conducir la acción

---

<sup>398</sup> Ibid, pág, 74.

<sup>399</sup> Barthes desplaza la figura del autor no sólo en cuanto a la independencia de los personajes, sino en cuanto a la génesis de la escritura. De este modo, la liberación de la escritura, la realización plena de su esencia no reside en la conciencia o acción del escritor, como ha transmitido el Positivismo, sino más bien, en la confluencia temporal de espacios textuales, tal como defendía Mallarmé. Así, la reinstauración de la escritura sólo puede producirse gracias al lector, como abordaré en apartados posteriores. En palabras de Barthes: “De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (R. Barthes: “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2009, pág. 82).

propuesta o, al menos, los soliloquios constituyentes de la novela. Por otro lado, además, en el instante en el que se le nomina y se le atribuye bien de manera directa bien a través del discurso o de elementos textuales que permiten su dilucidación una serie de cualidades que constituyen su carácter, adquiere dinamismo y existencia.

Por su parte Barthes, caracteriza al personaje, siguiendo la teoría propuesta por Greimas, mediante la acumulación de semas, que él denomina rasgos, en una entidad concreta, de manera más o menos permanente. Por lo tanto, hay que diferenciar entre rasgos de carácter, que poseen cierta estabilidad en la trama, y los posibles cambios de carácter que conllevan su evolución o rupturas con la trama y las decisiones puntuales que se van tomando. La manera más fácil de acumular estos rasgos en torno a una entidad es dotar a esa entidad de un nombre, por lo general propio, aunque también se admiten los pronombres. En este último caso, “yo” o “tú” se despojan de su naturaleza pronominal para ir semantizándose y convertirse en un sinónimo de cualquier otro posible nombre en el registro:

Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje...El Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastran la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico). En principio, el que dice *Yo* no tiene nombre (es el caso ejemplar del narrador proustiano), pero de hecho *Yo* se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre (...) Decir *Yo* es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una evolución *inteligente*, significarse como objeto de un destino, dar sentido al tiempo<sup>400</sup>.

Bajtín completa este cuadro estructuralista de valoración del personaje, afirmando la importancia dialógica de sus intervenciones y la vinculación con el colectivo social al que representa. La interdependencia entre personaje, autor y colectivo social no implica que exista la anulación de alguna de estas categorías en las otras, sino que sendas

---

<sup>400</sup> Barthes, R., en Garrido Domínguez, op. cit., pág. 83-84.

esferas pueden permanecer vigentes, con autonomía, pero en íntima vinculación, a través de sus idiolectos. Este criterio sirve también para diferenciar al héroe épico, entendiendo por “épico” aquél que se inserta en una novela aún no completa en su génesis evolutiva, del héroe moderno. A través del primero, se plasma el autobiografismo antes mencionado, ya que, inconsciente o conscientemente, el escritor copa todo discurso con su idiolecto. Sin embargo, en el segundo tipo, aparece el personaje con su voz propia, distinta de la del escritor, que se corresponde con un gremio social, que, a su vez, posee su otro idiolecto. Se construye así la novela polifónica, cuya máximo artífice para Bajtin es Dostoievski:

En ella la autonomía del héroe se consigue a través de un respeto hacia la conciencia de éste y evitando que se convierta en portavoz de la visión del mundo característica del autor (en caso contrario, se trataría de un documento, no de una obra artística). Esta actitud supone la implantación de una orientación dialógica y, por consiguiente, atenta a otras perspectivas, a otras conciencias. El autor no renuncia obviamente a ofrecer su punto de vista sobre el héroe – y, muy en especial, sobre su discurso -, pero deja a éste la última palabra para que a través de la *autoconciencia* refleje su propia visión de sí y de los demás<sup>401</sup>.

M. Bal, siguiendo el análisis estructuralista, identifica la necesidad teleológica de todo argumento, si se quiere postular la clasificación de los diferentes actores, en distintos tipos o clases, que constituirían la llamada función actancial. Es decir, cualquier personaje inserto en la trama posee un objetivo específico y este objetivo es lo que posibilita su consiguiente clasificación:

---

<sup>401</sup> Bajtin en Garrido Domínguez, op. cit., pág. 76-77. De este modo, para Bajtin, la independencia del héroe está íntimamente ligada con su concepción dialógica de la novela. Sólo en el diálogo continuo de la pluralidad de conciencias reside la “verdad” y la “idea”. Como un modo de conciencia más hay que entender tanto al narrador como al personaje: “Es absolutamente admisible y factible que la verdad única exija la pluralidad de conciencias, que por naturaleza tenga el carácter de *acontecimiento* y que se origine en el punto de contacto de varias conciencias” (Bajtin, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986, pág. 117).



Tal como se ha mencionado anteriormente, el modelo parte de una relación teleológica entre los elementos de la historia: los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable (...). A las clases de actores las denominamos actantes. Un actante es una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica. Ese rasgo compartido se relaciona con la intención de la fábula en conjunto. Un actante es por lo tanto una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula. A esa relación la denominamos función<sup>402</sup>.

Dentro de estas funciones, hay posibilidad de “duplicación”, es decir, de que distintos actores cumplan la misma misión o de que se contrapongan en la consecución de la misma, es decir, de “sujetos” y “antisujetos”:

Un antisujeto busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto. Cuando un actante posea su propio programa (...) será un sujeto autónomo. Es también posible que una fábula tenga un segundo sujeto que no entre en oposición con el programa del primero, pero que sea por completo independiente o pueda, de forma consciente o no, proporcionar una ayuda u oposición accidentales para el logro del primer sujeto<sup>403</sup>.

Según esto, nuestro protagonista Eneas, sujeto de la acción, conoce un segundo sujeto, Ulises, que lo ayuda indirectamente en la consecución de su objetivo, porque, le evita llegar a las costas de Circe. No obstante, no hay que olvidar que Ulises posibilita esta ayuda a Eneas, por el gesto de hospitalidad de este último con un compañero de su tripulación, Aqueménides. Éste es avisado por su antiguo camarada Macareo de los infortunios acaecidos con Circe. Por lo tanto, puede afirmarse que la buena conducta de Eneas le propicia su propia fortuna.

---

<sup>402</sup> Bal, M., *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 34.

<sup>403</sup> *Ibid*, pág. 40.

A partir de la definición anterior, M. Bal, siguiendo las teorías formalistas y estructuralistas, distingue, tal como se ha realizado en el análisis narratológico entre: sujeto y objeto, de los cuales el segundo no ha de equipararse siempre con una persona, ya que, en ocasiones, el sujeto puede aspirar a alcanzar un estado de cosas, o, como sucede en la narrativa de “viaje”, un lugar, un destino. No obstante, ese nuevo destino no ha de igualarse siempre con un lugar físico, sino con un encuentro con el “otro”, en cuya categoría puede estar representado incluso el vacío o la nada. El sujeto, por su parte, suele coincidir con una persona o con un colectivo de personas. A partir de la determinación de estas dos categorías, entran en juego las diferentes perspectivas de crítica literaria desde las que se aborda el análisis. Es decir, de nuevo, como sucedió en la clasificación según el criterio de “planos” o “redondos”, la distinción entre sujeto y objeto y el enfoque desde el que se efectúe su análisis determina, por ejemplo, si insertamos nuestra orientación dentro de la psicocrítica o de una perspectiva social.

De acuerdo con la metodología expuesta, considero que las teorías estructuralistas, procedentes del formalismo, no sólo posibilitan una clasificación por funciones, sino que dando un paso más allá, como hicieran Barthes o Bajtin, bajo esta órbita, vamos tejiendo la posibilidad de una interpretación integral, esto es, una interpretación en la que se aúnen varias opciones teóricas. El hecho de determinar cuáles son los actantes héroes/princesas, ayudante/oponente, etc., no sólo es útil para buscar analogías sémicas, sino también para obtener una visión social<sup>404</sup>, desde la que pueda realizarse una posible adscripción genérica, por ejemplo, la de “novela de viaje”.

---

<sup>404</sup> Autores marxistas como G. Lukács, según comentaré en sucesivos apartados, vinculan la producción literaria inevitablemente con el contexto histórico en el que se produce y se recibe. Un ejemplo de esto es su teoría respecto al florecimiento de determinados géneros o temáticas literarias: “Seguramente no es casual que los grandes periodos en que floreció la tragedia coinciden con las grandes transformaciones históricas de la sociedad humana (...). Algo parecido ocurre con el segundo florecimiento de la tragedia en la época del Renacimiento. Esta vez, la colisión histórica entre el decadente feudalismo y los dolores de parto de la última sociedad de clases ofrece las condiciones materiales y formales para un nuevo auge del drama” (G. Lukács, “La novela histórica y el drama histórico” en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 555). La teorización de estos primeros autores adscritos a la sociología de la literatura puede resultar tan cosificadora, como las posturas psicologicistas antes comentadas. No obstante, a partir de ellos, se produce una evolución en la crítica literaria y se comienza a analizar la relación e interdependencia entre la Literatura y los colectivos sociales en los que se ubica. Por lo tanto, de la unión de un análisis social y psicocrítico de los personajes, como definiendo en mi exposición, se alcanza un conocimiento global de la obra en cuestión. La adscripción genérica de “novela de viajes” está directamente relacionada y propiciada por el análisis social de los personajes que, a su vez, redundan en el psicológico. Así, como se detallará más adelante, la función social de civilizar de los dos héroes masculinos frente a las figuras femeninas determina el contexto social clásico de la Roma del siglo I a.C. Siguiendo esta vinculación, la decodificación actual sería harto dificultosa y toda la tesis que sostengo no

En la nómina de sujetos de nuestro relato, he señalado como fundamentales tres: Eneas, Ulises y Circe, es decir, dos masculinos y uno femenino, de los que los masculinos son planos, a diferencia del femenino. Sin embargo, por efecto de la tradición literaria, uno de ellos, Ulises, pasa a recibir una semantización de su nombre propio y a constituirse como paradigma de actor complejo.

Los fundamentos en los que apoyo mi conjetura de que Circe es un personaje redondo, como indiqué anteriormente, están relacionados con la multiplicidad de funciones que se agrupan bajo su nombre. Sin embargo, de estos tres protagonistas, considero, según se corrobora con mi análisis de la “trama/historia” y del “tiempo”, que el campo de acción se reduce a dos, Eneas y Circe, ya que lo que conocemos de Ulises no ocupa tanto segmento del texto y, además, su presentación y su acción se nos cuenta de manera indirecta, a través de la intervención de Macareo y Aqueménides.

Aparte de esto, los pares femeninos frente a los masculinos también permitirían una lectura social, desde la óptica feminista, por ejemplo. De este modo, la colonización del hombre respecto a los territorios de la mujer es evidente con Circe y Dido. De igual manera, los triángulos amorosos y los distintos comportamientos de género constituirían un buen filón en este sentido. Por ejemplo, el caso de los continuos desprecios hacia Circe y su crueldad o la de Anaxárete, que provoca el suicidio de Ifis, fomentan una determinada lectura del rol femenino en las relaciones afectivas. Es notorio, además, la contraposición con otros pares femeninos, como Canente o Lavinia, que se comportan como mujeres dóciles y antagónicas de las primeras. Socialmente, los colectivos enraizados en estas voces femeninas y su entronque con la etapa histórica se producen rápidamente. Lo único de lo que quiero dejar constancia y que, en mi opinión, también sucede con los medios de producción económicos, es que esta estratificación de la mujer, en consonancia con su grado de sumisión en la relación amorosa y, por lo tanto, su adaptación al dominio del hombre, no sólo se corresponde con los parámetros

---

tendría lugar. Sin embargo, las líneas férreas del orden, la colonización y la civilización son constantes en la sociedad capitalista actual, como analizaré a continuación.

sociales de la antigua Roma, sino que guarda un correlato con la actualidad. En el encuentro con el “otro”, el exilio femenino no se produce por la travesía hacia un nuevo lugar físico, sino por el abandono en los límites corporales de los distintos héroes que aparecen. Esta dualidad de exilios y la adopción permanente de cada tipo por los mismos géneros constituiría un buen eje de estudio.

Por último, en cuanto a Circe, he mencionado que su cualidad “redonda” permitiría, además de una lectura social, un comentario psicocrítico, capaz de resaltar los condicionantes internos de su psique y su plasmación textual. En esta línea, se encuentra la interpretación que del protagonista realiza Northrop Frye y que cita el propio A. Garrido Domínguez<sup>405</sup>. En “Los arquetipos de la literatura”<sup>406</sup>, N. Frye señala como mito central de toda literatura el mito de la búsqueda, que, en el subconsciente adquiere dimensión propia a partir del sueño. Mediante el sueño, el ser humano construye fuera de la intervención y coacción de agentes externos, de tal manera que, surge una nueva analogía entre la noche (momento destinado al sueño) y la luz del día (momento de la vigilia) y la esclavitud social. Así, la literatura se encuadra en la esfera nocturna del hombre y se corresponde con su etapa de luz, en lo que parece una paradoja según los términos. Pero no sólo surgen estas vinculaciones, sino que, mediante la literatura y desde la perspectiva psicocrítica, hay un nexo con lo social: desde esa noche del sueño literario, la búsqueda del ser humano va orientada a una sociedad de deseos satisfechos, fuera de coerciones económicas, y encaminada hacia la libertad. Así, lo expresa N. Frye:

La función social de las artes, por tanto, parece estar íntimamente ligada con la visualización del objetivo del trabajo en la vida humana de tal manera que, en términos de significación, el mito central del arte debe ser la visión del fin del esfuerzo social, el mundo inocente de los deseos satisfechos, la sociedad humana en libertad<sup>407</sup>.

---

<sup>405</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 100-102.

<sup>406</sup> Frye, N., “Los arquetipos de la literatura”, en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan., op. cit., pág. 703-715.

<sup>407</sup> Ibid, pág. 714.

Por lo tanto, a partir de esta teoría, N. Frye determina que la misión del héroe/protagonista de cualquier relato debe relacionarse con la búsqueda, que puede ser abordada desde dos perspectivas: una cómica y otra trágica. En la cómica, el protagonista se transforma en un satisfactor de los deseos del lector (enlazamos así también con la estética de la recepción), en una comunidad completa y feliz. Sin embargo, desde la visión trágica, ese héroe queda desligado de la colectividad y se alza bien como un tirano, bien como un héroe tiranizado por otros. Surge, pues, todo un imaginario, según el cual, por ejemplo, en el mundo animal, desde lo cómico, aparecen los rebaños dóciles, como las ovejas y, en el trágico, las bestias salvajes y de rapiña, que destruyen lo comunitario. Lo mismo se traslada al espacio vegetal que se transforma en vergel o jardín cultivado, en lo cómico, y, en lo trágico, en selva siniestra. Lo inerte también se clasifica en edificios arquitectónicos, bien constituidos, como la ciudad o cualquier otro elemento, en lo cómico, y en lo trágico, en lugares rocosos, erosionados, recónditos y de formas desapacibles. El río o estanques bien delimitados pertenecen al primer campo semántico, el mar y sus catástrofes al segundo.

Es evidente que Circe representa la visión trágica, equiparada con las bestias, la selva y la individualidad frente a la colectividad del héroe épico. Ella sola actúa de paradigma complejo de lo trágico, en el que pueden insertarse, con menor fuerza y especificidad, los personajes femeninos de Escila (roca, serpiente y mar), Dido (suicidio), Anaxárate (la roca). La Sibila está en un campo intermedio de interpretación, aunque por la presencia de los semas de mar, caverna y el mundo del Hades, tiende a lo trágico. En las apariciones masculinas, la evidencia de esta interdependencia con lo trágico es mucho menor, a excepción del cíclope, cuya naturaleza humana es dudosa. Sin embargo, el conjunto al completo de la trama está inserto en el mar y en sus desastres (recuérdese, por ejemplo, que es el mar quien lleva a Ulises a las costas de Circe), por lo que el clima general guarda relación con la visión trágica, contrarrestada fuertemente por la heroicidad de los dos protagonistas masculinos, que intentan siempre domeñarlo y, por ende, también a aquellas mujeres que se insertan en este mundo fatal.

En cuanto a los dioses, me gustaría señalar que esta dualidad también es perceptible en ellos. Así, por ejemplo, no debe olvidarse que Circe es presentada como una diosa, hija del Sol. En este mismo campo de acción, se sitúa la diosa madre, quien origina la

conversión de las barcas en Pléyades y la inundación, y Venus, quien produce otra inundación en la contienda contra los sabinos. Este plano divino es contrarrestado por las figuras masculinas como Zeus, quien posibilita las apoteosis y las construcciones arquitectónicas de los astros relucientes, Vertumno, que se transforma en el amante de la cultivadora por excelencia, Pomona, y todos los humanos que adquieren la deidad por la apoteosis: Rómulo y Eneas. Estos últimos arrastran hacia el plano cómico a sus respectivas esposas, Hersilia y Lavinia. Queda completa esta nómina con la presencia de Canente, cantora asimilada al cisne, también por fuerza de su amor a Pico, y Pomona.

En conclusión, el análisis de los personajes podría constituir un trabajo aparte. Lo único que he pretendido es dar algunas pinceladas acerca de las diferentes perspectivas desde las que puede abordarse su descripción y demostrar cómo todas están vinculadas. De este modo, no ha sido complejo pasar de las categorías actanciales a la designación de sus relaciones con lo trágico o lo cómico y su importancia en la constitución del texto, como un ente, en interdependencia con su contexto social.

#### 4. El narrador.

En esta categoría, hay que distinguir entre:

- El **escritor (autor real o empírico)**: podría denominarse como la entidad real, la persona empírica. En nuestro caso, sabemos que se trata de Ovidio, escritor latino del siglo I a.C.

- El **autor implícito**: aquél que posee el entramado de la historia y se dispone a dotarla de una estructura concreta, con unas categorías de “tiempo”, “espacio” y “narración” determinadas. Fue W. Booth quien acuñó el término y lo califica como:

Al escribir, (el autor real) no crea simplemente un “hombre en general”, ideal, impersonal, sino una versión implícita de “sí mismo” que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres... Ya llamemos a este autor implícito un “escriba oficial” o adoptemos el término recientemente recuperado por Kathleen Tillotson —el “segundo ego” del autor— está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por muy impersonal que intente ser, su lector va a construir inevitablemente una imagen del escriba oficial<sup>408</sup>.

D. Villanueva, en su “Glosario de Narratología”, lo define como:

La voz que desde dentro del DISCURSO novelístico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la HISTORIA, adelanta metanarrativamente peculiaridades del DISCURSO, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias generalmente de tipo erudito, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico. Por todo ello

---

<sup>408</sup> Booth, W., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pág. 70-71.

tiende a confundirse con el AUTOR EMPÍRICO, del que, sin embargo, debe ser distinguido radicalmente<sup>409</sup>.

Según W. Booth, es éste “autor implícito” el que establece las normas de la narración, unas normas que él califica de morales. De este fenómeno se deriva, en algunos textos, la presencia de un narrador “no fidedigno”, es decir, aquél cuya narración no se produce en consonancia con los parámetros dispuestos por el autor implícito y percibidos por el lector.

Es frecuente en la novela del siglo XIX encontrar la figura del autor apelando al papel de transcriptor de una historia encontrada o al oyente casual de cierta historia, etc. No obstante, la figura del autor tal cual se emplea como procedimiento mucho antes y, así, en las *Metamorfosis*, el lector cuenta con dos pasajes en los que este mismo toma la palabra, por lo que, la focalización, como explicaré a continuación, recae sobre él. Por lo tanto, mediante estos fragmentos, el receptor puede construirse una imagen ideal de quién es el emisor que se dirige a él, totalmente diferenciado de la tercera entidad que citaré, la de narrador. Podríamos hablar entonces de “autor implícito” como procedimiento novelístico en el siglo I a.C. Los pasajes a los que me refiero son los siguientes y he de aclarar que extralimitan los marcos de mi análisis, ya que remiten al libro I y al XV, respectivamente de las *Metamorfosis*. No obstante, debido a su importancia, he creído oportuno citarlos, a modo de ejemplificación:

Mi inspiración me mueve a hablar de formas mudadas a cuerpos/ nuevos: dioses (pues vosotros cambiasteis incluso éstos),/ inspirad mi proyecto y desde el comienzo primero del mundo/ dirigid mi canto sin interrupción hasta mi propia época<sup>410</sup>.

Ya he culminado una obra que no podrán destruir/ ni la cólera de Júpiter ni el fuego ni el hierro ni el tiempo voraz/ Que ese día que no tiene derecho más que a mi cuerpo,/ acabe cuando quiera con el devenir incierto de mi vida;/ que yo, en mi parte más noble, ascenderé inmortal por encima/ de las altas estrellas y mi nombre jamás morirá, y por

---

<sup>409</sup> Villanueva, D., “Glosario de Narratología”, *Comentario de textos narrativos*, Júcar, Gijón, 1989, pág. 181-201.

<sup>410</sup> *Ibid*, pág. 67, v. 1-5.



donde/ el poderío de Roma se extiende sobre el orbe sojuzgado la gente/ recitará mis versos, y gracias a la fama, si algo de verdad hay/ en los presagios de los poetas, viviré por los siglos de los siglos<sup>411</sup>.

En el propio Libro XIV, tal como apunté anteriormente, existen pequeñas alusiones que podrían atribuirse al autor implícito, que, a su vez, apelan y ponen en juego el rol de un lector implícito: “(...) todavía evitan los navegantes ese escollo”<sup>412</sup>.

Con estos versos, no sólo se evidencia la figura de un autor implícito, construcción ideal del que habla, sino también la de un receptor implícito o lector ideal. Es decir, el hecho de que existan estos fragmentos permite la formulación de alguien que recibe el mensaje. A través de la información subyacente, se pueden extraer conclusiones respecto a un segundo modelo imaginario: el lector implícito. En este caso, la lectura parece ir dirigida a un lector de estrato medio, conocedor de la mitología clásica y de cierto rango cultural. No obstante, en mi opinión, los últimos versos de la *Metamorfosis* evidencian que el autor implícito y el lector implícito, sólo en estas líneas, son la misma entidad, se corresponden. Nuestro autor cambia de lector imaginario y se dirige a sí mismo principalmente, para cantar la eternidad de su nombre.

Siguiendo la línea argumental de mi exposición, en la categoría de “lector implícito”, cabría la pregunta de a qué tipo de lector va destinada la traducción elegida del Libro XIV de las *Metamorfosis*. Ciertamente, como se explicará en el apartado referente a la traducción, el texto que se nos ofrece intenta conservar la literariedad del mensaje poético originario, entendido esto no como la traducción de término a término, sino como la fidelidad a la conexión entre fondo y forma del texto 1. La elección, en mi caso, de este tipo de traducción responde al objetivo inicial de mi tesis: comprobar que los lectores del siglo XXI, sin necesidad de intermediarios, son capaces de decodificar el texto de las *Metamorfosis*, debido a las coincidencias históricas-contextuales del contexto productor y del contexto receptor. El hecho de no saber leer latín no obstaculiza este tipo de lectura, gracias a traducciones como la que manejamos. Otra

---

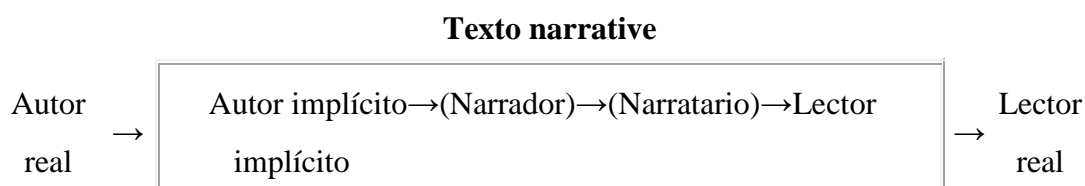
<sup>411</sup> Ibid, pág. 460, v. 872- 880.

<sup>412</sup> Ibid, pág. 409, v. 74.

cuestión diferente, que extralimita mi estudio, consistiría en diferenciar los distintos tipos de traducción que, actualmente, presentan las *Metamorfosis*. Por ejemplo, podrían investigarse las traducciones destinadas al ámbito escolar o las vulgarizadas o, incluso, las adaptaciones a guiones cinematográficos. En el caso concreto que nos ocupa, es incuestionable que el lector implícito al que va destinado este tipo de traducción responde a un nivel cultural medio, con experiencia lectora y habituado al relato de aventuras o de viajes. Esto no implica que deba tener conocimientos expresos sobre la cultura clásica ni sobre literatura latina, tal como se ha ido argumentando. Por otro lado, este perfil de lector no sería muy diferente al que iba dirigido originariamente el mensaje ovidiano. Es decir, en el propio contexto socio-cultural de Ovidio, el lector implícito que perfila esta obra también ha de poseer determinadas aptitudes culturales y una competencia lectora específica.

- El **narrador**: esta tercera entidad suele confundirse con la del autor con cierta frecuencia. Para su distinción, Benveniste<sup>413</sup> compara el discurso hablado con el escrito y concluye que, en ambos, existe como característica principal su naturaleza dialógica, es decir, suele existir, aunque sea a nivel abstracto e imaginario, un emisor que quiere dirigirse a un receptor, con funciones múltiples y varias, atendiendo a las distintas funciones que se determinan en el lenguaje.

El cuadro general sería el siguiente:



No obstante, la diferencia entre ambos discursos estriba en el emisor. En el discurso escrito, el emisor lógico puede, bajo su potestad, ceder el papel de interlocutor a un tercero, que, desde ese instante, asume el punto de vista o focalización y se denomina

---

<sup>413</sup> Benveniste, E., en Garrido Domínguez, op. cit., pág. 108-109.

narrador. Benveniste, y con él la escuela norteamericana, señalan la posibilidad de un discurso sin narrador, ya que, cabe la opción de una mostración directa de los sucesos de un relato, sin la necesidad de un acto locutivo.

Bajo mi punto de vista (coincido con formalistas y estructuralistas), es imposible contar los sucesos con una focalización cero. El narrador puede asumir diferentes funciones en un relato. Cabe la posibilidad de que la entidad que cuente la historia sea ajena por completo al discurso y narre desde fuera (extradiegético) o, por el contrario, que cuente desde dentro y participe de las acciones del relato (intradiegético).

En cuanto a su información y conocimiento de los sucesos<sup>414</sup>, hallamos una gradación que va desde el conocimiento absoluto, incluso, en algunos casos, de la interioridad de los diferentes personajes, es decir, omnisciente (la novela decimonónica suele utilizarlo con asiduidad), a una imagen muy sesgada de los mismos. Esto último suele suceder cuando la voz narrativa es asumida por uno de los personajes y no, necesariamente, principales, que conoce una parte mínima de información y el lector desvela la trama a la par de éste (obsérvese, por ejemplo, la novela policíaca).

En las *Metamorfosis*, en líneas generales, se alterna entre un narrador omnisciente y un narrador-personaje. Según Aguiar e Silva, este narrador omnisciente:

(...) Se transforma en auténtico demiurgo conocedor de todos los acontecimientos en sus más pequeños detalles, sabe la historia de todos los personajes, penetra en lo más mínimo de las conciencias y en todos los meandros y secretos de la organización social (...). La presencia del autor demiurgo es visible en el desarrollo de toda la novela, principalmente en los comentarios y juicios que hace constantemente acerca de los personajes y de los hechos narrados, así como en las interferencias demasiado directas en la conclusión de la trama. Así se explica que, en este tipo de novela, la descripción, el comentario y la narración propiamente dicha ocupen mucho espacio, en detrimento del diálogo y de la actuación directa de los personajes<sup>415</sup>.

---

<sup>414</sup>Genette, G., 1989, op. cit, pág. 240 ss.

<sup>415</sup>Aguiar e Silva, V. M., 1999, op. cit, pág. 234.

No obstante, en las *Metamorfosis*, sucede a la inversa, ya que el grueso principal de la trama está mantenido por los diálogos entre los diferentes personajes, tanto que casi se acerca al monólogo, y las incursiones en la psique y los juicios de valor son prácticamente inexistentes o aparecen de un modo muy sutil. Sin embargo, no se puede negar la presencia por encima de todos los protagonistas de alguien que cuenta, que se sitúa en un estrato superior y que conoce el desencadenante de los acontecimientos. Cito a continuación algunos versos que lo ejemplifican<sup>416</sup>:

(...) y puesto que *a él no podía hacerle daño (ni querría, pues/ le ama)*, se enfurece contra la que ha sido preferida a ella;/ *y resentida por ver rechazado su amor*, al instante se pone/ a machacar unas hierbas venenosas y de *espantosos jugos/* y, ya trituradas, las adoba con ensalmos mágicos (...)<sup>417</sup>.

Lloró el enamorado Glauco y rehuó la unión con Circe/ *que tan cruelmente* había utilizado los poderes de sus hierbas./ Escila permaneció en el lugar, y, tan pronto tuvo ocasión, *por odio a Circe* privó a Ulises de sus compañeros;/ más adelante *hubiera hundido los navíos teucros* si antes/ no hubiera sido transformada en un escollo (...)<sup>418</sup>.

Acoge allí a Eneas, *en su corazón* y en su palacio, la Sidonia,/ *que luego no podría soportar la separación de su esposo frigio/* se arrojó sobre una espada; *la engañada engañó a todos*<sup>419</sup>.

Ya *las virtudes de Eneas* habían movido a todos los dioses/ y aun a la misma Juno a poner fin a sus antiguos rencores;/ ya Iulo se hacía hombre y *su poder se hallaba bien asentado;/* ya el héroe hijo de Citerea estaba maduro para el cielo<sup>420</sup>.

---

<sup>416</sup> En los ejemplos que cito del libro XIV de las *Metamorfosis*, coloco en cursiva aquellas líneas en las que el narrador hace una incursión en la interioridad de los personajes o unos juicios de valor que extralimitan la pura observación de los acontecimientos. Son múltiples los casos, porque en casi todas las intervenciones de este narrador en tercera persona se repite este procedimiento. No obstante, por no hacer una lista demasiado extensa, he preferido dar algunas muestras bastante ilustrativas.

<sup>417</sup> Ibid, pág. 408, v. 40-44.

<sup>418</sup> Ibid, pág. 409, v. 68-73.

<sup>419</sup> Ibid, pág. 409, v. 78-81.

<sup>420</sup> Ibid, pág. 424, v. 581-584.

Los escasos versos en comparación con el número total en los que aparece este narrador heterodiegético, en tercera persona y omnisciente sirven de muestra suficiente para postular que Ovidio es precursor de la técnica que culmina en la novela decimonónica. Sin embargo, la complejidad estriba en que, al contrario del comentario antes referido de Aguiar e Silva, el grueso de diálogo e intervención de otros personajes que cuentan, incluso, personajes dentro de otras historias, son muchísimo mayor que la presencia del narrador. Quizá, esta sea la maestría ovidiana, convertir una técnica narrativa, en principio, densa y de ritmo lento, en una visión ágil y casi polifónica. Si atendemos a los distintos personajes que asumen la voz narrativa, encontramos:

1. Circe y Glauco en su diálogo inicial (v. 11- 39): en esta situación, el procedimiento de ceder la voz narrativa a dos personajes de la trama aún no sorprende demasiado al lector, ya que puede equipararse a la introducción, en mitad de la trama, de un diálogo, aún no muy extenso, en el que el narrador omnisciente sigue interviniendo a continuación. Es este narrador el que nos hace el primer retrato de Circe y pone en antecedentes al lector sobre la peligrosidad de esta mujer.

2. La Sibila y Eneas (v. 108- 153): la voz del narrador se intercala durante este diálogo en algunos versos escasos, para ceder el turno de palabra al otro interlocutor. En este pasaje, sí que encontramos el primer ejemplo de relato dentro del relato, cuyo narrador, en esta ocasión narradora, es uno de los personajes de la trama. La Sibila toma la palabra para contarle a Eneas su desafortunada relación con Apolo y, durante más de veinte versos, se convierte en la emisora de la trama. Esta técnica le sirve a Ovidio para intercalar mitos dentro de los mitos que componen el relato principal, sin necesidad de buscar un hilo conector en el número de secuencias de la historia. Aparte, la utilización de dicha técnica proporciona una sucesión ágil de los acontecimientos, aunque, como contrapartida, quizá, según subrayan muchos críticos, le resta unidad y conectividad al relato.

3. Aqueménides y Macareo (v. 162- 441): existen algunas intervenciones del narrador en tercera persona, escasas, y, al llegar a este pasaje cuya ubicación es central, el lector pierde la noción del narrador en tercera persona y la técnica narrativa cambia, asemejándose casi a un relato autobiográfico, ya que contamos con narradores en primera persona. Aqueménides es el máximo protagonista o uno de los principales, mientras que Macareo, al hablar de los hechos acaecidos en la corte de Circe, no está al mismo nivel de Ulises, sino que actúa como un espectador copartícipe de la acción. Por lo tanto, el grueso de información que recibe el lector es sesgada y no podemos ver más allá de lo que observa este personaje. No obstante, este interlocutor habla de lo sucedido con un grado de conocimiento mucho mayor de lo que le corresponde a un mero espectador de la trama:

Ella misma supervisa el trabajo que éstas hacen, ella *sabe/ qué uso hay en cada hoja, cuál es la armonía de las mezclas,/* y controla atentamente las hierbas cuando las pesa (...)/ Y al punto ordena mezclar granos de cebada tostados,/ miel, mucho vino, leche cuajada, y *disimuladamente* añade brebajes que *deben pasar inadvertidos* bajo aquel dulzor<sup>421</sup>.

(...) sólo él rehusó/ la copa ofrecida; y de no haberla evitado, aún hoy formaría/ yo parte de la hirsuta piara, pues *no habría venido Ulises/* ante Circe para vengarnos, *enterado por él de tamaño revés/ Le había dado el pacificador Cilenio una flor blanca:* moli la llaman los dioses; una raíz negra la sostiene;/ *con ese talismán y las instrucciones divinas entra en la casa (...)*<sup>422</sup>.

La información suministrada por Macareo excede con creces aquella de la que puede disponer un cerdo, encerrado en una pocilga (“soy encerrado en una pocilga”<sup>423</sup>), a no ser que haya habido un diálogo posterior entre Ulises y Macareo en el que, entre ambos, reconstruyan todos los hechos. Pero de esto no nos da cuenta la narración, así que se deduce que, aunque hemos cambiado el narrador de tercera persona por uno en

---

<sup>421</sup> Ibid, pág. 415, v. 268- 275.

<sup>422</sup> Ibid, pág. 415, v. 286-293.

<sup>423</sup> Ibid, pág. 415, v. 286.

primera persona, en este pasaje en concreto (pueden citarse más), la técnica de la omnisciencia está vigente ¿Ante qué tipo de narración estamos entonces?

Según Genette<sup>424</sup>, podríamos hablar de *paralepsis*, ya que el narrador, aún habiendo adoptado previamente una focalización determinada, sobrepasa el grado de conocimiento de las diversas acciones que acontecen en la trama. Como hecho contrario alude Genette a la *paralipsis*, esto es, un déficit de información en atención al estatus en el que se ha situado el narrador.

Es evidente que Ovidio recurre continuamente a la *paralepsis*, no sólo en la narración en primera persona, casi autobiográfica, sino también, en la tercera persona extradiegética, externa al relato, que, en bastantes situaciones, se adentra en la conciencia de los personajes de la trama. Obsérvese, por ejemplo, como penetra en los pensamientos ocultos de Turno, en el verso 569/570, o en los de las propias náyades, convertidas en corriente, en el 794/795.

Dentro del discurso de Macareo, se encuadra el curioso pasaje de Pico y Canente, pero no contado por Macareo, sino por una de las cuatro criadas de Circe. De nuevo, aunque un poco más complejo, tenemos el relato principal (narrador tercera persona, omnisciente), relato dentro del relato principal (narrador en primera persona, Macareo), relato dentro del relato del relato principal (narradora en primera persona, una criada). Dentro de este mito, hay intervenciones directas de los personajes: Circe, Pico (de Canente no hallamos ninguna), pero el hilo argumental lo lleva la criada que narra y que pasa a convertirse en nuestra nueva narradora omnisciente, que extralimita su visión desde fuera.

4. Diomedes (v. 464- 511): de nuevo un narrador en primera persona, que convierte la narración en autobiográfica. Introduce en unos cuantos versos la voz directa de Acmon, maldiciendo a Venus, en un estilo directo.

---

<sup>424</sup>Genette, G., 1989, op. cit., pág. 241.

5. En los versos que describen la metamorfosis de las naves de Eneas (v. 527-580), existen breves intervenciones en estilo directo, por parte de Hera, pero el narrador omnisciente cuenta la mayor parte del relato. Lo mismo sucede en la Apoteosis de Eneas (v. 581-608), donde hay una intervención directa de Venus y la correspondiente contestación de su padre Zeus.

6. Vertumno y Pomona (v. 622- 771): junto al relato de Aqueménides y Macareo, éste constituye el otro grueso principal de cambio de focalización prolongada. El narrador en tercera persona cede la voz a Vertumno durante más de cien versos. Aparte, en este pasaje, volvemos a encontrar un relato dentro de otro relato que, a su vez, se encuadra dentro del principal: el mito de Ifis y Anaxárete (v.698-764), en el que la instancia del narrador es compartida entre Vertumno e Ifis (v. 718-732). Es necesario subrayar que, durante el cortejo de Vertumno hacia Pomona, éste, al inicio, aparece metamorfoseado en vieja alcahueta (663-764), que alarga su intervención a la historia de Ifis, puesto que es ella misma quien la relata. Por lo tanto, la cuestión es compleja, ya que poseemos la voz narrativa en tercera persona que introduce gran parte de la historia de Vertumno, a continuación, la voz narrativa cambia a un narrador metamorfoseado en vieja que cuenta las desventuras de Ifis, para, finalmente, volver a retomar al omnisciente, en tercera persona. Así que, estrictamente, Vertumno tal cual no interviene como instancia narrativa. Ovidio lleva a las últimas consecuencias el tema principal de la historia, las diferentes metamorfosis, convirtiéndola en técnica compositiva y jugando con la identidad del auténtico narrador del mito de Ifis y Anaxárete. Surgirían algunas cuestiones como las siguientes: ¿por quién opta el lector, por la máscara de la vieja o por el verdadero dios?, ¿cambia el modo de contar, la voz, el hecho de una metamorfosis, existen diferencias sustanciales en el discurso o permanece intacto?

No puedo extraer unas conclusiones, debido a que no hay una intervención directa del dios, para compararla. No obstante, el emisor que el narratorio percibe, es decir, Vertumno, es una vieja alcahueta, porque, si Pomona hubiese sido sorprendida por un hombre, habría intentado huir sin escuchar sus palabras, según la descripción inicial que se nos hace de ella (“pero temiendo alguna violencia de los campesinos cierra/ por



dentro el huerto e impide y rehúye la proximidad masculina”)<sup>425</sup>. Por lo tanto, se debe hacer un doble análisis del narrador: uno sería según la visión que de él posee el narratario, Pomona; otra según la del lector, el cual, a través del narrador omnisciente, ha sido puesto en antecedentes sobre la verdadera naturaleza de la vieja.

En ambos análisis, la verosimilitud de la trama se alcanza con la fiabilidad que el metamorfoseado muestra con su nueva identidad. Es decir, si Vertumno es una vieja ha de comportarse en todos los ámbitos, también en el habla, tal cual. Si se acepta esta premisa, desde el verso 675 al 692, estaríamos ante un discurso *indirecto libre*<sup>426</sup>, cuya significación explicaré en el siguiente apartado<sup>427</sup>:

Pero si eres lista, si quieres casarte bien y hacer caso de esta vieja,/ *que más que todos éstos, más de lo que tú te piensas,/ te amo, rechaza un matrimonio vulgar y escoge a Vertumno/ por compañero de tu lecho. Hasta yo misma respondo/ por él; de hecho no se conoce él mejor de lo que yo le conozco;/ no vagabundea ni anda errante por todas partes del mundo;/ habita estos vastos parajes; y no se enamora, como la mayoría/ de tus pretendientes, de la última que ha visto: tú serás/ su primera y última pasión, a ti sola consagrará sus años (...)/ (...) Pero ya no anhela los frutos arrancados/ de tus árboles ni las hierbas de dulces zumos que produce/ tu jardín, sólo te anhela a ti; ten compasión de sus ardores/ y créete que por mis labios él en persona te suplica por sus deseos;*<sup>428</sup>

7. En la Apoteosis de Rómulo y Hersilia (v.772- 851) no hay nada reseñable referente a la voz narrativa, a no ser pequeñas incursiones de estilo directo, propios del diálogo.

De acuerdo con esta ejemplificación, es evidente que la complejidad de la instancia narrativa reside en cuatro pasajes: el de la Sibila, el de Aqueménides y Macareo, el de

---

<sup>425</sup> Ibid, pág. 426, v. 635-636.

<sup>426</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit., pág. 255.

<sup>427</sup> En el ejemplo que cito, vuelvo a utilizar la grafía en negrita para resaltar en el discurso aquellas palabras en las que puede observarse una contaminación entre el pensamiento de la vieja y el del propio Vertumno.

<sup>428</sup> Ibid, pág. 427-428, v. 675-692.

Diomedes y el de Vertumno y Pomona. Ninguno de ellos se ajusta a los mismos parámetros narrativos, como analizaré en el siguiente epígrafe.

#### 4. 1. Figuras de la narración<sup>429</sup>.

En el apartado anterior, he ido explicando los cambios de narrador que se producen a lo largo del Libro XIV de las *Metamorfosis*, intentando diferenciarlo de otras dos entidades: el escritor y el autor. Sin embargo, he aludido a nociones como *focalización* o *estilo directo*, cuyo significado no he especificado lo suficiente. A raíz de los ejemplos anteriores y siguiendo las directrices de Pozuelo Yvancos<sup>430</sup>, voy a analizar las distintas nociones narrativas a las que he hecho mención.

La primera cuestión básica en el análisis del narrador es el tema de la *focalización*, también conocida por *punto de vista*<sup>431</sup> o *visión*<sup>432</sup>. He optado por utilizar el término *focalización*, según postulaba Genette, al considerar un relato sin “reducción del campo de visión” como un relato con *focalización cero*. Estaríamos refiriéndonos a aquellos

---

<sup>429</sup> He utilizado como título de epígrafe el mismo que utiliza Pozuelo Yvancos en el correspondiente apartado. La mayor parte del análisis que realizo a continuación está construido a partir de las pautas que dicho crítico establece en su libro (op. cit., 2003) y de G. Genette en “Discurso del relato”, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989. Su segmentación las categorías de *focalización*, *voz*, *niveles narrativos* y *modalidad*, me resultan más aclaratorias y concisas en el análisis del texto, que las de otros críticos.

<sup>430</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit., pág. 240-267.

<sup>431</sup> A. Garrido Domínguez igualmente hace alusión en su estudio (op. cit., pág. 121-150) a la categoría de la *focalización*, también conocida por *perspectiva*, *punto de vista* o *visión*. Los diferentes nombres evidencian que dicha noción se relaciona con las artes escénicas, en concreto, con el movimiento de una cámara y su objetivo. La realidad es múltiple y el ángulo de visión desde el que se enfoque es sesgado, sólo se ve una parte y esto es lo que se transmite al receptor. En esto consiste la focalización. A. Garrido Domínguez diferencia en su análisis entre las diversas escuelas y su apreciación de este fenómeno. Por ejemplo, Ortega y Gasset relaciona el punto de vista con el relativismo e identifica la verdad absoluta con el mayor número posible de diferentes perspectivas desde los que puedan contemplarse la realidad. Para H. James, en cambio, lo que se demuestra así es que no existe una verdad absoluta, sino intentos y posibilidades de acercamiento. El formalismo ruso habla de *Skaz*, es decir, en la construcción de un discurso narrativo pueden contar todos los puntos de vista o no, pero lo que resulta insoslayable es la existencia de un punto de vista dominante, a partir del cual se confecciona el resto de la trama. Dependiendo de la técnica narrativa, contaremos con narrador omnisciente como dominante o con visión de personaje secundario, etc. Tomando esta declaración de los formalistas como punto de partida, Roman Indargen o I. Lotman identifican al narrador con un *orquestador*, esto es, el encargado de armonizar las diferentes perspectivas que se encuentren en la novela. Los teóricos franceses, con Todorov a la cabeza, comparan la *visión* o *punto de vista* con el ángulo desde el que se nos presentan los hechos. Dentro de la *visión*, según Todorov, se establecen otras categorías: el lugar donde se sitúa la voz narrativa, dentro o fuera del relato (*subjetivo/objetivo*); la cantidad de información que se transmite desde ese punto de vista (*extensión y profundidad*). El que acuña el término *focalización*, el elegido en mi exposición, dentro de la escuela francesa es Gérard Genette (según informa A. Garrido Domínguez, antes lo fue por G.Blin en su obra sobre Stendhal, *Ibid*, pág.134). Este término posee un matiz restrictivo, ya que sólo se emplea cuando el ángulo desde el que se enfoca o transmite es parcial, es decir, sesgado. En el caso de una visión omnisciente, desde arriba, no existe focalización.

<sup>432</sup> Según Genette (1989, op. cit., pág. 241), la “perspectiva” o “punto de vista” suelen sufrir confusiones con los conceptos de “modo” y de “voz”. Para Genette, por “modo” se entiende “*cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa*” (“¿quién ve?”) y, por “voz”, “*quién es el narrador*” (“¿quién habla?”).

textos narrativos en los que la voz narrativa no cambia, permanece inalterable, y la asume una instancia superior, que posee toda la información, en tercera persona, esto es, el narrador omnisciente. Obviamente, tras la ejemplificación anterior, el Libro XIV de la obra ovidiana está focalizado y alterna la visión omnisciente con otras, como he demostrado.

En el pasaje de la Sibila, el lector deduce que el narrador posee la misma información que el personaje, es más, el narrador se equipara al personaje, por lo tanto, según Genette, hablaríamos de *focalización interna*<sup>433</sup>. En lo referente a Aqueménides y Macareo o Vertumno, la focalización no se mantiene fija, sino que se alterna entre varios personajes (Macareo, por ejemplo, alterna su visión con el relato que le cuenta una de las sirvientas sobre Pico), sería una focalización *variable y múltiple*.

Obsérvese que la noción temporal y espacial de los hechos varía según el nivel de focalización. Por ejemplo, en el caso de un narrador omnisciente, se posee una visión completa de todos los espacios (ya podemos estar en la corte de Circe, ya en las tierras del Lacio) y de todos los tiempos (se nos habla de lo que le sucede a Ulises y del peñasco que en la actualidad puede ver el lector). Sin embargo, cuando la focalización es interna, por ejemplo la Sibila, el contenido de la información se limita a su presente o a su pasado y al espacio en el que ella se ubica.

La segunda cuestión atañe al lugar desde el que se sitúa la voz que nos cuenta. El narrador omnisciente del relato ovidiano no aparece como personaje al que le afecta la trama ni se mezcla en la sucesión de los acontecimientos. Esto se debe a que es un narrador *heterodieético*<sup>434</sup>. Sin embargo, por ejemplo, la Sibila o Vertumno sí que intervienen en el relato que cuentan, ya que son personajes de la trama. Por lo tanto, son narradores *homodieéticos*. La Sibila da un paso más allá y se sitúa en una narración *autodieética*, porque habla de un relato que protagoniza principalmente ella.

Otra de las cualidades que posee el texto ovidiano es la de situar historias dentro de otra historia. Se trata, por tanto, de distintos niveles narrativos dentro del relato. En un primer plano, se ubica el narrador omnisciente que nos cuenta y enlaza, a través de conectores, la trama principal. En un segundo plano, se encuentran los relatos que se

---

<sup>433</sup> Genette, G., 1989, op. cit., pág. 245 y ss.

<sup>434</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit. pág. 248.

originan y que se producen de esa primera acción de enunciar. Se les denomina *intradiegéticos* o *diegéticos*<sup>435</sup>. En esta categoría se encuadran los siguientes acontecimientos del Libro XIV de las *Metamorfosis*: el triángulo de Circe, Escila y Glauco, el relato de la llegada de Eneas al Lacio, su amor con Dido, su partida, el encuentro con la Sibila, la búsqueda por parte tanto de Turno como de Eneas de tropas aliadas, con la consiguiente visita a Diomedes, la posterior victoria en el Lacio de Eneas y su Apoteosis; el encuentro de Aqueménides y Macareo y la Apoteosis de Rómulo y Hersilia. En un tercer plano, se hallan los relatos que se originan dentro de los relatos que nacen en el plano de la enunciación. A estos Genette los denomina *hipodiegéticos* y, en este pasaje ovidiano, hay varios:

1. La Sibila cuenta como relato autodiegético sus amores y desventuras con Apolo. Este texto se subordina a otro principal, el encuentro de Eneas con la Sibila, dentro del marco general del enunciado. El narratario es Eneas.

2. El relato del cíclope Polifemo que cuenta Aqueménides, como espectador, dentro del relato central de su encuentro con Macareo. El narratario es Macareo.

3. Macareo, en contestación a Aqueménides, narra, como personaje no protagonista, las aventuras de Ulises, en concreto, su encuentro con Circe. El narratario es Aqueménides. Dentro de este tercer nivel, encontramos aún un cuarto nivel: Macareo enmarca dentro de las aventuras de Ulises, que, a su vez, se sitúan dentro del encuentro de Aqueménides y Macareo, con motivo de coincidir en las playas cercanas a la residencia de la Sibila, el relato que le cuenta una de las criadas de Circe: el mito de Pico y Canente. El narratario pasa a ser el propio Macareo. El grado de complejidad en la técnica narrativa es altísimo. La criada se transforma en narradora/personaje espectador de un suceso que aconteció, bajo su mirada.

---

<sup>435</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit., pág. 249-250; Genette, G., 1989, op. cit., pág. 287 y ss.

4. Diomedes relata la transformación de Acmon, dentro de la trama principal: Vénulo viene a pedirle hombres para aumentar el bando de Turno. En este caso el narratario es Vénulo.

5. Vertumno, metamorfoseado en vieja, le relata a Pomona (narratario) lo que le aconteció a Anaxárete, tras desdeñar el amor de Ifis. Este fragmento hipodiegético se inserta en la enumeración de reyes latinos, concretamente, en Proca, bajo cuyo mandato sucede el romance de ambos personajes.

La tercera cuestión referente a las *figuras de la narración* está relacionada con el modo en el que se cuentan las diferentes historias, por parte de los respectivos narradores. Se trata de la *modalidad* y J. María Pozuelo Yvancos la define así:

Si la focalización respondía a la pregunta ¿quién ve? y la voz a ¿quién habla?, dentro de la modalidad nos preguntaremos: ¿cómo se reproduce verbalmente lo acontecido?, ¿qué discurso verbal origina? (...) Dentro de esta categoría entrarán dos cuestiones: A) los tipos de discurso verbal (directo, indirecto, indirecto libre) a través de los cuales se transmite lo acontecido, y B) la frontera entre narración y descripción o representación de eventos y de cosas o espacios<sup>436</sup>.

En el libro que nos ocupa, de nuevo, volvemos a tener un compendio de todas las modalidades posibles: el discurso directo se produce, con bastante frecuencia, cada vez que existe un diálogo entre personajes y sus palabras se transcriben sin intermediarios, por ejemplo, cuando Glauco rechaza a Circe (v. 37-39) o Eneas ensalza a la Sibila por su ayuda (v. 123-128) y un largo sinfín más. Por otra parte, el discurso indirecto está también presente, en todas sus vertientes<sup>437</sup>:

- *Discurso indirecto de reproducción puramente conceptual*: es aquél que reproduce el mensaje que el personaje quiere transmitir, pero sin imitar y sin que se

---

<sup>436</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit., pág. 251.

<sup>437</sup> La nomenclatura que utilizo, de nuevo, se debe a Genette (1989) y a la descripción que del texto narrativo hace J. María Pozuelo Yvancos (2003).

filtre ninguna de las peculiaridades de dicho hablante en su modo de enunciarlo. Existen varios ejemplos en el libro que nos ocupa, pero citaré simplemente uno, a modo ilustrativo: “(...) se adentra/ en las playas de Cumas y en la cueva de la longeva Sibila/ y pide permiso para llegar, por el Averno, hasta el alma de su padre (...)”<sup>438</sup>.

- *Discurso indirecto parcialmente mimético*: en este caso, sí se reproducen y calcan ciertos matices presentes en el modo de enunciación. Ejemplos de este tipo podrían ser: “(...) acudió suplicante a su umbral y tan pronto/ le confesaba a la nodriza su amor desdichado y le rogaba,/ por las esperanzas puestas en su pupila, que no fuera insensible/ con él, como engatusaba a alguna de las muchas criadas/ y le pedía con voz angustiada benévola ayuda (...)”<sup>439</sup>. “(...) Allí, apenada, profería entre lágrimas y con voz débil/ palabras que su mismo dolor modulaba (...)”<sup>440</sup>

- *Discurso indirecto libre*: a este hice alusión en el epígrafe anterior, al referirme a la situación narrativa de la historia de Vertumno y Pomona y a las palabras que éste, metamorfoseado en vieja le transmite. La clave de este entramado nos la da el narrador omnisciente cuando expresa: “y tras piropearla le dio besos como nunca se los hubiera dado/ una vieja de verdad, y se sentó, encorvada, sobre el terruño,/ contemplando las ramas inclinadas por el peso del otoño”<sup>441</sup>. Es decir, en este fragmento son fácilmente distinguibles dos niveles narrativos, no sólo desde el punto de vista del narrador, sino también desde el narratario. En un primer plano, contamos con el narrador omnisciente que se confunde con el autor implícito.

Esta situación no resulta extraña en la novela y cuenta del fenómeno dan, por ejemplo, Pozuelo Yvancos<sup>442</sup> o A. Garrido Domínguez<sup>443</sup>, en sus respectivos estudios. La cuestión se esclarece del siguiente modo: la narración es, en primer lugar, un acto de enunciación. Esa enunciación puede darse en primera persona, generalmente en la

---

<sup>438</sup> Ovidio, op.cit., pág. 410, v. 103-106.

<sup>439</sup> Ibid, pág. 428, v. 703-706.

<sup>440</sup> Ibid, pág. 419-420, v. 429-430.

<sup>441</sup> Ibid, pág. 427, v. 658-660.

<sup>442</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit., pág. 248-249.

<sup>443</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 128-135.

autobiografía, en la segunda (*yo* habla de tus sucesos) o en la tercera. Esta última, la que encontramos en las *Metamorfosis*, se traduce en este esquema: un *yo* cuenta sobre las acciones de un tercero. Como he explicado anteriormente, puede este *yo* estar o no involucrado en la trama (*homodiegética/heterodiegética*). No obstante, este narrador tiene la posibilidad de producir el autoengaño y confundirse con el autor implícito. En las *Metamorfosis*, este autor era claramente evidenciable en los últimos versos del libro XV y se distinguía del narrador.

Sin embargo, existen pasajes, y este es uno de ellos, en los que esta diferenciación no es tan nítida. Esta cuestión resulta indispensable desde el punto de vista del receptor, ya que, es en este pasaje, precisamente, donde se separa a la perfección el lector implícito del narratario. De este modo, el lector implícito conoce que Vertumno está disfrazado de vieja y a él se dirige el guiño del narrador omnisciente *como nunca se los hubiera dado una vieja de verdad*<sup>444</sup>. Sin embargo, el narratario desconoce tal metamorfosis y, por esto, el discurso que le transmite la vieja, plagado y contaminado por las palabras del verdadero Vertumno, es un discurso en estilo indirecto libre.

Otra posibilidad de análisis, consistiría en distinguir niveles de enunciación, en el primero de los cuales se situaría el narrador (que nada tendría que ver con el autor implícito) y su narratario (que tampoco se asimilaría con el lector implícito); en el segundo, se ubicaría un relato hipodiegético, con su hiponarrador e hiponarratario respectivos. El guiño, en esta hipótesis, iría dirigido al narratario del texto en general.

Existen aún otros tipos de discurso como el *discurso directo libre*, en el que no existen verbos *dicendi* introductorios, por lo que se plasma sin transición el pensamiento de uno de los personajes. Resulta complicado distinguirlo del monólogo interior. En Ovidio, por lo general, abundan los verbos *dicendi* que introducen las palabras o pensamientos de los protagonistas de la trama, por lo que este último tipo de discurso no es relevante en el texto que nos ocupa.

En conclusión, el *discurso directo*, según señalé anteriormente, en el que se representan tal cual las palabras de los personajes, es el más utilizado, junto con el *discurso indirecto parcialmente mimético*. Prueba de ello son los continuos diálogos entre personajes, en general, extensos, introducidos por verbos de lengua tales como:

---

<sup>444</sup> Ibid, pág. 427, v. 658-659.



“Al preguntarle, por curiosidad, quién era (...)/ dice: “Escucha, Macareo (...)<sup>445</sup>; “(...) pero Acmon (...)/ entonces por los reveses dijo: “¿Qué queda, guerreros (...)<sup>446</sup>

Dentro de la reproducción, por parte del narrador, de los pensamientos o enunciados de los personajes, caben otras dos opciones, en las que no se especifican ni mencionan el modo de enunciación y el contenido de dichos actos de habla<sup>447</sup>:

- *Sumario diegético*: simplemente nos informa de que el personaje en cuestión ha realizado un acto de habla. Un ejemplo del Libro XIV, aunque tampoco resulta muy frecuente, sería: “Entonces se volvió dos veces hacia el ocaso,/ dos veces hacia el oriente, tocó tres veces al joven/ con su bastón y recitó tres conjuros”<sup>448</sup> (el narrador transmite que el personaje pronunció conjuros, acto de habla, sin informar sobre el contenido o la forma en la que se lleva a cabo).

- *Sumario menos puramente diegético*: similar al anterior, con la salvedad de que, en éste, sí se menciona el concepto del mensaje que se emite. En el Libro XIV de las *Metamorfosis*, tampoco es muy ilustrativo, sirva de ejemplo: “Él me explica entonces cómo Eolo reina sobre el mar etrusco,/ Eolo, el hijo de Hipotas (...)<sup>449</sup>; “Al preguntarle, por curiosidad, quién era, por qué/ se le veneraba en una capilla (...)<sup>450</sup>.

En cuanto a la narración y descripción, que constituían el segundo apartado referente a la modalidad, hay que señalar que, en líneas generales, en el Libro XIV de las *Metamorfosis*, la descripción está presente. No obstante, no se separa de la narración, ni existe un pasaje concreto dedicado por entero a la acción descriptiva. Es obvio que Ovidio, al tratarse de un autor clásico, conocedor de la retórica de su tiempo,

---

<sup>445</sup> Ibid, pág. 416, v. 316-318.

<sup>446</sup> Ibid, pág. 421, v. 485-486.

<sup>447</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit., pág. 255.

<sup>448</sup> Ovidio, op. cit., pág. 418, v. 386-388.

<sup>449</sup> Ibid, pág. 414, v. 223-224.

<sup>450</sup> Ibid, pág. 416, v. 316-317.

usaría la *descriptio*, como una parte más de su discurso. Siguiendo las funciones que determina J. María Pozuelo Yvancos<sup>451</sup> en su estudio (*demarcativa, dilatoria, estética o simbólica/explicativa*), estimo que las prevalentes en este texto son la *estética* y la *simbólica*, ya que, mediante este recurso, Ovidio no sólo ornamenta la narración, sino que crea el clima adecuado para que la acción sea comprendida e intuida mejor por el receptor. Desde la Apoteosis de Eneas hasta el final (desde el verso 581 al 851), la función demarcativa, concretamente, la ubicación temporal de los objetos, cobra importancia y las diferentes acciones se introducen con apuntes como: “Luego Alba y la región del Lacio estuvieron bajo el mando/ de Ascanio el de dos nombres (...)”<sup>452</sup>; “Ya Proca ostenta la soberanía del pueblo Palatino;/ bajo su reinado vivió Pomona (...)”<sup>453</sup>; “A continuación señorean la rica Ausonia los ejércitos/ del Usurpador Amulio, el anciano Númitor recobra gracias/ a su nieto el trono perdido (...)”<sup>454</sup>.

---

<sup>451</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op.cit., pág. 259-260.

<sup>452</sup> Ovidio, op. cit., pág. 425, v. 609-610.

<sup>453</sup> Ibid, pág. 426, v. 622-623.

<sup>454</sup> Ibid, pág. 430, v. 772-774.

#### 4. 2. La instancia del destinatario: el texto en su recepción.

Cuando se analiza la instancia de las voces narrativas presentes en cualquier texto novelístico, en la actualidad, es imprescindible atender a una nueva corriente en los estudios de teoría de la literatura, producida como reacción al estructuralismo y al formalismo, es decir, originada tras la llamada crisis de la literariedad, y que se centra en la literatura como acto de habla. Por lo tanto, su objetivo es desentrañar las particularidades de la literatura en este nuevo ámbito, en contraposición con la comunicación ordinaria. Es evidente que dicha corriente está íntimamente relacionada con la teoría de los actos de habla de Austin y la pragmática lingüística de Morris.

Como definiría Umberto Eco, en literatura, al igual que en cualquier texto destinado a un público amplio el “Emisor” y el “Destinatario” constituyen *papeles actanciales* del enunciado<sup>455</sup>. En cuanto al emisor, U. Eco determina que lo primordial en la interpretación, que no en el uso, de un texto, es dirimir no la intencionalidad del autor empírico, sino el significado del entramado textual:

Cuando se mete un texto en una botella (...), es decir, cuando un texto se produce no para un único destinatario sino para la comunidad de lectores, el autor sabe que será interpretado no según sus intenciones, sino según una compleja estrategia de interacciones que también implica a los lectores, así como a su competencia en la lengua en cuanto patrimonio social. Por patrimonio social me refiero no sólo a una lengua determinada en tanto conjunto de reglas gramaticales, sino también a toda la enciclopedia que las actuaciones de esa lengua han creado, a saber, las convenciones culturales que esa lengua ha producido y la historia misma de las interpretaciones previas de muchos textos, incluyendo el texto que el lector está leyendo. El acto de lectura debe evidentemente tener en cuenta todos estos elementos, aunque sea improbable que un único lector pueda dominarlos todos. Así, todo acto de lectura es una

---

<sup>455</sup> Umberto Eco, 1987, op. cit., pág. 89. U. Eco distingue claramente entre las intenciones del autor empírico y las significaciones virtuales del texto en sí. Desentrañar estas últimas es lo que le corresponde al lector, en un pacto de cooperación textual: “Ante todo, por cooperación textual no debe entenderse la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente” (Ibid, pág. 90).

difícil transacción entre la competencia del lector (su conocimiento del mundo) y la clase de competencia que determinado texto postula con el fin de ser leído de modo económico<sup>456</sup>.

Lo particular en lenguaje poético es su modo de emisión y recepción. Hasta el momento, el foco de atención para determinar dichas particularidades se había centrado en el emisor, el responsable de la desviación sobre el código lingüístico, que provoca extrañamiento y, por ende, literatura. Sin embargo, a partir de la estética de la recepción<sup>457</sup>, esa desviación va a seguir existiendo como pauta, pero centrada en las expectativas del receptor:

La ‘cualidad poética’ producida por medio de la desviación no puede remitirse ni a las normas de un estándar abstracto ni a un canon estético, igualmente abstracto, sino a las aptitudes y hábitos adquiridos del lector. Con ello la ‘cualidad poética’ gana un valor de función que primeramente alcanza la movilización de la atención y, consecuentemente, cumple aquella tarea que Austin, en el acto de habla ilocucionario, ha descrito como *securing uptake*<sup>458</sup>.

---

<sup>456</sup> Eco, U., *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, 2002, pág. 80-81.

<sup>457</sup> José María Pozuelo Yvancos dedica un capítulo (2003, pág. 105- 127), a la llamada “Poética de la Recepción”. El dilema que abre el capítulo es la discusión acerca de la definición de lo literario. A partir de esta nueva corriente, se constata que textos, por ejemplo, sin valor literario en sus sociedades y épocas originarias, llegan a adquirir tal categoría en otros contextos y que el movimiento contrario también se produce. Por lo tanto, parece que quien marca el valor estético de la obra son las diferentes sociedades receptoristas. Esto abre puertas a premisas tan complejas como el hecho de que el valor del consumo intervenga en el establecimiento del canon literario o que el significado originario de un texto literario quede totalmente travestido por un lector, cuya interpretación es opuesta a la que ofertaba el escritor. Pozuelo Yvancos identifica como padres de este movimiento a dos autores: H. R. Jauss, que se nutre del “estructuralismo dinámico” de la Escuela de Praga con Mukarovsky a la cabeza, y W. Iser, heredero de la hermenéutica y la fenomenología, a través de Ingarden. Según estas teorías, en el texto literario es necesario diferenciar dos realidades: una que sería el producto material, es decir, el texto escrito y publicado (*artefacto*), otra el significado que pueda adquirir ese artefacto, una vez que se actualice (*significado*). El encargado de actualizar, o mejor dicho, de completar los huecos que faltan para una actualización completa del texto literario es el receptor. A partir de estos postulados, se deduce que la literatura, como subrayó H. R. Iser, posee un carácter dinámico, ya que son los diferentes receptores, a través del tiempo, los que completan el código literario, y que, en esta labor, el receptor tiene diversas funciones. Según W. Iser, el lector ha de fijar las conexiones oportunas entre su representación del texto y el texto originario, el que escribió el autor, así como debe construir imágenes en su proceso de lectura. A esto último lo denominó “síntesis pasiva” (Ibid, pág. 119).

<sup>458</sup> Iser, W., “El acto de leer”, en M. L. Burguera, op. cit., pág. 398.

Por lo tanto, parece que el universo de lo literario se va ensanchando hacia la interpretación del texto, mediante la cooperación indisoluble del autor y del lector. En este sentido, Hans-Georg Gadamer<sup>459</sup> distingue el lenguaje poético por dos características principales: frente a la palabra cotidiana, la poética no sólo tiene como función designar algo de la realidad, para luego desvanecerse, sino que “se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada”<sup>460</sup>; por otra parte, frente a la palabra cotidiana, requiere de una interpretación:

No hay, por ejemplo, nada que interpretar ni nada que sutlizar en la orden terminante que requiere obediencia, o en un enunciado unívoco cuyo sentido esté ya establecido. Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo, “multívoco”<sup>461</sup>.

El dilema se complica, ya que, ante un mensaje multívoco ¿es válida cualquier interpretación? o ¿existe una interpretación idónea? Según Gadamer, la palabra que murmura el poeta es ambigua por naturaleza, lo cual no ha de identificarse con errónea o falsa, sino con polivalente. En su propia materia, conviven en tensión la multiplicidad de los signos, lo verdadero y lo falso. De este modo, el que interpreta esa ambigüedad sólo puede señalar en una de las tantas direcciones posibles, nada más. Esta teoría hermenéutica va pareja de la de los actos de habla de John L. Austin<sup>462</sup>, en concreto, me parece muy similar a la definición que este autor hace sobre los actos *realizativos*.

En enunciados, cuyo verbo *dicendi* es de naturaleza similar a *jurar* o *prometer*, no es posible someter al juicio de verdadero o falso lo que se enuncia. El hablante da por sentado que *promete* o que *jura*, sin dar opción al interlocutor a cuestionarse sobre el enunciado. Otra cosa diferente es que el contenido de lo que se ha prometido o jurado se lleve a cabo o no. La no realización de los mismos no implica que el enunciado primero sea falso:

---

<sup>459</sup> Gadamer, H.-G., “Poetizar e Interpretar”, en Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), op. cit., pág. 858- 865.

<sup>460</sup> Ibid, pág. 859.

<sup>461</sup> Ibid, pág. 860.

<sup>462</sup> Austin, J. L., “Cómo hacer cosas con palabras”, en M. L. Burguera, op. cit., pág. 378-384.

(...) Hablar así no es decir que la expresión “te prometo que...” es falsa, en el sentido de que aunque el que enuncia eso dice que promete, en realidad no lo hace, o que aunque describe, describe falsamente. Porque quien usa la fórmula “te prometo que...” promete<sup>463</sup>.

Indiscutiblemente, como señala Austin, para que dicha oración adquiera tal validez es imprescindible realizarla en unas determinadas condiciones que impriman al enunciado esa naturaleza. Creo que algo muy similar sucede con el acto de habla que implica la literatura. La credibilidad del mensaje poético, en consonancia con la teoría de Gadamer, no puede ponerse en tela de juicio. El autor ha producido una serie de signos cuya falsedad o verdad no caben cuestionarse. El lector habrá de decodificar e interpretar en una de las tantas direcciones el mensaje, pero la valoración moral de su autenticidad no tiene cabida en el juego.

Por otro lado, el enunciado literario, al igual que el *realizativo*, necesita producirse en unas condiciones concretas. Esas condiciones concretas son las que posibilitan la identificación de un texto literario y permiten que una sociedad lo admita como tal. Estas condiciones, como apunta la estética de la recepción, son dinámicas y dependen de la instancia del lector. Pozuelo Yvancos<sup>464</sup> realiza la siguiente clasificación dentro de los posibles actantes encubiertos bajo el rol de lector:

1. ***Destinatario***: constituye la entidad, ya puede ser física o imaginaria, a la que va dirigido un texto. Obsérvese que es diferente, aunque en algunos casos pueda haber una concurrencia, del receptor. Esta entidad es una categoría abierta porque puede ser desempeñada por cualquier persona que lea un texto.

2. ***Destinatario intratextual y destinatario extratextual***: el destinatario intratextual es el que se halla inserto en la narración y, en algunas ocasiones, queda delimitado por apuntes narrativos que le dirige el propio autor implícito. Si el relato está

---

<sup>463</sup> Ibid, pág. 384.

<sup>464</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit., pág. 125-127.

dedicado, como puede suceder en una epístola por ejemplo, a una entidad concreta, que tiene vigencia fuera del texto, hablaríamos de un destinatario extratextual.

Aquí, por ejemplo, creo que preciso mencionar dos ocasiones en las que el narrador se dirige a un interlocutor preciso, cambiando, por tanto, el tiempo verbal a una segunda persona: “(...) No buscan ya un reino/ como dote ni el cetro de un suegro ni **a ti joven Lavinia** (...)”<sup>465</sup> y “Con estos y otros medios penetró el calor hasta lo más hondo/ de la fuente, y vosotras, aguas que ha poco osabais competir (...)”<sup>466</sup>. La presencia de estos cambios en el destinatario intratextual y el modo en que se presentan sugieren que el narrador sigue usando marcas procedentes de la oralidad, o al menos, tiene en mente, la ejecución oral del texto, al modo de un rapsoda.

No obstante, estas apelaciones directas podrían calificarse de dos formas distintas: si seguimos la exposición anterior sobre el narrador omnisciente de todo el relato 1, habrían de denominarse apelaciones al “narratario” del relato general; si por el contrario, se admitiese confusión en estos pasajes en la diferenciación entre el autor implícito y el narrador omnisciente, cabría la posibilidad de detectar en ambas situaciones un destinatario intratextual.

Otra polémica similar plantea el ya citado pasaje del *escollo* (Escila metamorfoseada), en el que parece darse igual confusión entre las categorías de narrador omnisciente y autor implícito, por lo que podría identificarse, de nuevo, un destinatario, en este caso, extratextual.

3. **Lector pretendido:** coincidiría con el lector ideal propuesto por U. Eco y es la entidad construida por el propio autor del texto, es decir, la figura ideal para la futura decodificación de su relato y en función del cual se crea una serie de alusiones o connotaciones narrativas. Por lo tanto, este último da la clave de la irresolubilidad de la interpretación narrativa, ya que, si se cree en la existencia de este lector pretendido, la decodificación teórica acertada es la que éste pueda darle.

---

<sup>465</sup> Ovidio, op. cit, pág. 424, v. 569/570.

<sup>466</sup> Ibid, pág. 431, v. 793/794.

Recuérdese al respecto de la traducción que manejamos y del objetivo del presente trabajo lo dicho en apartados anteriores. Sólo cabe realizar un apunte más: en el texto que nos ocupa y como puede deducirse de los ejemplos extraídos a su vez del libro XV y del libro I, el autor parece dirigirse a un lector cuya cualidad primordial consiste en reconocer y valorar la grandeza de ingenio del poeta.

El esquema general de estos apartados sobre la instancia narrativa sería el siguiente:

<p><b><u>NIVEL 1:</u> Escritor = Ovidio, individuo del siglo I. a.C.</b></p>
<p><b><u>NIVEL 2:</u> Autor implícito = pasaje del Libro I y del Libro XV de las <i>Metamorfosis</i> ¿También en la alusión al escollo del Libro XIV?</b></p>
<p><b><u>NIVEL 3:</u> Narrador omnisciente y extradiegético que narra el Libro XIV y que cede su voz a los siguientes narradores homodiegéticos:</b></p>
<p><b><u>NIVEL 4:</u> La Sibila, Macareo/Aqueménides, Diomedes y Vertumno metamorfoseado en vieja.</b></p>
<p><b><u>NIVEL 5:</u> La criada de la corte de Circe que le narra a Macareo la historia de Pico y Canente.</b></p>



## 5. El tiempo.

### 5.1 Planteamiento de la cuestión.

Para el análisis narratológico del tiempo, he tomado como referencias los estudios de Genette en *Figuras III*<sup>467</sup> y el de Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*<sup>468</sup>. El panorama general que se presenta, según ambos teóricos, resulta bastante complejo por el abanico de posibilidades que abarca el tratamiento de esta categoría, en un texto narrativo. La conclusión primordial puede resumirse en una frase: el tiempo es un recurso retórico, si se mide en el significante (trama o relato), y una dimensión existencial en los parámetros comunicativos del emisor y el receptor. Por lo tanto, como vengo sosteniendo, el análisis narratológico se ha enfocado, a lo largo del siglo XX, desde dos ópticas distintas, que confieren significados diferentes: una sería la inmanentista, es decir, ceñida al texto mismo, tendría como máximos exponentes el formalismo y el estructuralismo; la otra surgiría a partir de la pragmática y de la semiótica, por lo que tiene en cuenta los elementos que intervienen en el proceso de comunicación literaria.

Comenzaré realizando la descripción del análisis estructuralista, cuyos supuestos se remontan al formalismo. Según este movimiento, era posible la distinción, a la hora de abordar un análisis textual, entre el material procedente del mundo real (lo que Aristóteles denominaba en su *Poética* “mímesis”) y su elaboración en un texto, mediante la intervención de un narrador con las diferentes estrategias que he mencionado en el apartado anterior. Lo primero se denominaba “fábula” y lo segundo “trama”. En el análisis actancial que he propuesto, he seguido la terminología de Genette que distingue entre “historia” en correspondencia con “fábula” y “relato” en correspondencia con “trama”. Por lo tanto, el tiempo posee una doble vertiente: la de los acontecimientos empíricos y la de su elaboración literaria. Introduce una tercera categoría, que da cabida en parte a la intervención de la estética de la recepción: el “tiempo de la narración”.

---

<sup>467</sup> Genette, G., 1989, op. cit.

<sup>468</sup> Bal, M., *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 2006, pág. 45-50, 57-87.

J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos<sup>469</sup> introduce en su metodología de análisis la concepción de P. Ricoeur sobre la categoría del “tiempo” en la novela. Según este autor, los preceptos estructuralistas no abordan dicha entidad en toda su amplitud, sino que olvidan la reconstrucción ontológica que se produce, tras la lectura. Es decir, contamos con un tiempo del “relato” al que P. Ricoeur denomina “configurado”, cuyo origen se remonta al tiempo de la “fábula”, que recibe el nombre de “prefigurado”. Sin embargo, la reconstrucción completa de esta entidad no parte sólo de una secuenciación cronológica o de una ordenación lógica en el texto, sino que debe completarse con el proceso de lectura. De este modo, será el lector el que sepa revitalizar la noción de “tiempo” íntegra, cuando en su proceso de lectura realice las conjeturas necesarias para esbozar esta trabazón. A esta tercera categoría la denominó P. Ricour “tiempo refigurado”. En el “tiempo refigurado”, no sólo basta con la lectura, sino que ha de realizarse un proceso de asignación de valores que vaya desde la historia al relato y desde el relato a la historia, para concluir en otra dimensión espacial, producto de la interacción de las dos categorías mencionadas.

Tras lo expuesto, considero que el propio Genette ya contempla en su teoría la necesidad de la intervención del lector a la hora de recomponer la categoría de tiempo y lo marca mediante el prefijo “pseudo”:

(...) El tiempo del relato (escrito) es un “pseudo-tiempo” en el sentido de que consiste empíricamente, para el lector, en un espacio de texto que sólo la lectura puede (re)convertir en duración<sup>470</sup>.

Siguiendo las premisas estructuralistas, existen tres categorías en el tratamiento de la temporalidad narrativa:

1. **EL ORDEN:**

---

<sup>469</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., op. cit., pág. 260-267.

<sup>470</sup> Genette, G., *Nuevo Discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1993, pág. 18.

Como define Mieke Bal<sup>471</sup>, el material procedente de la realidad está constituido por una serie de acontecimientos y cambios, por lo general, que implican una evolución. Esta evolución puede encuadrarse en la secuenciación lógica que fracciona los distintos hechos que interfieren en nuestra existencia. En la narración, esta secuenciación puede plasmarse de un modo puntual y condensado, en el que sólo se preste atención a aquellos motivos relevantes que suceden en la vida del individuo, o bien de un modo expositivo. Al primero de ellos lo designa la autora con el nombre de “crisis” y al segundo de “desarrollo”. Lo más frecuente es la intercalación de ambos en el texto, priorizando en determinados momentos uno sobre otro. Huelga decir que en la “crisis” la selección de unos motivos implica el silenciamiento de otros, que, en su caso, el lector deberá reconstruir. Dentro de la secuenciación cronológica, esto se conoce como “interrupción” y, en el relato, como veremos posteriormente, como la “elipsis”.

Por otro lado, como subraya M. Bal, es imprescindible distinguir entre el orden cronológico y el orden lógico de los sucesivos acontecimientos. En una novela, rara vez existe una analogía entre ambos y suele suceder que, con independencia de la lógica, unos se representen previos a otros<sup>472</sup>. La isocronía, por tanto, que postulaban los preceptos clásicos es utópica y hemos de enfrentarnos a desigualdades de correlación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. La obviedad surge cuando comprobamos que el lenguaje es lineal y, sin embargo, la temporalidad de los acontecimientos puede ser simultánea.

A partir de aquí, es fácil delimitar las dos anacronías (faltas de correspondencia entre el tiempo de la historia con el tiempo del relato) que se producen:

---

<sup>471</sup> Bal, M., 2006, op. cit., pág. 45-50.

<sup>472</sup> Un apunte que me ha llamado la atención de la exposición de M. Bal es la distinción que realiza entre “prioridad cronológica” y “prioridad cualitativa”, trayendo a colación un fragmento de *Génesis 2*. Según esto, tanto las teorías “machistas” como “feministas” respecto a este pasaje bíblico parten de un error: la creencia y asunción de que aquella secuencia que se presenta en primer lugar posee mayor importancia que la que la sigue. Así, la afirmación de que la creación del hombre previa a la mujer lo dota de más relevancia para la autora se debería a una confusión entre “prioridad cronológica” y “prioridad cualitativa” (Ibid., pág. 50).

A) **Analepsis**<sup>473</sup>: por lo general, es un recurso muy utilizado por las novelas decimonónicas que solían comenzar la secuenciación de los hechos *in medias res*, por lo que, en algún momento del relato, se hacía necesario un salto atrás, por ejemplo, para reconstruir datos acerca de la infancia del protagonista o alguna situación anterior al inicio de la trama que diese pistas sobre el origen de la problemática existente. Puede definirse como el salto atrás en la ordenación cronológica de los eventos, por lo que se rompe la secuenciación lógica.

B) La “**prolepsis**”: consistiría en el recurso contrario, esto es, la anticipación de los acontecimientos, produciendo una ruptura de orden en la organización lógica de los acontecimientos. Resulta muy frecuente, según señalan M. Bal y A. Garrido Domínguez, en la novela de autor omnisciente en tercera persona, sobre todo, en las autobiográficas, donde los saltos y anticipaciones en el hilo temporal son muy comunes. Del mismo modo, la novela policíaca consigue transmitir la intriga al receptor, gracias al adelantamiento de pistas o resolución de pequeños enigmas que van augurando la solución final.

Según G. Genette<sup>474</sup>, en la literatura, incluso actual, la retrospección prima sobre la anticipación. No obstante, no ha de equivocarse su ejemplificación mediante la mención de la *Ilíada* con una canonización del término. Para el autor, su planteamiento en *Figuras III*, ha provocado que gran parte de la crítica considere erróneamente, como recurso fundamental de la épica, el inicio *in medias res*, para continuar con un “regreso explicativo”:

En realidad, la anacronía inicial de la *Ilíada*, de amplitud muy limitada, no es nada característica de un relato que, en su conjunto, es muy cronológico, y el *topos* formal de la analepsis metadiegetica es sólo específico de la *Odisea* y luego (por imitación) de la

---

<sup>473</sup> Bal, M., (Ibid, pág. 59 – 87) denomina las dos anacronías con el nombre de “retrospección” para la “anaplesis” y “anticipación” para la “prolepsis”. Aparte de pequeñas variables en cuanto a la nomenclatura y otras salvedades que comentaré, la exposición de esta autora es muy similar a la de A. Garrido Domínguez y, por ende, a la de Genette.

<sup>474</sup> Genette, G., 1993, op. cit., pág. 23-24.

*Eneida*. Ni siquiera epopeyas clásicas como la *Jerusalén Liberada* recurren a él, y las canciones de gesta ni piensan en ello<sup>475</sup>.

La cuestión primordial a la hora de analizar ambos procedimientos es determinar qué secuencia cronológica en la novela es la inicial y, de este modo, se convierte en la coordenada cero desde la que puede organizarse y enumerarse el resto de las secuencias. M. Bal apunta a la dificultad en algunas ocasiones de encontrarla, incluso, a la imposibilidad, por parte del crítico, de realizar una secuenciación apropiada, por lo que, es mejor centrarse en el análisis de secuencias relevantes:

Hay textos, además, en los que la relación entre texto y fábula es tan compleja que un análisis sistemático sería inútil. En esos casos puede bastar con una indicación general de las diferentes unidades de tiempo, mientras que cabe estudiar en detalle los fragmentos interesantes o complejos<sup>476</sup>.

Como expondré a continuación, creo que es lo que sucede con el “tiempo” en las *Metamorfosis*. Dentro de la categoría de “anacronía”, ya sea “analepsis” o “prolepsis”, es necesario introducir dos nuevos conceptos:

A) **Alcance**<sup>477</sup>: según palabras de M. Bal<sup>478</sup>:

Por ‘distancia’ entendemos que un acontecimiento presentado en una anacronía se separa con un intervalo, grande o pequeño, del ‘presente’, esto es, del momento en el desarrollo de la fábula al que se refiere la narración en el instante en que la anacronía se interrumpe.

---

<sup>475</sup> Ibid, pág. 23.

<sup>476</sup> Bal, M., 2006, op. cit., pág. 65.

<sup>477</sup> De nuevo, M. Bal, (Ibid, pág. 67-69.), cambia la nomenclatura y denomina al “alcance” “distancia” y a la “amplitud” “lapso”. No obstante, la definición de ambos es igual a la que hace A. Garrido Domínguez y Genette.

<sup>478</sup> Ibid, pág. 67.

Es decir, tomando una secuencia como punto de partida cero, en el instante en el que se rompe la secuencia cronológica, hay una “cuenta” hacia atrás o hacia “delante”. Se trata de averiguar cuántos “puntos” hay de distancia o alejamiento entre esa coordenada cero y la nueva secuencia que irrumpe en el relato.

B) **La amplitud**: realmente, considero más esclarecedor el término de “lapso” con el que lo denomina M. Bal. Según su propia definición:

Con el término ‘lapso’ damos a entender la extensión de tiempo que ocupa una anacronía. Como su distancia, el lapso de una anacronía puede variar grandemente<sup>479</sup>.

Es decir, la amplitud se refiere a la extensión temporal de la anacronía en cuestión, que puede ir desde un minuto hasta extensiones mayores, como meses o años. No tiene por qué coincidir su lapso con el alcance. Por ejemplo, en enunciados como: “Hace un año Pepe hizo un pastel, durante media hora”, el alcance con respecto al momento de enunciación es “hace un año” y la duración de la anacronía o lapso es de “media hora”.

Según esta premisa, M. Bal distingue entre anacronía “completa” o “incompleta”, en cuanto a su lapso. Esto es, si el lapso de una retrospección o prospección es incompleto y se vuelve a dar un salto en la línea cronológica, hablamos de anacronía incompleta. En el caso contrario, en el que la información se desarrolla en su totalidad, hablamos de anacronía completa. El primer tipo lo ejemplifica a través de un texto del libro XIX de la *Odisea*, en el que Ulises es reconocido por su sirviente, debido a una cicatriz de infancia. Se interrumpe la acción principal y, mediante una analepsis, se recuerda aquel momento puntual de la infancia en el que se produjo tal herida. Por lo tanto, el lapso es breve, un día, mientras que el alcance respecto al relato principal (la infancia) puede ser de veinte años<sup>480</sup>.

Una divergencia ostensible entre los planteamientos de A. Garrido Domínguez y M. Bal surge en la valoración de los discursos interiores. Por lo general, en los monólogos interiores, el personaje suele dar saltos en la secuenciación de sus pensamientos, bien

---

<sup>479</sup> Ibid, pág. 69.

<sup>480</sup> Ibid, pág. 70.

hacia el futuro, bien hacia el pasado. Para A. Garrido Domínguez no plantea ningún problema denominar estos saltos “analepsis” o “prolepsis”, mientras que M. Bal considera que en la masa informe del pensamiento no existe una cronología real, por lo que no es posible contabilizar ningún tiempo. No obstante, como concesión añade que, en todo caso, podría catalogarse como pseudo-anacronía:

La denominada literatura del ‘monólogo interior’, por ejemplo, se limita a la reproducción de los ‘contenidos de conciencia’, y, por lo tanto, no está sujeta a ningún análisis cronológico. Para solucionar este problema (...) cabe añadir el término subjetivo y objetivo. Una anacronía subjetiva sería, entonces, una que sólo cabe considerar como tal si el ‘contenido de la conciencia’ se sitúa en el pasado o en el futuro; no en el pasado de ser ‘consciente’, sino en el momento de pensarlo<sup>481</sup>.

Retomando la tesis de Genette, las analepsis y las prolepsis pueden enlazar con el momento inicial de la enunciación o, por el contrario no entrar en contacto con este proceso de enunciación principal, sino, transcurrir dentro del mismo. Es decir, en cuanto a su alcance, la analepsis y la prolepsis pueden ser internas o externas. G. Genette en el apartado de “Discurso del relato” de *Figures III*, coloca como ejemplo la herida de Ulises y lo califica como una “analepsis externa”, ya que se remonta a un tiempo anterior al momento de enunciación del texto. En su contestación a la crítica de Van Rees, en *Nuevo Discurso del relato*, vuelve a retomar el mismo ejemplo para aclarar que, aun en la circunstancia de considerar como tiempo primero en la *Odisea* la caída de Troya, que estrictamente sería una analepsis externa (se podría discutir si interna o externa. Todo depende de si aceptamos como bueno el hecho de tomar como coordenada 0 de la enunciación la destrucción de Troya) que realiza Ulises en la corte de los feacios, la herida de Ulises en la infancia ha de considerarse anterior a dicho relato<sup>482</sup> y, por ende, “externa”.

---

<sup>481</sup> Ibid, pág. 64-65.

<sup>482</sup> Genette, G., 1993, op. cit., pág. 21.

Según esta dualidad, se establecen varios subtipos:

1. **Internas:** son aquellas cuyo alcance no se remonta a un punto anterior o posterior al momento inicial de la enunciación, sino que se encuadran dentro del mismo. Por otra parte, el contenido de estas anacronías internas puede o no coincidir con la temática del relato primero. Según esta última cualidad, Genette diferencia las *homodieéticas* (sí coinciden) de las *heterodieéticas* (no coinciden). Dentro de las primeras establece a su vez una tripartición en:

- **Homodieéticas completivas:** según A. Garrido Domínguez<sup>483</sup>, el narrador tiene la posibilidad de omitir bien segmentos de tiempo, bien detalles de contenido, al lector, para filtrarlos cuando considere adecuado, a lo largo de la narración. De este modo, la anáplisis homodieética completiva sirve para rellenar estos vacíos de la narración.

- **Homodieéticas iterativas:** acciones que se mencionan una vez acerca de un personaje y se interpretan como gestos habituales que han de cubrir toda la secuencia temporal. La intención es recuperar o anticipar una sucesión de acciones semejantes.

G. Genette, en su contestación a la crítica que le realiza Van Rees<sup>484</sup>, sitúa la clasificación de *analepsis iterativa* en el marco de una “autodeclaración” del autor, y lo ejemplifica con Flaubert y Proust. En estos dos autores existe, en el marco del propio texto, la intención de crear analogías continuas entre acciones del presente de la enunciación y del pasado de los personajes. Obviamente, como señala G. Genette, al clasificar una anacronía de iterativa, siempre incurrimos en el error de no ser expeditivos, ya que ninguna acción se produce de un modo igual a otra. Por ejemplo, incluso dada la situación de que un personaje siempre realice un paseo al atardecer, a la misma hora, pueden producirse variables, como las que afectan al tiempo atmosférico. Sin embargo, la cuestión de una anacronía iterativa no debe reducirse a estas pesquisas y la visión global ha de extenderse más allá. Por lo tanto, la repetición de conductas y su

---

<sup>483</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 169.

<sup>484</sup> Genette, G., 1993, op. cit., pág. 18-19.



reproducción, tanto en lo reiterativo, como en iterativo, no debe entenderse como un calco exacto, ya que la mimesis empírica no lo posibilitaría.

- **Homodieéticas repetitivas:** el texto compara su propio presente, ya con una situación pasada, ya con una anticipación futura, mediante la enumeración de sucesos semejantes. Son sucesos recurrentes. Esto posibilita dotar de cohesión a textos con un complejo tratamiento temporal.

En cuanto a la analepsis interna homodieética en general, Genette aclara el contenido de su teoría en *Figuras III*, en su contestación a Van Rees. Según este último, Genette transmitía cierto disgusto hacia aquellas obras en las que había interferencias entre el contenido de ésta y el contenido del llamado “relato primero”. Sin embargo, Genette corrige esta apreciación e indica que, con relación al texto de Proust, estas redundancias posibles pueden entenderse como un principio de transgresión y un bosquejo de marco para una nueva literatura:

Pero, incluso desde el punto de vista de una estética menos subjetiva y anacrónica que la que animaba, en ciertos puntos, el *Discours du récit*, sigue siendo cierto que las capacidades de repetición o “interferencia” de un relato no deben desvalorizarse *a priori*, sino todo lo contrario. La literatura o, al menos, el relato en prosa, ha mostrado siempre mucha más timidez que las demás artes, especialmente la música, a la hora de explotar los recursos de la variación interna, y ése ha sido, sin duda, un empobrecimiento. De modo que, cuando un texto como la *Recherche* se aproxima a ello, aunque sea de forma involuntaria, está permitido felicitarlo por ello<sup>485</sup>.

2. **Externas:** son aquellas cuyo alcance se remonta o pospone a un momento anterior o posterior al inicio del relato principal.

---

<sup>485</sup> Ibid, pág. 22.

3. **Mixtas:** puede suceder que una secuencia se inicie antes o después del momento primero de la enunciación del texto, pero, a su vez, es posible que, en su alcance, llegue a entroncar con este punto primero de la enunciación o, incluso, que se alargue en él. Se produce una mezcla de los dos tipos anteriores. M. Bal no alude explícitamente a este tercer tipo, aunque en el análisis de determinados fragmentos sí las reconoce.

## 2. LA DURACIÓN:

Esta categoría no se ocupa del orden en el que están seleccionados y transmitidos los acontecimientos, sino de su correspondencia con respecto a la historia, en cuanto a la extensión. Casi resulta imposible hallar textos en los que la duración de los acontecimientos en el mundo empírico y su reelaboración en el texto narrativo coincidan plenamente. Los casos más frecuentes suelen ser diálogos, en los que no aparezca la intervención del narrador o determinadas escenas. En ambos, existiría una “isocronía”.

Antes de enumerar las faltas de correspondencia que se producen entre ambas temporalidades, es necesario advertir, como hace G. Genette<sup>486</sup>, de la flexibilidad que requiere esta categoría. El texto escrito como tal no posee una duración propia, sino que ha de ser el proceso de lectura el que lo dote de la misma. Sin embargo, de acuerdo con esta premisa, contamos con una nueva dificultad: ¿cuántas páginas leen de manera estándar los lectores en una hora o en dos?, ¿dura un diálogo de cinco minutos el mismo tiempo en el proceso de la recepción? Indudablemente, la correspondencia máxima nunca existe y aventurarse a dar respuestas a estas preguntas carece de sentido. Por ello, Genette, para salvar dicha imposibilidad, acuña el término *pseudo-temporalidad* del relato escrito:

Un relato escrito, que evidentemente no tiene duración en dicha forma, no halla su “recepción” y, por tanto, su plena existencia, más que mediante un acto de

---

<sup>486</sup> Ibid, pág. 25.

representación, lectura o recitado, oral o mudo, que sí tiene una duración propia, pero variable, según los casos<sup>487</sup>.

Una vez aclarada la posible isocronía de un texto, vamos a centrarnos en el recurso más usual, justo el contrario: la no correspondencia entre la duración del tiempo del relato y la de la historia, denominada “anisocronía”. Esta “anisocronía” se manifiesta de cuatro<sup>488</sup> maneras posibles en el texto:

1. **Elipsis:** junto con la “pausa descriptiva” es situada por J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos en los movimientos “extremos”<sup>489</sup>, ya que producen una completa desigualdad entre la duración del tiempo del relato y la duración del tiempo de la historia. En este caso, la duración del tiempo de la historia transcurre, sin que exista una mención análoga en el relato. M. Bal<sup>490</sup> se centra en describir las motivaciones que producen su uso. En las novelas policíacas o de misterio, el narrador consigue transmitir expectación en el receptor, omitiendo determinados sucesos que serán revelados al final. Otra causa de omisión, según M. Bal, reside en la necesidad de “exorcismo”, esto es, de silenciar hechos dolorosos o que causan mala conciencia para apartarlos de la propia existencia. Hay otras omisiones en un texto, las más frecuentes por pura economía del relato.

2. **Sumario:** es denominado por M. Bal como “resumen” y su limitación con la elipsis en ciertas ocasiones resulta harto difusa, ya que la salvedad por la que una elipsis pasa a inscribirse en la acepción de “resumen” es la presencia de determinados datos de la historia, que no se cuenta en su totalidad. Según su análisis, la maestría, por ejemplo de Flaubert, consiste en invertir, en este sentido, los términos de lo esperable, de romper, en definitiva, las expectativas del lector. Así, cuando se espera una descripción

---

<sup>487</sup> Ibid, pág. 25.

<sup>488</sup> Garrido Domínguez (op. cit., pág. 185-186) introduce una quinta categoría a la que denomina “digresión reflexiva”. Como él mismo reconoce sigue los postulados de Genette quien se apoya en su modalidad discursiva, distinta de la de la pausa descriptiva, para asignarle un marbete diferente. Se corresponde con la pausa subjetiva de M. Bal, ya que no aporta un tiempo cronológico como tal, sino pensamiento o conciencia del narrador o del personaje.

<sup>489</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>., 2003, op. cit., pág. 263.

<sup>490</sup> Bal, M., 2006, op. cit., pág. 79.

de los instantes clímax en la vida de Emma, el narrador decide omitirlos y pasar a escenas rutinarias. La finalidad es transmitir en el receptor el hastío de la monotonía en la que se encuentra inmersa la protagonista.

3. **Escena:** ocupa gran parte de la novela tradicional y su duración coincide con la de los sucesos en la historia real. No obstante, esto no es óbice para que encontremos todo tipo de analepsis o prolepsis en el transcurso de una escena.

4. **Pausa:** la desaceleración se consigue manteniendo en suspenso cualquier atisbo de acción o de temporalidad en el relato, sin mencionar ningún nuevo elemento procedente de la historia. Esto se consigue, por regla general gracias a las pausas descriptivas, en las que un objeto puede copar la atención de la voz narrativa, sin ninguna limitación expresa.

Para Genette, lo más interesante de estos cuatro recursos consiste en identificar la intencionalidad con la que los utiliza el narrador. Así, por ejemplo, Proust puede usar una página para describir acciones que se desarrollan a lo largo de un año y, al mismo tiempo, usar una página para acciones que transcurren en un minuto. Esto imprime unas peculiaridades determinadas de desaceleración y aceleración al relato que, en determinadas ocasiones, caracterizan el estilo de los autores.

Por otro lado, en esto también coinciden M. Bal y A. Garrido Domínguez, la frontera entre determinados tipos de pausa y ciertos tipos de escena es muy difusa. Genette solventa la situación considerando sólo pausa a la descriptiva y separándola de la focalización subjetiva que pueden tener determinados pensamientos o comentarios del narrador, como sucede en Flaubert. Además, también subraya que no toda descripción ha de equipararse con pausa. Por ejemplo, la descripción del escudo de Eneas sirve como pretexto para narrar la historia de sus descendientes, hasta concluir en la batalla de Accio. No sucede lo mismo con la descripción del escudo presente en Homero, carente de otra intencionalidad que no sea la puramente descriptiva, en palabras de Genette, consistiría en el “único objeto descrito con detalle”<sup>491</sup> en la *Ilíada*.

---

<sup>491</sup> Genette, G., 1993, op. cit., pág. 27.

### 3. LA FRECUENCIA:

Según mi opinión, el que describe con mayor sincretismo y claridad esta categoría es J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos<sup>492</sup>, quien lo define del siguiente modo:

(...) La frecuencia es la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de enunciados narrativos de esos hechos.

En esta categoría nos referimos al tratamiento de la correspondencia entre el relato y la historia, en lo que respecta a la cantidad de ocasiones en las que sucede un hecho y su reproducción en el texto. El esquema que J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos propone es el siguiente:

a) **Relato singulativo:** lo que sucede una vez posee su correspondencia en el texto, en el que también se cuenta una vez.

b) **Relato anafórico:** un suceso se produce en más de una ocasión y se representa en el texto tantas veces como ocurre.

c) **Relato repetitivo:** un acontecimiento ha pasado en la historia sólo una vez, pero en el relato se reproduce varias.

d) **Silepsis:** consistiría en el procedimiento contrario al relato repetitivo, ya que lo que sucede en más de una ocasión en la historia encuentra su correlato en el texto narrativo, contado en una sola ocasión. A este lo denomina A. Garrido Domínguez y M. Bal “**relato iterativo**”<sup>493</sup>. Genette señala que este procedimiento es bastante más

---

<sup>492</sup> Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>, 2003, op. cit., pág. 264.

<sup>493</sup> A propósito del relato iterativo, Genette en *Nuevo Discurso del relato* (op. cit. pág. 28) hace una observación bastante curiosa a pie de página. En ella, nos informa de que dos de los escritores pioneros en

frecuente en las novelas autobiográficas, por ejemplo para referir sucesos de la infancia, que en las de ficción.

---

este tipo de relato son Proust y Flaubert. Con respecto a este último, menciona la incompetencia de los lectores para desenmascarar aquellos textos iterativos que posee el relato, de tal modo que muchos consideraban que Emma sólo hacía el amor dos veces, a lo largo de su vida: una con Rodolphe y otra con León. Uno de estos lectores, al que Genette califica de “prevenido” era Sartre. Esta situación encaja con la teoría de M. Bal, quien sostiene que Flaubert invierte los términos y omite momentos clave o los despacha con rapidez, mientras que se detiene en sucesos insignificantes. La aceleración y desaceleración de esta novela constituye una de las genialidades del autor.

## 5.2 Aplicación al texto ovidiano.

El inicio de la enunciación se abre con el relato de Escila, Glauco y Circe y concluye con la conversión de Escila en escollo. Según estos primeros versos, parece que vamos a asistir a una trama, cuyo protagonista es Glauco y su acción va a marcar la secuenciación y la organización temporal de los acontecimientos:

Desde allí, con poderosa brazada, cruza Glauco a nado/ el mar Tirreno y arriba a las herbosas colinas y al atrio,/ repleto de fieras irreales, de Circe la hija del Sol<sup>494</sup>.

Con esta secuencia primera, en nuestra mente de lector ya se configura el entramado de relaciones entre dos protagonistas, uno masculino y otro femenino. Sin embargo, conforme avanzamos la lectura, este hilo argumental se quiebra y el relato del escollo queda interrumpido, o, más correcto sería decir, que queda como pretexto o conector del siguiente relato. Hasta este momento, todos los sucesos son lineales (el encuentro de Glauco con Circe, su petición de enamorar a Escila, la súplica consiguiente de Circe como futura amante, el rechazo de Glauco, el enfado y conjuro de Circe, la metamorfosis de Escila), a excepción del último, en el que la voz del narrador omnisciente realiza una anticipación de los hechos futuros y nos sitúa en el verdadero presente de la enunciación con un adverbio de tiempo *hoy*:

Escila permaneció en el lugar, y, tan pronto tuvo ocasión,/ por odio a Circe privó a Ulises de sus compañeros;/ más adelante hubiera hundido los navíos teucros si antes/ no hubiera sido transformada en escollo que aún hoy/ se yergue rocoso; todavía evitan los navegantes ese escollo<sup>495</sup>.

De este fragmento, se concluye lo siguiente: por un lado, el relato enunciado se sitúa en el pasado del narrador, que, al ser omnisciente, se permite alusiones al que parece

---

<sup>494</sup> Ovidio, op. cit., pág. 407, v.8-10.

<sup>495</sup> Ibid, pág.409, v. 70-74.

ser, si seguimos la terminología de U. Eco, el “lector ideal”, o primer narratario. Por otro, hay una clara prolepsis. Su alcance es posterior al relato de Glauco, Circe y Escila, pero entronca con este momento primero de la enunciación, por lo que habría que hablar de una “prolepsis interna”, que reconstruye hechos que atañe al relato principal, “homodiegética completiva”. Su lapso (la duración de dicha secuencia) no queda determinado, porque está construida a modo de sumario y nos resume parte de la acción referida a Ulises, en el Libro XIV, y parte de la que atañe a Eneas. Este último va a verse a salvo, ya que Escila sufre una segunda metamorfosis y pasa a convertirse en escollo, mientras que el primero pierde su tripulación al tener que enfrentarse a ella.

Por lo tanto, no hay un desarrollo completo de esta anacronía y, tal como la presenta, la interrumpe para volver a dar un salto hacia atrás. La problemática surge cuando se intenta establecer el tiempo primero o relato primero, a partir del cual se organice el resto de secuencias. El relato de Glauco, Escila y Circe se encuadra como la primera secuencia de la enunciación, hasta que aparece la voz del narrador y se toma conciencia de que, en realidad, este primer relato pertenece al pasado del narrador, es decir, del momento que se toma como presente. Por lo tanto, esa prolepsis que he clasificado como tal, deja de serlo en sentido estricto, desde esta óptica, y se sitúa como un hecho pasado para el narrador.

Según M. Bal, este tipo de construcciones temporales es muy frecuente en los relatos tradicionales, con narrador omnisciente. Mediante este resumen que anticipa hechos futuros, se consigue un tono trágico (muy acorde al tratamiento del mito), que emula, en cierta medida, y suplanta el coro de la tragedia clásica. Con lo cual, el objetivo no es transmitir la tensión que caracteriza, por ejemplo, las novelas policíacas, sino al contrario, sólo se pretende ofrecer un espectáculo ya cerrado, cuyo desenlace se anticipa.

Ciertamente, si nos trasladamos a la Roma del siglo I a.C., Ovidio da en la clave, al hacer uso de esta prolepsis, ya que el contenido de los mitos era conocido por la mayoría de lectores posibles en su contexto y contaba con una extensa tradición anterior, procedente de Grecia. De este modo, Ovidio es consciente de que no puede sorprender ni es su cometido, ya que lo que busca es innovar en su manera expositiva y en su tratamiento.



No obstante, en contra de lo que sostiene M. Bal, considero que la tensión también se crea de este modo, mediante el patetismo. El lector conoce de antemano el desenlace y sabe que no es posible modificarlo en el proceso de lectura, por lo que la angustia hasta llegar al clímax del relato aumenta sucesivamente. Puede compararse la expectación con la que se produce cuando vemos un film basado en una novela leída y sabemos el desenlace. Sin embargo, esto no es óbice para que el propio sentimiento de estatismo nos produzca una tensión cada vez mayor, que no cesa, hasta que no comprobamos, de nuevo, el consabido final. La causa de la misma no reside, al menos en Ovidio, en el cuestionamiento de otras preguntas, como:

‘¿Cómo pudo suceder de este modo?’, con variantes del tipo de ‘¿Cómo pudieron la heroína o el héroe ser tan estúpidos?’ o ‘¿Cómo permite la sociedad que ocurra una cosa así?’ o ‘¿Cómo se enteraron el héroe y la heroína?’<sup>496</sup>.

Muy al contrario, me aventuro a pensar que es fruto de la *imitatio* de un recurso formal de la tragedia, el coro. Como he mencionado en varios apartados, Ovidio utiliza un género trillado en su época, la épica, con una temática archiconocida en la Antigüedad, el mito, y su intención, según escribe al final de las *Metamorfosis*, es ser recordado por ella, para la posteridad. El ciclo mítico es común a la épica, pero, a la vez, en Grecia, también a la tragedia. Los fragmentos de Pomona y Vertumno o de Ifis y Anaxárete podrían encuadrarse dentro de la lírica, si pasamos por alto su versificación. Los dos héroes por antonomasia del mundo clásico se combinan a la par en un mismo libro, el catorce, convirtiéndose en referente de la posterior literatura de viajes ¿No estaría buscando una mezcolanza de géneros? También, el hecho de que un recurso de especial patetismo se utilice al comienzo de este relato refuerza el sentido último del texto analizado: el individuo que se exilia en el viaje descubre con impotencia que no tiene alternativas de huida, su marcha hacia lo *otro* es irremisible, aun en la circunstancia de que este periplo sea interior. La partida se formula como hecho

---

<sup>496</sup> Bal, M., 2006, op. cit., pág. 72.

irrefutable y patético, del mismo modo que sucedía con las acciones de las heroínas en la tragedia.

Por otra parte, en esta prolepsis, surge una dualidad: el tiempo de Glauco, Escila y Circe, frente al tiempo del narrador. La elección de cuál va a ser el relato primero es doble y compleja. Según M. Bal, esto también es una característica de los relatos en primera persona:

Pero los llamados textos de “primera persona” son los más adecuados para referencias al futuro. Una narración que relata alguien que pretende estar presentando su propio pasado puede fácilmente contener alusiones al futuro, las cuales, en relación con el tiempo de la historia, son “el presente” o pueden incluso ser ya el pasado (...). Respecto al tiempo de la fábula (“entonces”) es una anticipación (...) pero en relación con el tiempo narrativo (“ahora”) es una retrospección, aunque la distancia de la retrospección sea más pequeña que la de la otra en la que bajo la forma de anticipación se ha intercalado<sup>497</sup>.

No obstante, nuestro relato no está escrito en primera persona, sino en tercera. La problemática surge a la hora de elegir qué tiempo usaremos como referencia para el resto de secuencias. Si escogemos el tiempo del narrador, todo el relato se convierte en una retrospección que, como demostraré a continuación, en su mayoría sigue una linealidad, a excepción de otras retrospecciones, algunas de gran importancia, como la de Aqueménides y Macareo. Contaríamos, por lo tanto, con tres tiempos: el del narrador, la analepsis de la mayor parte del relato y otras analepsis dentro de la gran analepsis principal.

Por el contrario, si escogemos como tiempo primero, el tiempo presente en el relato inicial (en concreto, el tiempo uno, como analizaré a continuación, debería ser el relato de Eneas y me atrevería a considerar este capítulo inicial estrictamente, junto con otros que indicaré, como un pausa descriptiva, ya que su único cometido es describir el escollo que se encuentran Eneas y su tripulación, a lo largo de su periplo), obviaríamos el tiempo del narrador en el comentario, pero siempre teniendo en cuenta la tripartición

---

<sup>497</sup> Ibid, pág. 72.

temporal de nuestro texto. La elección es libre y de escasa importancia, siempre y cuando este último condicionamiento se reconozca:

De nuevo es una cuestión de cómo el investigador desee contemplar la situación. Que una frase así se considere retrospectión o anticipación es de escasa importancia; lo que es importante es que haya tres momentos distintos, así como la relación que mantienen entre sí<sup>498</sup>.

Para una mayor simplicidad y claridad expositiva en el análisis, me inclino a considerar como relato primero el que se inicia con la llegada de Eneas a Cartago, tras haber sobrepasado el escollo, situado en el estrecho de Mesina, pero invito al lector a tener siempre presente el tiempo del narrador que volveremos a encontrar a lo largo del texto.

Partiendo de esto, puntualizaré que el tiempo uno del relato primero es el que comienza a partir del verso 75 (“Cuando las naves troyanas superaron a fuerza de remos/ este escollo (...)”<sup>499</sup> y lo referente a Glauco, Circe y Escila una pausa descriptiva, que se detiene en darnos cuentas de la naturaleza de un escollo, que debe vadear la tripulación de Eneas. La acción que plasma de la historia se detiene durante más de setenta versos. Esta pausa, como he analizado antes, afecta al ritmo de la novela y lo desacelera, algo que se contrasta con el resumen presente en la “pseudoprolepsis” del narrador. Otra función, que me gustaría subrayar en esta pausa descriptiva, es la de la presentación indirecta del único personaje redondo con el que contamos en el texto, Circe, y cuya psicología se esboza en este primer triángulo. De este modo, el lector ya sabe cuánto peligro corre quien arribe a sus costas y qué le puede pasar a un hombre que la rechaza. Así, se nos anticipa los riesgos de Ulises y de Pico.

A partir de aquí, el orden de las secuencias se organiza de una manera más o menos lineal y la duración de las mismas podría definirse con el siguiente esquema general:

---

<sup>498</sup> Ibid, pág. 72.

<sup>499</sup> Ovidio, op. cit., pág. 409, v. 75-76.

1. Eneas sobrepasa el escollo y llega a los reinos de Dido (pausa descriptiva de Circe/Glauco y Escila para describir el escollo).
2. Eneas seduce a Dido y la abandona (sumario).
3. Dido se suicida (sumario).
4. **Continúa la travesía de Eneas hasta dar con la Sibila (pausa descriptiva de los Cércopes:** La secuencia lineal del viaje de Eneas hasta su llegada al Lacio, sufre la primera interrupción en el verso 91, donde, mediante una pausa descriptiva se nos informa sobre los Cércopes. La función de esta pausa, aparte de retardar la acción, consiste en dar verosimilitud geográfica al periplo de un viaje inserto en un relato fantástico. Por otro lado, hace una incursión en el plano divino, para ofrecer una imagen de Zeus como garante de justicia, frente a los desórdenes de los hombres. Se prolonga hasta el verso 100).
4. Eneas desciende a los Infiernos y presencia su futuro, junto a la Sibila y se produce un diálogo con ella (por la presencia de diálogos asistiríamos a una **pseudoisocronía**).
5. Eneas llega a la playa que aún no llevaba el nombre de su nodriza (pausa descriptiva, porque, desde mi punto de vista, se detiene la acción principal).
6. El compañero de Eneas, que antes era de Ulises, Aqueménides se encuentra con un compañero de antaño griego, Macareo (sumario).
7. Saludo y diálogo de ambos amigos (analepsis externa y completa de Aqueménides: aventuras con Polifemo).
8. **Sigue el diálogo de Aqueménides y Macareo (pseudoisocronía).**
9. Eneas le da a la playa el nombre de su nodriza (pausa descriptiva, porque, desde mi punto de vista, se detiene la acción principal sin ningún fin).
10. Eneas continúa y llega al Lacio (sumario o casi elipsis, porque desconocemos cómo se desarrolla la travesía hasta llegar allí).
11. Eneas combate contra Turno por el Lacio y por Lavinia (sumario).
12. **Vénulo, compañero de Turno, pide tropas a Diomedes (por la presencia de diálogo, pseudoisocronía).**

13. Vénulo se va del reino de Diomedes (pausa descriptiva del olivo salvaje, v. 515-52). Considero que la función de ésta es, otra vez, imprimir verosimilitud, mediante la precisión geográfica al relato de viajes.

13. Pasaje final de la contienda entre Turno y Eneas (escena).

14. Victoria de Eneas (sumario).

15. Apoteosis de Eneas (pausa descriptiva o escena, porque la acción principal se detiene, para darnos pormenores sobre este suceso).

16. Enumeración de reyes latinos (sumario).

17. Pasaje de Vertumno y Pomona, bajo el reinado de Proca (pausa respecto al relato principal).

18. Relato de Vertumno, metamorfoseado en vieja, sobre Ifis y Anaxárete (pausa descriptiva, que se encuadra, a su vez, en otra pausa).

19. Narración de la contienda entre latinos y sabinos (escena de la riada).

20. Reinado de Rómulo y su apoteosis (sumario hasta llegar a la escena final de la apoteosis de Hersilia, su esposa, que vuelve a estar a medio camino entre una pausa descriptiva y una escena).

Por lo tanto, siguiendo esta exposición de lo que considero, desde el punto de vista temporal, las secuencias principales y, determinando como relato primero el de la travesía de Eneas, a partir de su encuentro con el escollo (metamorfosis de Escila), se establecen las siguientes peculiaridades:

1. **Orden:** hay una linealidad que se extiende, desde la travesía de Eneas hasta la apoteosis de Rómulo. No obstante, como he subrayado, pueden observarse algunas rupturas, en concreto las siguientes<sup>500</sup>:

a) En el verso 130, momento en el que, mediante un diálogo, la Sibila le cuenta a Eneas, en una analepsis externa (su alcance se retrotrae a un momento anterior al inicio de la narración), homodiegética (la Sibila es personaje central de la trama y su historia,

---

<sup>500</sup> Las anacronías están marcadas en *negrita* en la sucesión de secuencias anteriores.

que reconstruye su amor con Apolo, explica al lector el origen de su situación) y completa, su relación con Apolo. El lapso de dicha elipsis dura el tiempo del encuentro y pacto con este dios. Desconocemos exactamente cuánto tiempo. En la narración, la analepsis se prolonga hasta el verso 153, momento en el que cesa la conversación con la Sibila.

**b)** La linealidad vuelve a romperse en el verso 167, tras haberse iniciado un diálogo entre Macareo y Aqueménides, fruto del encuentro fortuito de ambos personajes, tras abandonar las estancias de la Sibila. A partir de dicho verso hasta el verso 220, Aqueménides relata en una analepsis mixta (si se toma como punto de arranque de la narración la llegada de Eneas a Cartago tras pasar el estrecho de Mesina, las aventuras de Ulises con el cíclope son anteriores a este momento inicial de la narración)<sup>501</sup>, homodiegética (vuelve a dar cuentas al lector del origen y causa de un personaje concreto de la trama) y completa, todo lo sufrido desde su abandono en la orilla del cíclope, hasta su rescate por la tripulación de Eneas. El lapso puede ser de varios meses o días y el alcance se retrotrae a un punto del relato en que ambos, Aqueménides y Macareo, eran compañeros en la tripulación de Ulises. Tras esa

---

<sup>501</sup> Según J. March (*Diccionario de mitología clásica*, Crítica, Barcelona, 2002, pág.159): “Aunque la *Eneida* se sitúa en gran parte en el marco de la Italia prerromana y evoca una y otra vez el futuro mundo de Roma, su peripecia de unos siete años de duración, tiene lugar en la misma época legendaria que la de la *Odisea* de Homero: Odiseo continúa en la isla de Calipso y seguirá en ella algún tiempo cuando Eneas llegue a su destino en Italia”. El regreso de Odiseo a Ítaca se cifra en un total de diez años. Según P. Grimal (op. cit., pág. 156-157), durante estos siete años el recorrido de Eneas podría definirse del siguiente modo: “Tras permanecer un breve período de tiempo en el Ida (...), el héroe habría partido con rumbo a *Hesperia*, o sea, a los países del Mediterráneo occidental. Las etapas de su viaje son las siguientes: se encuentra en Tracia y en Macedonia después de una escala en Samotracia; luego en Creta y Delos, en Citera, después en Laconia y en Arcadia; de allí pasa a Léucade y Zacinto, remontando las costas del Epiro, abordando en Butrotis, donde encuentra a Héleno y Andrómaca (...). Finalmente, llega a Italia meridional, donde choca con las numerosas colonias griegas establecidas en el país. Decide entonces dar la vuelta a la isla de Sicilia evitando el estrecho de Mesina –donde se hallan Escila y Caribdis– y hacer escala en Drépano, donde muere Anquises (...). Una tempestad lo arroja a la costa cartaginesa (v. Dido). De allí (...) aborda en Cumas (...) avanza bordeando las costas de Italia hacia el Noroeste. Se detiene en Cayeta (Gaeta) para rendir los últimos honores a su nodriza (...), evita cuidadosamente detenerse en las costas de Circe y alcanza la desembocadura del Tíber, donde lo aguardan los combates contra los rútuos (...) Eneas remonta el Tíber hasta la ciudad de Palanteo (el Palatino), y solicita la alianza del anciano rey Evandro (...) Se dirige a Agila, en Etruria, donde llama a las armas a los súbditos de Mecenio sublevados contra su rey (...) Poco después Eneas mata en singular combate a su enemigo Turno; y con la victoria del héroe termina el poema de Virgilio”. De este modo, se concluye que, si Odiseo aún no ha llegado a la isla de los feacios, ya que se encuentra en la de Calipso, en Ogigia, Eneas sitúa su acción en Cumas, tras haber pasado, según nos informa el propio poema, el estrecho de Mesina (donde está el escollo de Escila) y Cartago. Por lo tanto, en relación con la ruta que se marca, poco le falta para arribar a las costas de Italia, es decir, podría hallarse en la casi finalización de sus siete años de travesía.

analepsis de Aqueménides, que concluye con el momento en el que es aceptado por la tripulación troyana, por lo que enlaza con el presente de la enunciación, se inicia la de Macareo, que es más extensa.

c) La analepsis de Macareo (desde el verso 223-441) nos proporciona toda la información con la que contamos sobre la travesía de Ulises. En esta analepsis general, que se desarrolla fundamentalmente en los reinos de Circe, se inserta otra menor, focalizada, esta vez, en una de las criadas de Circe: las aventuras de Pico y Canente (v.320- v.435). Por lo tanto, mediante el recuerdo de Macareo, se introduce al lector en parte de la travesía del otro héroe/sujeto del relato y conocemos sus vicisitudes con los vientos, las sirenas y, finalmente, con Circe, por lo que el conjunto de esta disertación completa a la anterior, la de Aqueménides, para fraguar una visión más minuciosa del relato griego. Debe definirse como una analepsis mixta, ya que se retrotrae a un punto anterior al momento uno de la narración, pero luego entronca con la misma, homodiegética y de un lapso aproximado de diez años (tiempo que Ulises pasa en su travesía desde Troya hasta Ítaca).

No obstante, también podría argüirse con respecto a la trama principal, fijada en Eneas, que las vicisitudes que cuentan estos dos compañeros no nos atañen, por lo que se encuadran dentro de una gran pausa descriptiva, hecho por el que me inclino entonces a considerar a Ulises no como protagonista, sino como “pseudoprotagonista”. Todo lo que conocemos de él se nos transmite mediante la perspectiva de otros personajes y su espacio, como se concretará en el siguiente apartado, no es real, ya que no existe en el momento de la enunciación uno, sino que pertenece a la evocación. La función de esta pausa descriptiva es doble: por un lado, contamos con el relato del otro héroe, cuya rememoración sirve de advertencia indirecta a Eneas, por lo que toda la pausa se transforma en un auxiliar textual, que provoca que Eneas no tenga un encuentro con Circe; por otro, nos presenta una cualidad propia del viajero heroico Eneas: hospeda en su tripulación a un extranjero. El significado de este último supuesto sobrepasa los hospedajes a los que se ha hecho mención anteriormente (Dido, la Sibila o Lavinia), ya que Eneas no posee un territorio en el que recibir, sino que sólo le ofrece al extranjero la pertenencia a su propia travesía.

Además de estas funciones textuales, existen otras dos simbólicas: se vuelve a hacer hincapié en la psicología interna de Circe, la cual resulta ser más compleja de lo que se atisbaba a simple vista. La causa de esta complejidad recae en su aparente sumisión ante el héroe, después de una gran crueldad hacia su tripulación, hasta tal punto que no sólo lo recibe en su tálamo conyugal, concediéndole un regalo como dote, sino que acepta su partida, de buen grado, ya que lo aconseja sobre su travesía ¿Ha sido domeñada la gran hechicera por el héroe? Es en este aspecto, junto con el hecho de poseer un reino, en lo que se asemeja a Dido. La otra función simbólica también se centra en el conocimiento de Circe y su intervención en un triángulo amoroso paralelo al de Glauco y Escila, con la excepción de que la “princesa” Canente, en este caso, se caracteriza por su inmensa dulzura y su amor fiel al héroe, mientras que Escila se presenta como vengativa y dura a las quejas de amor, semejante, en este sentido a Ifis.

Otra posibilidad con la que contamos en el análisis es la de identificar el relato de Ulises no como pausa descriptiva, sino como analepsis general en el relato de Eneas, mixta y homodiegética, que explica al lector la situación de dos personajes secundarios. No obstante, la subordinación de un relato a otro sigue siendo la misma.

La tercera opción sería abordarlo como relato dos, paralelo al uno, en el que Ulises sería un “cosujeto” que, indirectamente, ayuda al sujeto principal: Eneas. Desde este punto de vista, el relato de Ulises posee como presente la enunciación de Aqueménides y Macareo, constituyendo el primero de ellos, en la estructura lineal de la trama, la analepsis más pasada (lo sucedido con Polifemo) y el segundo de ellos, los hechos más recientes (los vientos, las sirenas y Circe). Dentro de esta enunciación uno, se encuadra la analepsis que narra las peripecias de Ulises, conformada por los recuerdos de Aqueménides y Macareo, donde el primero, por tanto, sería el tiempo más pasado y el último, el más reciente y, en cuyo entramado, los hechos de Pico y Canente constituirían una pausa descriptiva. La elección de los distintos modos de proceder en el tiempo influye en la categoría en la que se sitúa a Ulises, como actante en la trama.



d) Volvemos a retomar el viaje de Eneas y su linealidad que vuelve a romperse con la pausa del relato de Diomedes<sup>502</sup> (v. 458 –v.511) y su analepsis referida a la metamorfosis de Acmon. El alcance es anterior al tiempo primero de la narración. Por lo tanto, sería una analepsis mixta (considero que su alcance entronca con la narración uno, en el momento de la visita de Vénulo a Diomedes) y su duración ocupa el tiempo que transcurre entre las blasfemias y las diferentes mutaciones.

e) Hay dos pausas más, tras la conclusión del relato de Eneas, tal como he indicado en lo referente a la duración: la enumeración de los reyes latinos, con el relato de Vertumno y Pomona, en el que se inserta también el de Ifis y Anaxárete, y la lucha con los sabinos, a partir de la cual, la atención del narrador se centra durante unos cuantos versos en Rómulo (805-851). De nuevo, surge la divergencia de posibilidades de análisis, respecto al orden:

- La primera de ellas es la de tratar estos sucesos como una prolepsis interna y homodiegética de la narración central, la de Eneas, dentro de la que se insertan, como pausa que desacelera el ritmo de la narración, la historia de Vertumno y, por ende, la de Ifis. De este modo, Rómulo y todo lo concerniente a su adquisición del poder en Roma, pasan a un segundo plano, subordinado al tiempo de Eneas.

- La otra posibilidad consiste en tratar a Rómulo como otro personaje más dentro de la linealidad de la acción<sup>503</sup> que se inicia con la enunciación primera. Sin embargo,

---

<sup>502</sup> Según P. Grimal (op. cit., pág. 39), este héroe tuvo uno de los regresos a su patria, Argos, tras la guerra de Troya, más felices. No obstante, por la furia de Afrodita, a la que había herido accidentalmente en combate, según cuenta la *Iliada*, su mujer le había sido infiel y le había tendido una trampa. De este modo, huyó a Italia, donde combatió de lado del rey Dauno contra los contrincantes de éste. Al finalizar la contienda, Dauno lo traicionó y Diomedes condenó esas tierras a la esterilidad, hasta que no fuesen cultivadas por sus compatriotas los etolios. Finalmente, es vencido por Dauno y sus compatriotas se metamorfosean en aves que son mansas cuando encuentran a griegos, pero feroces con el resto.

<sup>503</sup> Tito Livio (*Historia de Roma desde su fundación*, Clásica Gredos, Madrid, 1997, Trad. de J. A. Villar, Lib. I): “(...) unos treinta años mediaron entre la fundación de Lavinio y la del traslado de una colonia a Alba Longa. Sin embargo, su poder había crecido tanto, sobre todo después de la derrota de los etruscos, que, ni siquiera al morir Eneas (...) se atrevieron a tomar las armas Decenio y los etruscos (...). Reina a continuación Silvio, hijo de Ascanio; (...) éste engendra a Eneas Silvio; éste, a su vez, a Latino Silvio (...). De Latino fue hijo Alba; de Alba, Atis; de Atis, Capis; de Capis, Cápeto; de Cápeto, Tiberino. A continuación reina Agripa, hijo de Tiberio; a Agripa le sucede Rómulo Silvio (...), dejó el poder directamente a Aventino (...) El siguiente es Proca. Engendra éste a Númitor y Amulio (...). Amulio es

entonces, surgiría una discrepancia: ¿continúa la trama una vez que el héroe ha muerto?, ¿qué función actancial cumple Rómulo en el entramado general? Su importancia es menor que la que se otorga a Eneas, debido, sobre todo, a la extensión del relato en el que se inserta. No obstante, al igual que Eneas sufre una apoteosis, por lo que, desde el punto de vista semántico, la importancia es similar. Podría tratarse como un ayudante en el plan general de Eneas, la fundación de una nueva patria, por lo que, desde esta óptica, el objeto de deseo del héroe cambia: ya no es alcanzar un lugar, sino proveer lo necesario para que ese lugar se enriquezca. Ese punto de inflexión se produce con el tratamiento del tiempo de “Rómulo” y, a pesar de la muerte de Rómulo, el final de ese objeto no está expresado verbalmente en el texto, sino que habría una prolepsis implícita, cuyo alcance enlazaría con el presente del narrador.

2. **Duración:** hay dos pautas fundamentales en este relato. De un lado, se aprecia un uso de la isocronía amplio, debido al gran número de diálogos existentes. De otro, la anisocronía también es manifiesta, sobre todo, en lo que a sumario se refiere, cuya aparición se contrasta con frecuencia, mediante la presencia de algunas escenas. Los principales diálogos son, por orden de aparición:

- El de Circe con Glauco.
- El de Eneas con la Sibila.
- El de Aqueménides y Macareo.
- El de la criada de Circe con Macareo, por el que se nos informa sobre Pico y

Canente.

---

rey tras desbancar a su hermano (...). A su sobrina Rea Silvia (...) la escoge para vestal (...) La vestal fue forzada, dio a luz dos gemelos (...). Según la tradición más difundida, Remo, para burlarse de su hermano, saltó las nuevas murallas y, acto seguido, Rómulo enfurecido, lo mató (...)”. Por lo tanto, según la descripción de T. Livio, han de pasar casi once reyes antes de llegar a Proca, rey bajo el que se encuadra la acción de Vertumno y Pomona. Proca es el padre de Númitor, quien, a su vez, es abuelo de Rómulo. En definitiva, el lapso de tiempo que se describe en la enumeración ovidiana es tan amplia y carente de detalles que casi podría hablarse de una elipsis. El lapso de tiempo de este relato, el que llega desde la enumeración de los reyes latinos hasta Rómulo, es mucho mayor que el del relato principal, la travesía de Eneas desde Cartago a las costas de Italia. Por otra parte, es interesante anotar que la fundación de Roma se cifra tradicionalmente el 21 de Abril del 753 a. C., siendo lo más probable que aconteciera en un periodo que oscila entre el 814 y el 728 a. C. (Jane F. Gardner, *Mitos romanos*, Akal, Madrid, 2000, pág. 18).

- El de Pico y Circe.
- El de Vénulo y Diomedes, por el que conocemos la metamorfosis de Acmon.
- El de Venus y Zeus, que propicia la apoteosis de Eneas.
- El de Vertumno (metamorfoseado en vieja) y Pomona.
- El de Ifis, que es una exhortación sin respuesta a las puertas de Anaxárete.
- El de Mavorte y Zeus, por el que se produce la apoteosis de Rómulo.
- El de Hersilia e Iris, que concluye con la apoteosis de la primera.

Como sumarios he considerado los siguientes fragmentos:

- El referente al amor entre Dido y Eneas
- El que alude al año de matrimonio entre Ulises y Circe, de lo que se nos narra, a modo de escena, un diálogo entre Macareo y una de las criadas.
- Los relatos previos a la llegada al Lacio y lo referente al contacto inicial entre Latino y Eneas.
- La contienda entre Turno y Eneas, de la que se nos narra por extenso una escena: el incendio de las naves troyanas y la intervención de la madre de los dioses para rescatarlas.
- Los años de reinado en el Lacio de Eneas, en donde se incluye su apoteosis.
- Las acciones acaecidas durante los reinados de los diferentes reyes latinos (a excepción del encuentro entre Vertumno y Pomona).
- La contienda entre latinos y sabinos, cuya narración nos remite al desenlace.
- Los hechos acaecidos durante el reinado de Rómulo, en los que se incluye su apoteosis.

En líneas generales, en cuanto a la duración, puede concluirse que existen dos partes claramente contrapuestas en este relato: de un lado, la primera, que se centraría en la historia de Eneas, siendo subsidiaria de ésta, a su vez, la de Ulises; de otro, la que se enumera a partir de la muerte de Eneas. En la primera de estas partes mencionadas, aunque obviemos la intertextualidad y los datos provenientes de la tradición clásica, el lector asiste a un relato narrado de manera más minuciosa y cuyo lapso de tiempo no se

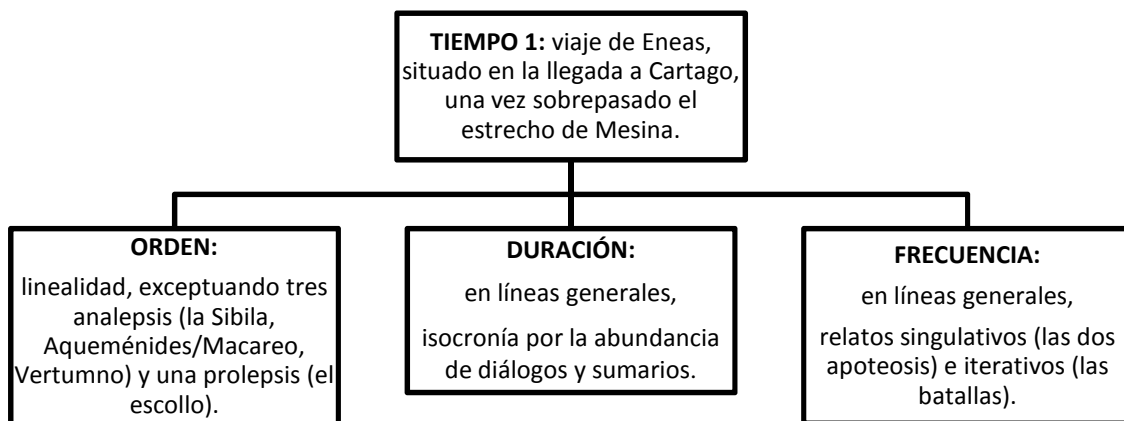
alarga más de un par de años. Sin embargo, en la segunda parte a la que se ha aludido, prima la enumeración y la ausencia de datos de un lapso de tiempo que se alarga en demasía, en comparación al primero (obsérvese que, como se ha citado en una nota al pie, sólo entre la fundación de Lavinio por Eneas y la muerte de este héroe distan, según Tito Livio, más de treinta años). Por lo tanto, las escenas iniciales y los sumarios comienzan a convertirse en elipsis, siendo muy pocas las referencias que se describen de este largo lapso de tiempo.

3. **Frecuencia:** existen, en general, escenas singulativas, es decir, pasan una vez y se relatan una vez (las dos apoteosis principalmente). En cuanto a la existencia de iterativas, considero la descripción de la última batalla entre Eneas y Turno como la más evidente, ya que previa a ésta debieron de suceder otras tantas, al igual que sucede en la batalla contra los latinos. La función principal de estos relatos es dar cuenta de la valentía de los habitantes del Lacio, no sólo de las tropas de Eneas, sino también de las de Turno, en lo que considero un medio de vanagloriar la heroicidad del personaje principal. A la par, la presencia de los relatos, tanto singulativos como iterativos, permiten entrever el mundo del Olimpo y parte de la nómina celestial en acción. De este modo, las dos contiendas que he calificado como “iterativas” se saldan con la victoria romana, gracias a la intervención de Hera y Venus, respectivamente, en respuesta a la inquina de los contrincantes. Por lo que, en su intervención, y esto enlaza con la pausa descriptiva de los Cércopes, hay una justificación, si tenemos en cuenta la alevosía de los enemigos.

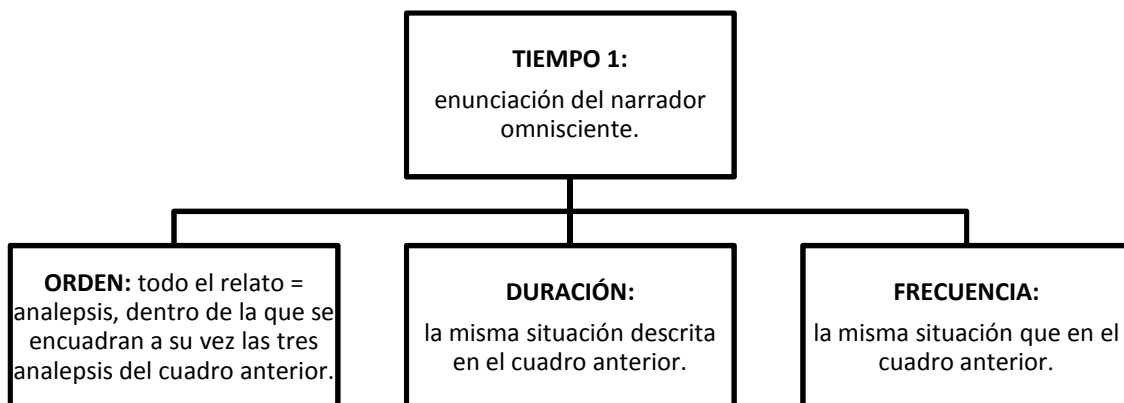
En el tratamiento del tiempo, me he detenido en aspectos que atañen a las distintas descripciones y que entran a formar parte de la siguiente categoría de análisis: el espacio. Esto se debe a que ambos elementos textuales van íntimamente ligados y lo que se propicia con el tratamiento del tiempo, se perpetúa en el del espacio. Por este motivo, ya he hecho referencia a las posibles rutas espaciales que originan los viajes de ambos héroes. No obstante, respecto a las funciones específicas de las descripciones en el espacio, me detengo en el próximo apartado.

Como conclusión a este apartado, expondré un sucinto esquema general, que resuma las ideas principales:

**a) Posibilidad primera:**



**b) Posibilidad segunda:**



## 6. El espacio.

Weisgerber subraya la necesidad de distinguir los espacios físicos, de aquellos otros que se producen por el efecto verbal, es decir, mediante la narración. De este modo, no sólo se diferencian los espacios empíricos de la realidad, de los literarios, sino que también, dentro de esta última categoría, se diferencian los espacios producidos en las representaciones teatrales, de los producidos en la mente del lector, por la recreación virtual del acto de la enunciación:

Verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple; ceux-ci sont directement perceptibles à l'oeil et à l'oreille, tandis que celui-là, évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme pur objet de la pensée<sup>504</sup>.

En la misma línea, A. Garrido Domínguez<sup>505</sup> insiste en la importancia del espacio como una realidad textual más, a partir, fundamentalmente, de la teoría kantiana, cuyo objetivo esencial consiste en proporcionar a los personajes un encuadre de referencia para la consecución de sus acciones. En general, el espacio sirve también para identificar tipologías dentro de la literatura, ya que, por ejemplo, la existencia de un lugar irreal, sin analogías empíricas, produce, al igual que otras categorías, como los personajes, la conciencia en el lector de que está ante una novela de ciencia ficción o de fantasía.

El espacio nace asociado indisolublemente al tiempo, como dos mecanismos de conocimiento, desde los postulados de Kant. La culminación de esta interdependencia se alcanza con Bajtin<sup>506</sup>, quien aporta el indispensable concepto de “cronotopo”. Así, por ejemplo, el “cronotopo” básico en este relato analizado ha de estar constituido por la

---

<sup>504</sup> Weisgerber, J., "Notes sur la représentation de l'espace dans le roman", *Revue de L'Université de Bruxelles* 2-3, 1971, pág. 150.

<sup>505</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 207-237.

<sup>506</sup> Bajtin, M., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 237-410: “Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Ibid, pág. 237).

travesía o, en un sentido más amplio, por el mar. A su vez, tal como indicase Chatman<sup>507</sup>, resulta indispensable distinguir entre el *espacio del relato* y el *espacio de la historia*. El primero se convierte en esquema metonímico del segundo, de tal modo que el lector debe cubrir los espacios en blanco, dejados por el espacio demarcativo del discurso, a través de un ejercicio mental de recreación. En el análisis que nos ocupa, la reconstrucción del espacio de la historia de Eneas, tal como se expuso en el apartado anterior, sería la siguiente:

Tras permanecer un breve período de tiempo en el Ida (...), el héroe habría partido con rumbo a *Hesperia*, o sea, a los países del Mediterráneo occidental. Las etapas de su viaje son las siguientes: se encuentra en Tracia y en Macedonia después de una escala en Samotracia; luego en Creta y Delos, en Citera, después en Laconia y en Arcadia; de allí pasa a Léucade y Zacinto, remontando las costas del Epiro, abordando en Butrotis, donde encuentra a Héleno y Andrómaca (...). Finalmente, llega a Italia meridional, donde choca con las numerosas colonias griegas establecidas en el país. Decide entonces dar la vuelta a la isla de Sicilia evitando el estrecho de Mesina –donde se hallan Escila y Caribdis– y hacer escala en Drépano, donde muere Anquises (...). Una tempestad lo arroja a la costa cartaginesa (v. Dido). De allí (...) aborda en Cumas (...) avanza bordeando las costas de Italia hacia el Noroeste. Se detiene en Cayeta (Gaeta) para rendir los últimos honores a su nodriza (...), evita cuidadosamente detenerse en las costas de Circe y alcanza la desembocadura del Tíber, donde lo aguardan los combates contra los rútilos (...) Eneas remonta el Tíber hasta la ciudad de Palanteo (el Palatino), y solicita la alianza del anciano rey Evandro (...) Se dirige a Agila, en Etruria, donde llama a las armas a los súbditos de Mecenio sublevados contra su rey (...) Poco después Eneas mata en singular combate a su enemigo Turno; y con la victoria del héroe termina el poema de Virgilio<sup>508</sup>.

Sin embargo, la reconstrucción empírica del viaje de Ulises resulta mucho más controvertida. Así, la mayoría de críticos observan distorsiones geográficas en los

---

<sup>507</sup> Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.

<sup>508</sup> Grimal, P., op. cit., pág. 156-157



lugares descritos, aunque se pueden encontrar ciertas referencias a zonas propias del Peloponeso. Kirk afirma:

La *Odisea* cuya acción transcurre en el oeste o en lugares lejanos e imaginarios, contiene naturalmente menos referencias vinculadas con el Egeo oriental. La explicación del viaje de Telémaco muestra algún conocimiento del Peloponeso, tal como el que podría provenir en gran medida de la época y tradiciones micénicas, pero las descripciones más especializadas –por ejemplo de la posición geográfica de Ítaca– parecen a menudo haber sido mal entendidas o desfiguradas durante la transmisión<sup>509</sup>.

Así, más que hablar de una trayectoria real, cabría afirmar que existe una descripción que se corresponde con el poso común que alimenta todos los relatos de aventuras, en especial, los de viajes, como los de Simbad el Marino. Esto entronca, a su vez, con la subordinación de todos los componentes reales a los mundos fantásticos presentes en el poema. Así, por ejemplo, A. Bernabé sentencia:

Alguno descubrirá por dónde anduvo errante Odiseo cuando encuentre al curtidor que cosió el odre de los vientos de Eolo<sup>510</sup>.

Y a continuación afirma:

(...) No se basa, pues en mapas ni en datos geográficos, sino en la inagotable cantera del folk-tale, de las historias de navegantes y sus mundos fantásticos e irreales, por lo que pueden darse interesantes coincidencias entre determinados pasajes de la *Odisea* y algunas aventuras de Simbad el Marino obras sumamente alejadas en espacio, tiempo y cultura. El mundo que se nos describe en los viajes de Odiseo es un mundo poético e

---

<sup>509</sup> Kirk, G. S., *Los poemas de Homero*, Biblioteca de cultura clásica. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1968, pág. 248-249.

<sup>510</sup> Bernabé, A., “Introducción” en Homero. *La Odisea*. Biblioteca Edaf, Madrid, 2003, pág. 22.

imaginario, un plano polarmente diferente de aquel sobre el que opera la cartografía. Homero es, por suerte para la poesía, mucho más que un geógrafo en verso (...) <sup>511</sup>.

La conclusión que se extrae vuelve a incidir en las diferencias existentes entre las trayectorias de Eneas y la de Ulises y su narración mediante los distintos elementos textuales. En este caso, siguiendo la ley de los “imperativos semánticos” antes expuesta de Albadalejo, el relato de Ulises, principalmente, su ubicación y la relación de ésta con los mundos fantásticos, sitúan al relato ovidiano, en su conjunto, en una esfera distinta de lo empíricamente real. Incluso, Circe parece tomada como elemento textual del relato odiseico con el fin de convertir el resto en una narración imaginaria. Por lo tanto, este fragmento ovidiano no sólo sintetiza y juega con los dos viajes heroicos por antonomasia en la Antigüedad, sino que dispone sus elementos textuales de tal forma que el efecto causado en los receptores cambia.

Según avanzamos al inicio de este apartado, la clave de la interpretación discursiva presente en el relato, no ya en la historia, reside en la focalización. En este caso, el narrador, responsable del acto de la enunciación, presenta, bien directamente, bien mediante la cesión de la visión, unos actos que se encuadran en unos lugares concretos. El lector debe, a su vez, en el proceso de lectura, interpretar esta categoría textual, mediante otro acto de focalización, es decir, debe ordenar los elementos del universo de ficción, a partir, inevitablemente, de su propia visión <sup>512</sup> o perspectiva.

Esta perspectiva que caracteriza a cada lector viene, en parte, marcada por la perspectiva que sostengan el narrador y los distintos personajes de la obra. De este modo, como ya se comentó con respecto a la teoría de M. Bal <sup>513</sup>, hay que separar una focalización interna, es decir, dada por uno de los personajes implicados en la acción, de una focalización externa, es decir, dada por un narrador extradiegético, que no interviene en la acción. Esta segunda, aunque no resulte tan evidente, también cuenta con limitaciones, en este caso, relacionadas, por ejemplo, con su grado de omnisciencia o con conceptos tales como la lógica o causalidad de la acción. Por ejemplo, en el relato

---

<sup>511</sup> Ibid, pág. 22-23.

<sup>512</sup> Ronen, R. “La focalisation dans les mondes fictionnels” *Poétique*, 83, 1990, pág 305-322.

<sup>513</sup> Bal, M., “Narration et Focalisation. Pour une théorie des instances du récit”. *Poétique*, 29, 1997, pág. 107-127.

ovidiano, cuando nos acercamos a los reinos de Dido, el narrador omnisciente nos describe la presencia de fieras o de pócimas, de una manera más amplia de la que podría hacerlo la visión sesgada de uno de los personajes de la acción. Sin embargo, limitado este narrador omnisciente por el propio papel que juega, no nos describe los espacios ubicados lejos de los reinos de Circe, en este fragmento, ya que superaría la visión lógica que de él se espera.

Por otra parte, el espacio también realiza funciones dentro del relato, entre las que cabría señalar como fundamentales la organización de los elementos discursivos y la cohesión de las sucesivas acciones que acontecen. Así, gran parte del éxito de la decodificación de un texto narrativo reside en la función organizativa del espacio. En nuestro caso concreto, es evidente que la aparición de la nómina de personajes y la coherencia discursiva de los mismos viene posibilitada por la sucesión de los diversos lugares narrativos. Como ya apuntase Bajtin<sup>514</sup>, el tratamiento de esta categoría textual sirve para demarcar diferentes géneros narrativos. Esto es precisamente lo que ha sucedido en la adscripción lectorial propuesta en este análisis, además de las interrelaciones del resto de categorías con los contextos socioeconómicos de los colectivos actuales.

Con esta observación, nos adentramos en otra de sus funciones esenciales: propiciar distintas interpretaciones, a raíz de lecturas en claves sociológicas o psicológicas, por ejemplo. De este modo, la presencia de selvas agrestes, frente a las futuras ciudades urbanizadas de los héroes, permite dos tipos de lecturas fundamentales: una en clave social (proletario frente a burgués) y otra en clave feminista, tal como se ha mencionado (universo femenino frente a universo masculino). Así, su disposición y tratamiento en

---

<sup>514</sup> Bajtin, M., 1989, op. cit., pág. 238: “En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo”. En este mismo estudio, Bajtin realiza una exposición sobre los cronotopos más importantes a lo largo de la tradición literaria. Entre ellos, cita el cronotopo del “camino”, el cual considero guarda una especial relación con el cronotopo propuesto para el fragmento XIV de las *Metamorfosis*: la travesía, responsable, en gran medida, de su vinculación, en la adscripción genérica, con la “novela de viaje”: “El ‘camino’ es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (en el “gran camino”), en el mismo punto temporal y espacial, se insertan los caminos de gente de todo tipo (...). En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos” (Ibid, pág. 394).

las distintas épocas históricas sustentan modelos ideológicos. A la adquisición de estos valores por parte de esta categoría textual se la denomina semiotización del espacio.

En este sentido, no sólo caracteriza lugares, sino que perfila la caracterización social y psicológica de los personajes. Por ejemplo, vuelvo a citar a Circe, la descripción de las selvas y las fieras, en una ubicación cuasi mágica, con estatuas de piedra en el exterior, como la de Pico, se transforma en una proyección de la propia personalidad de este personaje femenino. Esta tercera función del espacio está bastante más presente en los tres personajes femeninos principales (Circe, Dido y la Sibila) que en los masculinos (Ulises y Eneas). Esto se debe a que los espacios de ambos están limitados al mar, exceptuando en las ocasiones en las que son hospedados por una de estas mujeres. Sólo al final, cuando Eneas arriba al Lacio, se configura un espacio propiamente masculino. Hasta en la enumeración de los reyes latinos, el relato que se sucede bajo la regencia de Proca, viene delimitado por el jardín de Pomona, es decir, de nuevo, el personaje masculino, Vertumno, se ubica en los límites de un espacio femenino. Curioso es añadir que en el mito de Ifis y Anaxárete el suicidio del amante se origina en los postigos de la amada, esto es, se produce la aniquilación del actante masculino por no haber conseguido traspasar los límites atribuidos a la mujer que pretende.

Con este marco general, más amplio incluso que el que se alcanza con la determinación del tiempo, ha de afirmarse que en el tipo de fragmento que nos ocupa esta categoría es más relevante que el encuadre cronológico, porque es el espacio lo que implica un determinado tipo de héroe, propicia un tipo específico de acción y posibilita la cohesión entre personajes y, en última instancia, la de la trama en sí. Por ejemplo, la costa de Cumas, residencia de la Sibila, es el ejemplo más revelador de esta creencia, ya que es en esta orilla donde se ubica el punto de conexión entre las hazañas de los dos sujetos con los que contamos, mediante el encuentro de Aqueménides y Macareo. Del mismo modo, la enumeración de los diferentes reyes latinos, la narración de la contienda entre sabinos y romanos e, incluso el relato de Pomona y Vertumno y, por ende, el de Ifis y Anaxárate, vienen motivadas por la presencia de un espacio: el Lacio.

Por lo tanto, el espacio está en contacto directo con la acción y con el personaje en este texto, hasta tal punto que podría hablarse de espacio como “soporte de la acción” e,

incluso, contamos con algunas escenas en las que el espacio se corresponde con un lugar estereotipado, por ejemplo, en el episodio de amor entre Vertumno y Pomona.

Desde el inicio, el primer espacio que aparece es el de los reino de Circe, la isla de Eea, ya que Glauco había ido a pedirle ayuda para recobrar el amor de Escila. A continuación este espacio se vincula con los reinos de Dido, gracias a la aparición de un escollo que resulta ser Escila metamorfoseada. Entre estos dos reinos, el espacio que completa el vacío es el mar, por el que los héroes deambulan. Posteriormente, retornamos de nuevo al mar hasta llegar a las costas de Cumas, en las que vive la Sibila. Desde estas costas cuya existencia es real, pasamos a otras “pseudometafóricas”, constituidas por el mundo del Hades. Una vez ascendemos de este submundo, volvemos a la costa de Cumas que provoca el encuentro entre Macareo y Aqueménides.

Este motivo, propiciado por la convivencia en un mismo espacio, nos permite adentrarnos en la historia de nuestro segundo héroe, Ulises, cuyas hazañas conocemos de forma indirecta, gracias al recuerdo de Macareo (interdependencia del tiempo y el espacio). Por lo tanto, nos trasladamos a espacios no reales, tomando como referencia el presente de los interlocutores, ya que se ubican en la evocación de los personajes en cuestión. Así, Aqueménides nos devuelve al mar, los vientos y las costas del cíclope Polifemo, mientras que Macareo nos lleva de nuevo al reino de Circe.

En este deambular del recuerdo, Macareo evoca, estando en los reinos de Circe, gracias a las confidencias de una sirvienta, otro nuevo espacio no real, porque pertenece al mundo de los recuerdos y las leyendas: la selva en la que caza Pico y, por su aparición, el reino en el que convivía con su esposa Canente. La metamorfosis de ésta nos devuelve al agua, pero en su vertiente apolínea, como corresponde al hábitat de los cisnes. Después de estos recuerdos compartidos, la costa de Cumas, que ha servido de soporte para este recuento de otros espacios, queda atrás y volvemos de nuevo al mar, hasta arribar a las costas del Lacio. Allí, se produce la contienda entre Turno y Eneas, lo que sirve de pretexto para introducir un nuevo espacio secundario, los reinos de Diomedes.

Tras la victoria de Eneas, permanecemos en el Lacio como espacio real, hasta los últimos versos. Aquí, el narrador inicia el recuento de los diferentes reyes, así como la evocación de la batalla contra los latinos. El Lacio, igual que le sucediera a las costas de

Cumas, es el espacio real que sirve de soporte a otros espacios ubicados en las mentes de los personajes y no en sus experiencias empíricas: el jardín de Pomona, en el que se introduce Vertumno y el balcón desde el que Anaxárete contempla el cortejo fúnebre de Ifis y desde el que se produce su posterior conversión.

Por último, desde el Lacio, simultáneamente, asistimos a la morada celeste en la que los dioses departen y acuerdan dos apoteosis: la de Eneas y la de Rómulo. Estos dos acontecimientos hacen que, por unos instantes, abandonemos el espacio cuyo dominio es el mar, para adentrarnos en los reinos celestes. Luego, podría concluirse que hay, en líneas generales, dos espacios contrapuestos, el cielo representante de la divinidad, el mar representante del hombre exiliado y sus peripecias.

En este gran marco último, hay tres puertos sucesivos: las costas de Circe, las de Dido y las de la Sibila. Lo curioso del asunto es que las tres sean tierras regentadas por mujeres, cuya vinculación con la magia y la vertiente trágica, propuesta por N. Frye, es evidente. Esto permite que veamos a un héroe desarraigado que ha de colonizar para su asentamiento los territorios femeninos (la lectura feminista está servida).

La última estancia es el Lacio, única tierra regentada por un hombre, Latino, al cual Eneas no ha de hacer frente, sino aceptar como futuro suegro. Así, las relaciones de hospitalidad que fraguan los propios espacios son muy disímiles, según se entablan con hombres o con mujeres.

Por lo tanto, lo primero de lo que cabe hablar es del espacio fantástico territorio de una hechicera y diosa, hija del sol, Circe, y su contraposición con la ubicación concreta y empírica del correspondiente a Dido y a la Sibila, así como la presencia omnipotente, por espacio y extensión, del Lacio. En la órbita fantástica de los reinos primeros, se insertan todos aquellos que proceden de la evocación de otros personajes, no sólo porque ya no existan en el tiempo presente, sino porque la mayoría de los espacios evocados pertenecen al ámbito de lo legendario: las tierras del cíclope son un ejemplo de ello. En definitiva, el mundo de Ulises lo conforma un espacio fantástico, contrario al espacio empírico de Eneas, unidos ambos por la acción envolvente del mar y el “escollo” que aún hoy pueden ver los navegantes.

A. Garrido Domínguez señala la limitación del espacio correspondiente a la realidad textual, en cuyo interior se ubica la presencia de mundos ilimitados. Estos mundos no

sólo han de observarse en la enumeración de lugares en el interior de la propia narración, sino también han de reconocerse en aquellos que posibilitan la realización del texto, es decir, el espacio donde el lector realiza la lectura. De esta forma, al igual que sucedía con el tiempo, ambas categorías se superponen en la construcción compleja y total de la realidad literaria:

(...) El espacio (tiempo) desde el que el lector lleva a cabo la lectura de un texto de ficción repercute decisivamente, por analogía o por contraste, no sólo en el modo de recepción del texto sino en el propio éxito o fracaso del proceso de lectura: la identificación o rechazo afectivos de espacios afines a los de la propia experiencia existencial son mucho más rotundos (...). Géneros narrativos como la novela fantástica o el relato de ciencia ficción constituyen un buen ejemplo de lo que se viene diciendo (y otro tanto cabría afirmar de los relatos cuya flora o fauna no forman parte de la competencia léxica y enciclopédica del lector<sup>515</sup>.

De lo expuesto, resulta evidente la función de cohesión textual que posibilita el espacio. No obstante, siguiendo la tesis anterior de N. Frye, aplicable al texto que nos ocupa, también es incuestionable que este espacio se ha semiotizado, es decir, se ha transformado en un factor de transmisión de valores semánticos, que, en último término, puede remitir a colectivos sociales e ideologías. Por ejemplo, el mar podría simbolizar el viaje, bajo cuya ideología se oculta el desarraigo del hombre moderno.

Por otra parte, también está semiotizado el lugar “trágico”, según la teoría antes comentada de N. Frye, como vehículo ideológico de contraposición entre la *polis* y los otros reinos posibles. Es decir, la presencia fantástica de los reinos de Circe, caracterizados por el caos de las fieras, de la selva y de la regencia de una mujer (en este punto entronca con los de Dido), se opone al Lacio como territorio urbanizado y conquistado por un hombre, por lo que representa un valor álgido de la civilización, hasta tal punto que se presenta como espacio intermedio entre el del héroe y el de la divinidad. Sólo dos héroes afincados en el Lacio, Eneas y Rómulo, reciben el don de la

---

<sup>515</sup> Garrido Domínguez, A., op. cit., pág. 215.

apoteosis. Por último, es imprescindible comentar al respecto el valor de los reinos de la Sibila, como espacio intermedio entre el reino de los vivos y el reino de los muertos y cómo este último se opone al primero, por su anclaje en lo trágico, representado por la oscuridad y el desorden.

En cuanto a la descripción que se hace de todos estos espacios, la ornamentación es la sucinta, ya que su adjetivación es completamente similar a la que caracteriza al personaje al que se vincula. De este modo, conocemos más de Circe, de manera indirecta la intuimos, gracias a la presentación oscura y mágica de sus reinos. La presencia de pócimas, criadas, fieras y estatuas de hombres, permiten dibujar el carácter de este personaje femenino con gran precisión. No obstante, el uso de la descripción no se debe tanto a la adjetivación de los diferentes espacios que encontramos, como a la presencia de secuencias catálisis que remiten a acciones secundarias. Los relatos de Pico y Canente, de Pomona y Vertumno, de Ifis y Anaxárate y de Glauco y Escila, sus respectivos espacios y tiempos pueden considerarse como pausas descriptivas dentro de la trama principal.

La forma de introducción del espacio, como sucede con los personajes, depende de la perspectiva o focalización que se adopte, según indicamos, es decir, de si la presentación se realiza a través del narrador, en nuestro caso, omnisciente, o si éste la cede a otra entidad distinta. En este aspecto, de nuevo, hay una analogía entre el espacio correspondiente a Eneas, que se introduce, mediante el narrador omnisciente, y el espacio concerniente a Ulises, que, al ser imaginario, es introducido por una entidad distinta de la del narrador omnisciente: Aqueménides (narra los lugares concernientes al cíclope) y Macareo (cuenta lo acontecido en los reinos de Circe). En este último espacio, se encuadran las selvas en las que caza Pico, introducidas esta vez por una de las cuatro criadas de Circe, a la que Macareo cede la focalización.

En el espacio de Eneas, el ubicado en las costas del Lacio, hay un momento en el que la focalización cambia del narrador a uno de los personajes: Vertumno. Éste, tras haber sido insertado en el reinado de Proca por el narrador omnisciente, toma la palabra para dirigirse directamente a Pomona y aludir a otro nuevo espacio, en el jardín de esta doncella: la casa de Anaxárete, en cuya puerta se suicida Ifis y desde cuya azotea contempla ella su cortejo fúnebre y es metamorfoseada.



Por lo tanto, este modo de presentación entra en plena correspondencia con las secuencias “núcleo”, con los personajes que hemos determinado como héroes y protagonistas y con el tiempo presente de la narración. Es decir, puede concluirse que el relato que ocupa un primer plano es el de Eneas, mientras que el de Ulises se nos introduce de forma indirecta y su espacio no posee vigencia empírica sino que, o bien pertenece al mundo fantástico de Circe, o bien al evocado en la mente de otros personajes auxiliares.

En cuanto a la descripción del espacio, es imprescindible disociar un tema y unos predicados. Según M. Bal:

Las descripciones se componen de un *tema* (por ejemplo, “casa”) que es el objeto descrito, y una serie de *subtemas* (por ejemplo, “puertas”, “techo”, “habitación”) que son componentes del objeto. En conjunto, los subtemas constituyen la *nomenclatura*. Pueden estar o no acompañados por *predicados* (por ejemplo, “bonito”, “verde”, “grande”). Los predicados califican cuando indican un rasgo del objeto (“bonito”); y serán *funcionales* como indiquen una función, acción o uso posible<sup>516</sup>.

De acuerdo con esta definición de M. Bal, por ejemplo, podemos hacer la siguiente clasificación, en cuanto a los reinos de Circe. Éste constituye el tema, cuya nomenclatura estaría compuesta por los siguientes subtemas: “fieras”, “yerbas”, “olas”, “esclavas”, “trono”, etc. A esta nomenclatura le siguen los siguientes predicados, principalmente, calificativos: “encrespadas”, en cuanto a las olas, “majestuoso” respecto al trono... En cuanto a los predicados funcionales, hallamos, por ejemplo, “no eran de temer”, en referencia a las fieras, “clasifican plantas”, en alusión a las esclavas, etc.

Según U. Weisstein<sup>517</sup>, en una narración pueden existir los denominados lugares comunes. Estos *topoi*, provientes de la antigua retórica, se organizaban en grandes listados y a ellos podía recurrir el orador, con el fin de convencer a su auditorio. Con el paso del tiempo, estos *topoi* fueron utilizados también en las obras literarias. Tras el

---

<sup>516</sup> Bal, M., 2006, op. cit., pág. 138.

<sup>517</sup> Weisstein, U., *Introducción a la Literatura Comparada*, Planeta, Barcelona, 1975, pág. 290-295.

Romanticismo, pierden vigor, pero, debido al peso de la tradición, siguen permaneciendo en la estructura de las obras y resultan de gran utilidad en el análisis de las mismas. A partir de las distintas descripciones presentes en la introducción de los diferentes espacios, se determinan las siguientes tipologías, en rasgos generales:

1. “Locus amoenus”, que envuelve la única relación amorosa armónica que existe, la de Vertumno y Pomona: “No ama ella las selvas ni los ríos,/ sino el campo y las ramas cargadas de estupendas frutas;/ y no carga su diestra la jabalina, sino una curva hoz,/ con la que unas veces poda la hojarasca y recorta las ramas/ que se extienden por doquier, y otras, hendiendo la corteza,/ injerta una púa y proporciona savia a un vástago ajeno (...)”<sup>518</sup>. Es evidente que el transcurso de toda esta descripción tiene un tono realista, pero la circunstancia de la idealización, del jardín cultivado y las plantas aromáticas lo acercan más a una descripción un tanto hiperbolizada.

2. El simbolismo opera con frecuencia en la descripción de todos los paisajes, al igual que la metonimia, pero, en especial, en aquellos insertados en la visión trágica, según la teoría comentada de N. Frye. Un ejemplo lo constituye el reino de Circe: “Nada más llegar y detenernos en el umbral de la mansión,/ mil lobos, y osos y leonas junto con los lobos, nos salieron/ al encuentro llenándonos de espanto; pero no eran de temer/ ni tenían intención de hacer presa de nuestro cuerpo; (...)”<sup>519</sup>. En esa masedumbre de las fieras se induce al lector a sospechar sobre la verdadera calidez del recibimiento. Las fieras simbolizan la auténtica naturaleza de Circe, mansa en apariencia, pero cruel en su interior.

3. El lirismo no está ausente de estas descripciones y, por ejemplo, un espacio descrito con intenso lirismo es aquel que hace referencia al peregrinar de Canente en la búsqueda de su esposo: “(...) fuera del palacio y vaga enloquecida por los campos del Lacio./ Seis noches y otros tantos retornos de la luz del sol/ la vieron privada de sueño y de alimento, caminando/ por collados y cañadas, por donde el azar la guiaba;/ el Tíber

---

<sup>518</sup> Ovidio, op. cit., pág. 426, v. 626-631.

<sup>519</sup> Ibid, pág. 414, v. 254-257.

fue el último en verla cuando agotada por el llanto/ y por la caminata, se dejó al fin caer en la helada orilla<sup>520</sup>.

No obstante, como se deduce de los propios fragmentos citados, es muy difícil disociar unas pautas descriptivas de otras y aislar elementos específicos de un tono determinado, ya que lo común es la presencia del realismo, pero, impreciso, debido al manierismo presente en la mayoría de los elementos, motivado por el uso de la *amplificatio*. Además, la mayoría de las descripciones guarda un valor simbólico y pone en antecedentes al lector sobre pautas en su decodificación. Por lo tanto, más que una función ornamental, creo que la descripción añade guiños al código y es la que, en última instancia, permite futuras adscripciones lectoriales del citado texto.

---

<sup>520</sup> Ibid, pág. 419, v. 422-427.



#### IV. UN ANÁLISIS DEL LIBRO XIV DE LAS *METAMORFOSIS* DESDE LA SOCIOLOGÍA MARXISTA.

##### a) Sociología marxista y formalismo: ¿dos corrientes irreconciliables?

Podría afirmarse que las bases teóricas del pensamiento formalista surgieron a la par que las de la sociología marxista. Ello se debió a que ambos movimientos se produjeron en simultaneidad cronológica en el mismo país. Posteriormente, las presiones políticas determinaron que el formalismo se afincase en otro lugar geográfico y, a partir de ese instante, sus postulados fueran madurando en la llamada Escuela de Praga. Además, los propios marxistas se preocuparon en sus escritos teóricos de cuestiones referentes al ámbito literario, incluso, más concretamente, referentes al formalismo. De hecho, ya he mencionado la crítica de Trotsky en “La escuela poética formalista y el marxismo”<sup>521</sup>, contra los postulados más extremos de dos formalistas: Jakobson, que es mencionado al principio, y Shklovski.

La primera pregunta que puede surgir es: ¿cuál es la posición del resto de la nómima formalista? y la segunda: ¿realmente los preceptos de ambos son tan diferentes o la verdadera diferencia estriba en una radicalización de las posturas de los mismos? Otra pregunta podría ser ¿acaso no hay una esfera intermedia, representada por la evolución de las ideas formalistas y por una metodología desde la óptica marxista del texto?

Antes de comenzar a adentrarme en la teoría de la sociología marxista<sup>522</sup>, creo imprescindible comentar el texto de Trotsky, con la paráfrasis de numerosas citas suyas,

---

<sup>521</sup>Trotsky, L., “La escuela poética formalista y el marxismo”, en Cuesta Abad y Jiménez Hefferman (eds.), op. cit., pág. 524-539.

<sup>522</sup> Chicharro Chamorro hace notar la gran discrepancia metodológica que suele existir entre los estudios agrupados bajo el marbete de sociología de la literatura, constituyeno, más bien, la base común, ciertas coincidencias geográficas o de estudio: “A pesar de esa común base filosófica señalada, es necesario subrayar la falta de unidad existente en el conjunto de estudios teóricos que suelen agruparse bajo la tan genérica como inexacta denominación de sociología de la literatura, pues éstos se encuentran relacionados más por un dominio de ocupación y ciertas nociones comunes que por una común perspectiva teórica. Constituye dicho dominio la serie de relaciones que pueda existir entre literatura y sociedad o la dimensión social de la literatura o la realidad social literaria (...)” (Chicharro Chamorro, A., “La teoría de la crítica sociológica” en Aullón de Haro, op. cit., pág. 388). Debido a estas grandes

porque de sus propias palabras surge la coincidencia en la búsqueda de un nuevo camino para la crítica literaria, compartido con el formalismo, en la mayoría de los aspectos, si no incidimos en la radicalización de ninguno de ellos. Hay que tener en cuenta que la radicalización de cualquiera de los dos conlleva una postergación del verdadero estudio literario: los formalistas porque incurrirían en un nuevo idealismo, basado en el esqueleto verbal, y dependiente por completo de la lingüística; los marxistas porque no existiría texto ni génesis ni recepción, sino la mera manifestación de los medios de producción, a través de uno de los tantos signos posibles: el verbal.

Trotsky comienza su defensa apelando a Shklovski, ya que lo considera no sólo el principal precursor del formalismo, sino también del futurismo. Sin embargo, aunque como objetivos iniciales se propone una revisión de ambos movimientos, se centra, finalmente, en el formalismo y, más concretamente, en contrarrestar, con argumentos marxistas, los cinco puntos básicos sobre los que Shklovski había escrito *La marcha del caballo*. Por lo tanto, tras esta apreciación, parece que, en realidad, los manifiestos se deben a un enfrentamiento personal entre ambos autores, con la peculiaridad de que, al ser cada uno precursor de un movimiento teórico determinado, el enfrentamiento termina desplazándose hacia el ámbito estético.

Los cinco puntos a los que se refiere Shklovski quedan reducidos a tres, en la contestación de Trotsky, por considerar éste dos de ellos como repeticiones del primero. De este modo, la discusión se centra, en los siguientes ejes:

- La influencia de los medios de producción en el arte: el representante formalista sostiene que si, realmente, los medios de producción determinaran los temas en el arte, no sería sostenible la presencia de los mismos temas en diferentes culturas. A esto responde Trotsky señalando que, si bien la creatividad humana es limitada, no

---

diferencias, la sociología marxista constituye una rama aparte, integrada también en la denominada sociología de la literatura, pero con grandes diferencias. Entre ellas, cabe destacar la unidad de criterios que supone el “concepto de historicidad”, bajo el que se aglutina el resto de preceptos teóricos (Ibid, pág. 389-390).

es menos cierto que las experiencias de cada individuo en el sistema social determinan la manera de producir y de recibir el arte.

Por otra parte, el hecho de que el folklore posea unos mismos temas en distintas culturas, como apuntaba el formalismo, indica, según el marxismo, que existe una base común en todas las culturas, procedentes de sus sistemas de producción y que terminan manifestándose, inevitablemente, en la producción artística. Además, la presencia de un tema en diferentes civilizaciones (por ejemplo, ambos se refieren al tema del rapto que ha llegado desde la comedia griega a Ostrovski), en palabras de Trotsky, no es más que la prueba de cómo los medios materiales disponibles, por ejemplo el papiro y el pergamino, determinan, en parte, la herencia cultural de los pueblos. No obstante, el tratamiento de un mismo motivo literario siempre va a quedar filtrado por la nueva dialéctica social del individuo que lo trate. Trotsky lo ejemplifica a través del propio Shklovski:

El hecho de que los métodos críticos de los sofistas griegos, que fueron los formalistas puros de su época, hayan penetrado profundamente en la conciencia de Shklovski no cambia el hecho de que Shklovski sea un producto muy pintoresco de un medio social de una época perfectamente determinados<sup>523</sup>.

- La temática histórica y su representación en el texto literario: Shklovski rebate la teoría marxista indicando que, si la plasmación de los medios de producción es tan evidente en las distintas escrituras, sería absurdo, por ejemplo, la ardua búsqueda del país en el cual se compuso *Las mil y una noches*. A esto le responde Trotsky con una idea similar a la antes citada: los pueblos pueden tener semejanzas en sus mecanismos sociales y económicos que se trasladan, en última instancia, al arte. Esta problemática sólo pone de manifiesto que aquellos países que se comparten su posible autoría, Egipto, India o Persia, poseen sistemas de clases comunes.

---

<sup>523</sup> Trotsky, L., op. cit., pág. 533.

- Las diferencias dialécticas entre las distintas clases y su representación en los textos literarios: el representante formalista no admite esta presencia dialéctica, ni las particularidades que adquiere un individuo, dependiendo de a qué clase social se adscriba y su necesario parangón en el arte. Si esto sucediese, cabría esperar una diferencia entre los cuentos sobre “popes” y “barines”, que no existe. Trotsky argumenta que, si bien es real que hay diferencias entre terratenientes y capitalistas, los marxistas, en ciertos momentos, los clasifican del mismo modo y esto no ha de identificarse con el hecho de la indiferencia social entre ambas categorías, sino con que las dos comparten el rasgo básico de ser “explotadores”.

Trotsky concluye su discurso diciendo:

La escuela formalista es un aborto disecado del idealismo, aplicado a los problemas del arte. Los formalistas muestran una religiosidad que madura muy rápido. Son los discípulos de San Juan: para ellos “al comienzo era el Verbo”. Pero para nosotros, “al comienzo era la Acción”. La palabra la siguió como su sombra fonética<sup>524</sup>.

A partir de aquí, ríos de tinta han corrido en la crítica literaria sobre la afirmación de la distancia insalvable entre ambos movimientos, incluso, posicionándose en sus estudios dentro de una o de otra corriente. Sin embargo, la lectura completa de este manifiesto de Trotsky, la exposición teórica de Dolezel, antes referida, la presencia en la nómina formalista de Mukarovsky, de Lotman y, después, en el estructuralismo, de Bajtin, o el comentario completo del propio Tomachevski... hacen que la línea de separación no sea tan infranqueable.

En primer lugar, siguiendo en el análisis del texto de Trotsky, creo imprescindible citar sus siguientes afirmaciones:

Pero los formalistas se niegan a admitir que sus métodos no tienen más valor que el accesorio, utilitario y técnico, semejante al de la estadística para las ciencias biológicas.

---

<sup>524</sup> Ibid, pág. 537.



Van mucho más lejos: para ellos, las artes de la palabra encuentran su cima en la palabra, como las artes plásticas en el color. Un poema es una combinación de sonidos, un cuadro una combinación de manchas, y las leyes del arte son las de esas combinaciones. El punto de vista social y psicológico, que para nosotros es el único que presta un sentido al trabajo microscópico y estadístico sobre el material verbal, no es más que alquimia para los formalistas<sup>525</sup>.

En gran medida, la forma del arte es independiente, pero el artista que crea esta forma y el espectador que la disfruta no son máquinas vacías; una está hecha para crear la forma y otra para apreciarla<sup>526</sup>.

La creación artística no procede, evidentemente, del delirio. Pero también es una alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las particulares leyes del arte<sup>527</sup>.

Una obra de arte debe, en primer lugar, ser juzgada según sus propias leyes, es decir, según las leyes del arte. Pero sólo el marxismo es capaz de explicar por qué y cómo aparece, en tal período histórico, tal o cual tendencia artística, es decir, qué ha expresado la necesidad de tales formas artísticas con exclusión de otras y por qué<sup>528</sup>.

El materialismo no niega la importancia del elemento formal, tanto en lógica como en jurisprudencia o en arte. De igual forma que un sistema jurídico puede y debe ser juzgado según su lógica y coherencia internas, el arte puede y debe ser juzgado desde el punto de vista de sus realizaciones formales porque fuera de ellas no hay arte<sup>529</sup>.

---

<sup>525</sup> Ibid, pág. 525.

<sup>526</sup> Ibid, pág. 529.

<sup>527</sup> Ibid, pág. 532.

<sup>528</sup> Ibid, pág. 534.

<sup>529</sup> Ibid, pág. 535.

La afirmación del primer fragmento queda totalmente en entredicho, si se menciona la famosa frase con la que el propio Chomsky concluye una de sus conferencias, sobre las características lingüísticas de los textos literarios:

Y ahora llego a la pregunta que está vibrando en los labios de todos: ¿Qué tiene que ver esto con la literatura? Puedo tranquilizarles: absolutamente nada<sup>530</sup>.

Por lo tanto, creo que salimos de cualquier duda ante la claridad tajante de esta aseveración. Ya el propio Tomachevski, en el manual donde planteaba minuciosamente la metodología formalista, señalaba que la tradicional separación infranqueable entre forma y contenido atribuida a dicho movimiento no era tal, sino que había sido llevada por la crítica posterior al extremo. El propio Lázaro Carreter en el prólogo a esta obra hacía hincapié sobre este aspecto concreto, recordando que, en la propia terminología formalista, como bien puntualizase posteriormente Todorov, el vocablo *forma* sirve para designar cualquier signo o elemento que en el texto se interrelaciona con un conjunto de elementos, creando una estructura. Obviamente, esto implica que esa forma va referida a un signo que posee, de manera irresoluble, un valor semántico, de contenido, y una expresión verbal. De este modo, se expresa Lázaro Carreter al respecto:

Existe la falsa idea de que las cuestiones de contenido no interesaron a los formalistas, y de que no son de la incumbencia de un método destinado a afrontar cuestiones morfológicas. Esta idea se ha manifestado muchas veces. Así, por ejemplo, en el congreso de Cerisy-la-Salle, de 1969, cuando, tras una exposición impecable de G. Genette sobre el modo de convertir la historia de las formas literarias en historia de la literatura “tout court”, se le acusó con acritud de dejar fuera de tal supuesta historia los componentes no formales del arte (Sarah Kofman: “Mantiene usted una distinción entre la forma y el fondo que hay que rechazar”). T. Todorov tuvo que recordar cómo sobre la noción de “forma” pesa un malentendido: “En la tradición del formalismo ruso que Genette evocaba, la palabra “forma” quiere decir: todo elemento organizado de la obra,

---

<sup>530</sup> Chomsky en Hough, G., “La crítica como disciplina humanística”, Bradbury-Palmer (eds.), op. cit., pág. 66.

del texto; por consiguiente, los temas son tan formales como la rima, y no procede privilegiar el fondo o la forma en sus mutuas relaciones<sup>531</sup>.

Mucho más contundente es el inicio con el que arranca el capítulo de la mencionada obra de Tomachevski, referido a la construcción de la trama. El primer elemento del que habla es la elección del tema, que aglutina bajo su foco, todas aquellas unidades significativas de la obra. En la exposición de las metodologías aplicadas en la sociología de la literatura, del siguiente apartado, podrá comprobarse cómo, por ejemplo, J. Ignacio Ferreras mantiene como punto esencial la misma búsqueda de elementos comunes en los denominados “temas”. Tras esto, Tomachevski da un paso más y relaciona la elección temática por parte del autor con el tipo de lector. No obstante, y en esto quizá hacemos conjeturas, señala la imposibilidad de saber con certeza quién va a leer la obra. Puede entenderse esta afirmación en un plano sincrónico (desconocimiento de los lectores coetáneos), pero también en uno diacrónico (a través del tiempo, la nómina se volverá imprecisa). Lo más relevante es que, desde el mismo instante en el que se pone en relación al escritor con el lector directamente, indirectamente se pone en contacto a la obra con el contexto histórico en la que se ubica. Según las palabras de Tomachevski:

El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, o de temas de las distintas partes (...) Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra. En la elección del tema, tiene cierta importancia el modo en que será acogido por el lector. Con el término “lector” se alude, en general, a un círculo bastante impreciso de personas, y, frecuentemente, el escritor no sabe con certeza quién le lee; sin embargo, en sus planes tiene siempre en cuenta al lector<sup>532</sup>.

---

<sup>531</sup> F. Lázaro Carreter en Tomachevski, op. cit., pág. 11.

<sup>532</sup> Tomachevski, B., op. cit., pág. 179.

Por supuesto que no hay una vinculación de la génesis de la obra con la estructura social en la que surge, ni se marca explícitamente cómo los medios de producción determinan la obra. Sin embargo, no debe olvidarse que estamos ante el tratado de exposición de métodos puramente formalista y que, incluso en él, ya se encuentran afirmaciones de este calado. Por lo tanto, y esto es lo que pretendo afirmar, el formalismo no es una corriente antagónica de las corrientes de sociología de la literatura, sino un eslabón en el camino del estudio literario integrado.

En este camino, aparte de Bajtin, en el que me detendré a continuación, son imprescindibles Propp, Mukarovsky y Lotman, como se puede deducir de la exposición teórica referente al formalismo. Propp, aunque los críticos no se ponen de acuerdo en si considerarlo o no un integrante del formalismo, es indispensable, sin embargo, en la configuración de una metodología para este grupo, que culminará en el estructuralismo. Precisamente, la base teórica de la metodología que propone proviene de la narratología antropológica ensayada por Levi Strauss (remito al apartado de las bases teóricas del formalismo). Entre los fundamentos de análisis se encuentran muchos apoyados en la vinculación directa con los medios de producción de las primeras sociedades, por ejemplo, la explicación de la endogamia y la exogamia o la presencia del arado y de otro tipo de fieras salvajes en los relatos. Por lo tanto, es indiscutible que hasta el propio método estructuralista surge alentado por una base antropológica.

Con Mukarovsky, según comprobamos, se evoluciona hacia una vertiente más explícitamente social, que une la obra con el contexto en el que se inserta. De este modo, el estructuralismo checo, que continúa la órbita de actuación iniciada por el formalismo, con su concepto de estructura (aquellas relaciones entre los diferentes elementos que remiten no sólo al todo que es la obra, sino también a cada elemento que, por separado, significa dentro de la misma), marca un avance hacia una visión más completa en el análisis literario. Recuérdese que el propio Mukarovsky utilizó el término “artefacto” para distinguir el mensaje codificado en la enunciación literaria del posible valor estético que adquiriría. Ese valor estético lo otorga el receptor en su decodificación del texto, no de manera individual, sino inserto en un entramado social. La obra se concibe como mediadora entre los diferentes individuos de los grupos

sociales, cuya variabilidad de significación depende, en último término, de un entramado aún mayor de relaciones, el contexto social.

Por estos motivos, Mukarovsky aparece citado en un manual cuyo título es *Sociología de la literatura*<sup>533</sup>, como uno de los mayores exponentes de la Escuela de Praga, pero también como representante ineludible en ese camino hacia lo social, en los estudios de literatura comparada. De este modo, lo presenta D. Sánchez-Mesa Martínez como introductor de la *sociosemiótica*, identificando el término con la aprehensión de los estímulos inmanentes de la obra, en relación con los demás aspectos de la vida social. A partir de este crítico formalista, se entiende la evolución del arte como un proceso de tensión entre una serie de fuerzas externas, las sociales, y otra de carácter interno, las propias del texto artístico. Por lo tanto, si la evolución del arte es dependiente en parte de las fuerzas provenientes de agentes externos a la obra misma, su autonomía es relativa. A esta misma conclusión llegaron otros dos sociólogos marxistas más: Adorno y Marcuse.

Esta definición de la progresión de los textos artísticos lleva a considerar el arte, inevitablemente, como un hecho semiológico, es decir, la obra ha de partir de sus propias estructuras internas, para volcarse en el proceso que lo dota de significado, el proceso de comunicación. Por esto, la ideología social de Mukarovsky<sup>534</sup> está muy cercana a la unificación entre el formalismo y la estética de la recepción, entendiendo esta unión como una manera de estudiar el objeto artístico, en el que la perspectiva social es una faceta más. De este modo, para Mukarovsky la obra de arte posee un significado semiológico no sólo autónomo sino también comunicativo, por lo que la crítica literaria también ha de contar con una naturaleza marcada por la vertiente social.

No obstante, como he ido apuntando, la crítica de Mukarovsky no se iguala con las críticas marxistas más radicales del fenómeno literario, ya que no reduce la forma artística a un determinismo bajo la égida de los sistemas de producción de cada sociedad. Tanto la sociedad como el arte son dos esferas interdependientes. Además, al

---

<sup>533</sup> Sánchez-Mesa Martínez, D., "Jan Mukarovsky: la sociosemiótica", *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros, A., (dtor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 98-100.

<sup>534</sup> Mukarovsky, J., "El arte como semiología", en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), op. cit., pág. 130-138.

ser el grupo social, según he expuesto antes, el que culmina el texto artístico, dotando al artefacto de valor estilístico, Mukarovsky acentúa la relación directa entre la obra y el marco social de recepción. Por esta concepción, se explican fenómenos como la variabilidad del valor estético de un texto determinado, a lo largo de la historia, según las valoraciones que adquiriera en su recepción:

La obra de arte no se identifica ni con el estado anímico de su creador ni con cualquier otro uso de los estados del alma que suscita en los sujetos que la perciben, tal como ha sostenido la *estética psicológica*. (...) *La obra de arte en cambio está destinada a mediar entre su creador y lo colectivo*<sup>535</sup>.

Según D. Sánchez-Mesa Martínez, aparte de este acercamiento entre formalismo y estética de la recepción, este autor puede situarse como un antecedente de la sociocrítica. No obstante, su ideología social le impide aventurarse en otro tipo de postulados de índole más marxista: la producción artística como resultado de la lucha de clases:

Desde una perspectiva de la sociocrítica cabe incluso localizar en Mukarovsky un intento de *sociología de los estilos*, si bien su visión de la sociedad como una totalidad homogénea estructural (muy durkheimiana), le impide entrar en el análisis de dominio y contradicciones de clase. De cualquier modo, Mukarovsky ha de considerarse como un precedente claro de planteamientos teóricos bastante actuales al renunciar a todo acercamiento unilateral al fenómeno estético (ya sea formalista, psicologista) y mostrar lo adecuado de un enfoque multidisciplinario para así dar cuenta de sus múltiples dimensiones<sup>536</sup>.

En cuanto a Lotman, hizo hincapié en el discutido tema de la forma y destacó la importancia del valor semántico de cualquier unidad dentro del texto, por muy insignificante que fuese. Luego, en los años sesenta, la línea iniciada por el formalismo

---

<sup>535</sup> Ibid, pág. 132.

<sup>536</sup> Sánchez-Mesa Martínez, D., en Sánchez Trigueros (dtor.) op. cit., pág. 100.

comenzaba a perfilar formas y métodos mucho más cercanos a la realidad social. No voy a entrar de nuevo en su diferenciación de textos, según la “identidad estética” (tanto el lector como receptor comparten el mismo código) y la multiplicidad de situaciones que pueden derivarse de esta situación, porque ya han sido comentados en el capítulo teórico referente al formalismo. No obstante, me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que utilizar métodos concernientes a la estadística o a la cibernética no es una innovación de la sociología de la literatura, sino que ya Lotman partía en su análisis de la metodología de A. N. Kolmogorov. Aunque el planteamiento inicial de Lotman se desvía hacia cuestiones mucho más relacionadas con el ámbito de la estructura estética, creo que la raíz del planteamiento sí posee una interrelación con la sociedad, al menos, en aquella parte que la vincula con el receptor. En este aspecto, es bastante importante la relación de la literatura con el resto de las artes, motivo por el cual, se supera la arbitrariedad del signo lingüístico propuesta por Saussure, en su aplicación al texto literario. Señala Lotman que esta arbitrariedad sólo es posible en el caso de que la palabra del texto sea analizada como lingüística y no literaria. Sin embargo, si lo que se pretende es captar su significación estética, todo el signo significa, porque es un signo icónico:

En las lenguas naturales es relativamente fácil distinguir los signos- unidades invariantes estables del texto- y las reglas sintagmáticas. Los signos se dividen claramente en planos de contenido y en planos de expresión, entre los cuales existe una relación de no condicionamiento mutuo, de convencionalidad histórica. En el texto artístico verbal no sólo los límites de los signos son distintos, sino que el concepto mismo de signo es diferente (...) Los signos en el arte no poseen un carácter convencional, como en la lengua, sino icónico y figurativo (...) Los signos icónicos se construyen de acuerdo con el principio de una relación condicionada entre la expresión y el contenido<sup>537</sup>.

---

<sup>537</sup> Lotman, I., “El concepto del lenguaje del arte literario”, en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 238.

Por otro lado, aunque sea de una forma indirecta, desde la recepción de la obra, Lotman marca las diferencias que se pueden extraer de los textos, dependiendo del nivel que posean los receptores. Podría ser que, en cierto modo, esta afirmación estuviese relacionada con el concepto de clases marxista y su fijación estética. Por ejemplo, entraría en correspondencia con los textos de masas, producidos bajo clichés, que comentan tanto Lotman como Escarpit. Ambos, como expondré más detenidamente, reconocían en la producción literaria un conjunto de textos, cuyo receptor era la masa/colectivo social, que estaba confeccionado sobre unos clichés determinados o estructuras estereotipadas, que le conferían un éxito asegurado. Ambos autores llegan a la misma conclusión, mediante metodologías diferentes. En el caso de Lotman, es la estética de la recepción y el camino de la semiótica los que le llevan a identificar narraciones cuyo código es idéntico entre emisor y receptor, con el condicionante de que es un código compartido a modo de artificio: es el propio autor el que se esfuerza por imitar un código procedente del colectivo social público<sup>538</sup>.

Si nos adentramos en el estructuralismo, que, tal como se ha sostenido, ha de considerarse una extensión geográfica y temporal de este formalismo ruso primero, debemos hacer referencia a dos nombres: R. Barthes y M. Bajtin. En cuanto al primero de ellos, no me detuve en sus preceptos teóricos en el apartado antes mencionado, debido a que, según Fokkema e Ibsch, pertenecía a la primera corriente de estructuralismo francés, interesándome, para mi análisis narratológico más la segunda, encabezada por Todorov, Greimas y Brémond. Sin embargo, al iniciar un estudio de carácter sociológico, la mención a Barthes es obligada.

Según Sultana Wahnón Bensusan<sup>539</sup>, R. Barthes con *El grado cero de la escritura* determina su visión de ser sujeto estético y creador, como, necesariamente, “un acto de solidaridad histórico”, ya que, el escritor, por el mero hecho de serlo y escoger unas estructuras formales determinadas para su acto de creación, se identifica socialmente, aun sin pretenderlo. Por lo tanto, el proceso de escritura, esto es, la elección de un estilo y de unas estructuras frente a otras, es un mecanismo traidor, porque delata incluso la vertiente social más silenciada de cualquier autor.

---

<sup>538</sup> Ibid, pág. 241.

<sup>539</sup> Wahnón Bensusan, S., en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 103-106.



De acuerdo con esta creencia, R. Barthes<sup>540</sup> quiso llevar a cabo un estudio en el que estuviesen recogidas todas las escrituras posibles, con el fin de determinar las diferentes maneras en las que los escritores se ubican frente al mundo y las similitudes entre unos y otros. De este modo, identifica varios tipos de escrituras literarias, tomando como fecha clave el 1850. A partir de este momento, según Barthes, y en esto le encuentro grandes similitudes con J. Carlos Rodríguez según analizaré posteriormente, sobreviene un desgarramiento de la conciencia burguesa. Es decir, hasta entonces, los escritores escribían desde la ingenuidad de la elección. No eran conscientes de que sus formas y estilos, a pesar de que ellos no se lo propusieran o, incluso, quisieran silenciarlo, los ubicaban en el mundo, como mentes ideológicas y sociales. Por lo tanto, a través de esa inconsciencia, se manifestaban tal cual y el proceso de escritura no era un acto forzado ni fingido. El crítico, a través de sus obras, podía determinar, siguiendo la postura de Barthes, dónde estaba el escritor y su conciencia social. Sin embargo, a partir del 1850, la burguesía descubre el mecanismo y sabe que la escritura señala la ideología interna del individuo. Por lo tanto, en un intento de reivindicar un mecanismo social y de producción económica frente a otros, la burguesía adopta la escritura no como una vía libre, sino como un mecanismo obligatorio de reafirmar un sistema a través de ella y sus componentes. Necesariamente, el escritor burgués ha de estar comprometido con el sistema que lo avala y este compromiso debe filtrarse en la propia escritura.

De este modo, Barthes piensa que surge una “lengua de clase”, proveniente del sistema burgués. A través del uso, el escritor va olvidando otras posibles maneras de escritura y llega a autoconscienciarse de que ese mecanismo es el único posible, que el sistema burgués es el gran sistema en el panorama histórico y social. Se llega a la conclusión de que la lengua literaria adoptada a partir del 1850 es una lengua universal.

---

<sup>540</sup> Barthes, R., “¿Qué es la escritura?”, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005, pág. 24-25: “De esta manera la elección, y luego la responsabilidad de una escritura, designan una Libertad, pero esta libertad no tiene los mismo límites en los diferentes momentos de la Historia. Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura; pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone- o impone –una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena de recuerdos de usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente (...). Sin duda puedo hoy elegirme tal o cual escritura, y con este gesto afirmar mi libertad, pretender un frescor o una tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras (...). Como Libertad la escritura es sólo un momento.

El escritor queda convencido de la univocidad de este procedimiento y, cuando descubre la vinculación de este mecanismo artístico con el sistema social imperante, ante su imposibilidad de elección, se convierte en una conciencia infeliz. Cree que no hay más, que no son posibles otros mecanismos ni otras maneras, que el acto de escribir lo liga irremisiblemente con unos mecanismos de producción, con los que, en algunos casos, no está de acuerdo. Por lo tanto, su única salida es aceptar esta vinculación o rechazar la escritura para siempre. A partir de entonces, la escritura de la “preburguesía” y de la “burguesía posrevolucionaria” consolidan similares ámbitos de poder:

(...) Porque la preburguesía de la época monárquica y la burguesía posrevolucionaria utilizando una misma escritura desarrollaron una mitología esencialista del hombre, la escritura clásica, una y universal, abandonó toda integridad en provecho de un continuo del que cada parcela era *elección*, es decir, eliminación radical de cualquier posible del lenguaje. La autoridad política, el dogmatismo del Espíritu y la unidad del lenguaje clásico son por tanto figuras de un mismo movimiento histórico<sup>541</sup>.

A partir de esta conclusión, especifica a qué se debe el título de su obra, *El grado cero de la escritura*, cifrando la expresión “grado cero”, como vía alternativa a este condicionamiento del poder social sobre la obra. Los escritores buscan entre los diversos mecanismos escrituras despojadas de cualquier imbricación social, que termine convirtiéndolos en unos adeptos más al régimen imperante. Cita a Camus y *El extranjero*<sup>542</sup>, quizá como posicionamiento en la contienda literaria entre Sartre y Camus, como obra de mayor perfección en esta búsqueda, en oposición a lo que hacían las escrituras de los autores del realismo socialista, los cuales incurrían en el mismo error de los burgueses: “sobremarcar” las escrituras en un afán de convertirlas en

---

<sup>541</sup> Barthes, R., “Triunfo y ruptura de la escritura burguesa”, 2005, op. cit., pág. 62.

<sup>542</sup> Curiosamente este mismo autor será citado por Edward W. Said, como especificaré en siguientes apartados para marcar la superioridad occidental que algunos escritores mantienen en sus obras, con respecto al muno oriental y a los países colonizados. De este modo, Camus, junto con Conrad, ocultan sus simpatías colonizantes en sus obras. Dice textualmente M<sup>a</sup> Ángeles Grandes Rosales al respecto: “Camus no trata explícitamente del colonialismo en sus novelas, pero un análisis pormenorizado de las mismas deja al descubierto la presencia de este fenómeno como inmutable y así, en negativo, una oposición diametral en lo que concierne a la independencia argelina” (M. A. Grandes Rosales, en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 185).

deudoras de compromiso a un régimen. De este modo, se transforman en escrituras “políticas”, cuyo único fin es la “alienación”:

(...) toda escritura política sólo puede confirmar un universo policial, toda escritura intelectual puede instituir únicamente una para-literatura que no se atreve a decir su nombre. Están en un callejón sin salida, sólo pueden remitir a una complicidad o a una impotencia, es decir, de todos modos, a una alienación<sup>543</sup>. (Ibid, pág. 35)

No obstante, al igual que opina J. C. Rodríguez, como explicaré a continuación, la literatura no está salvada, ni siquiera por el intento de Camus. Nunca, ninguna palabra literaria podrá dejar de ser lo que es: un delator social del régimen que impera. Querer matar a la literatura con la propia literatura es una paradoja, que acerca a Camus al hombre moderno. La comprensión de que las clases se desgajan y de que la palabra artística nace en mitad de esta dialéctica social y posiciona irremisiblemente, hacen que el escritor renuncie al propio hecho de escribir, en un afán por salvar la literatura de la propia literatura, es decir, de convertir al mundo en un mundo sin palabra. Así, con respecto a la novela, sentencia Barthes:

La Novela es una Muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo. Pero esta transformación sólo puede darse ante los ojos de la sociedad. La sociedad impone la novela (...). Toda literatura puede decir: *Larvatus prodeo*, me adelanto señalando mi máscara con mi mano. Ya se trate de la experiencia inhumana del poeta, que asume la más grave de las rupturas, ya la mentira creíble del novelista, la sinceridad necesita aquí signos falsos, y evidentemente falsos, para durar y ser consumida. El producto, y finalmente la fuente de esta ambigüedad, es la escritura. Ese lenguaje especial cuyo uso da al escritor una función gloriosa pero vigilada, manifiesta una especie de servilismo en los primeros pasos, que es propia de toda responsabilidad: la escritura, libre en sus comienzos, es finalmente el lazo que encadena al escritor a una Historia también encadenada: la sociedad lo marca

---

<sup>543</sup> Barthes, R., 2005, op. cit., pág. 35.

con los signos claros del arte, con el objeto de arrastrarlo con más seguridad en su propia alienación<sup>544</sup>.

En cuanto a Bajtin, aunque, según se comentó en el apartado de las bases teóricas del formalismo y del estructuralismo, algunos estudios lo sitúan en el postformalismo junto a Lotman, Sánchez-Mesa Martínez<sup>545</sup> lo ubica en las orientaciones postestructuralistas de los años 70, que buscan una revisión del estructuralismo, alentado por una nueva visión del arte más integral, desde la esfera de la comunicación literaria. Para Bajtin<sup>546</sup>,

---

<sup>544</sup> Ibid, pág. 45-46.

<sup>545</sup> Sánchez-Mesa Martínez, D., en Sánchez Trigueros (dctor), op. cit., pág. 191-215.

<sup>546</sup>Según Brandist Craig (“Una revisión desde el marxismo. Bajtin: Ética, política y el potencial dialogismo”, *Revista Herramienta* n° 10, Buenos Aires, <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-10/una-revision-desde-el-marxismo-bajtin-etica-politica-y-el-potencial-del-dia>, 5 de Agosto de 2011), el punto débil del marxismo, como deja entrever la teoría bajtiana, es la incurrencia en el “teoreticismo”. Aunque no deban disociarse autor, obra y contexto social, tampoco debe convertirse esta asociación en una unidad indisoluble que domina siempre el estudio teórico, olvidando la realidad, en pos de un debe ser. Esta asunción es equivalente a la que intentaban realizar los neokantianos de la Escuela de Marburgo. Al igual que Bajtin, Marx se opuso a esta tautología, arguyendo que el individuo ético, integrante de la colectividad ética, es aquél que discierne en un momento histórico determinado. No obstante, y aquí surge la diferencia entre Bajtin y Marx, Marx coincide con Aristóteles en su concepto de “eudemonía”, por la que la práctica de la virtud, esto es, de la ética, llega a convertirse en un ejercicio utilitarista: sólo se actúa adecuadamente, en contextos concretos, por la conciencia previa que se posee del placer originado por estos gestos. Para Bajtin, por el contrario, siguiendo a Hartmann, “sólo la persona feliz actúa en una forma moralmente buena”. Es lo denominado, siguiendo a Pascal, “el orden lógico del corazón”. Por lo tanto, la sociedad ha de propiciar la ejercitación necesaria para que el ser humano se considere un individuo feliz y realizado en su práctica cotidiana. De este modo, se propicia el ejercicio de la virtud. Según Scheler, existe un orden creciente de valores que se equiparan con caracteres concretos y formas sociales concretas: en un primer nivel, los “valores de los sentidos” dan lugar al “artista que disfruta” y origina como colectivo social la “manada”; en un segundo nivel, los “valores de la vida” originan al “héroe” y la “vida en comunidad”; en el tercero, centrado ya en los valores del “Espíritu” (“lo estético, lo correcto”...), se encuentran el “artista”, “el hacedor de leyes” y el “sabio”, que se agrupan en “asociación; en el nivel de jerarquía superior, son los “valores religiosos”, seguidos por el “santo” los que posibilitan una “comunidad del amor”, donde colectivo e individualidad se sustentan en libre interdependencia. Marx se opone a esta partición por no contemplarse el factor de la “historia” como agente imprescindible de desarrollo de la ética tanto en la comunidad como en el individuo. De este modo, Marx no separa el medio del fin, es decir, no rompe la relación existente entre el medio y el resultado último de la acción. Por su parte Bajtin, como seguidor de Scheler, sitúa el fin como un ente autónomo, diferenciado del medio. Será en los años treinta y cuarenta, en los que influenciado por sus lecturas de Cassirer, dé un viro a su teoría general. De aquí surge el concepto de “dialogismo” en su aplicación a la novela, como género relevante frente a la poesía. Sólo en la novela, si se aplica el término de forma estética, contra “los lenguajes de todos los que tienen poder” vence “el lenguaje del pícaro feliz”, porque convierte lo trágico en una inofensiva burla. (Bajtin, M. M., *Voprosy literatura i estetiki*, Khudozhestvennaia literatura, Moskva, traducción de B. Craig en su artículo “Una revisión desde el marxismo. Bajtin: Ética, política y el potencial dialogismo”, op. cit.). Aplicado de una manera ética y política, la palabra bajtiana es el vehículo que se lanza desde el individuo al otro y de este otro al discurso colectivo, con el que entra en conflicto, para descubrir y afianzar los deseos colectivos que alberga el individuo. Vertido sobre los medios de producción, es un mecanismo de denuncia de la precariedad a la que se somete desde el sistema capitalista a la clase proletaria. Luego la conclusión última de B. Craig es que el discurso estético bajtiano tiene una aplicación marxista evidente.

de forma similar a Mukarovsky, no puede haber una disociación entre el arte y el contexto social, ya que son dos esferas interdependientes. Por lo tanto, cualquier palabra escrita, nace y alcanza su culmen en un proceso social, que tiene como último garante el proceso de recepción literaria.

Esta idea también lo pone en relación con Eagleton, al que me referiré en siguientes apartados, con la salvedad de matiz que hace este último respecto al simulacro social. Es decir, la dualidad entre fondo y forma, entendido el primero como mundo real y el segundo como transformación en el texto literario, es inviable, ya que la interrelación entre ambas estructuras permanece en el texto, no se disocia. Además, puntualiza Eagleton, en cuanto a la materia social, tampoco hay una claridad de conceptos, porque todo material social también es un entramado dialéctico, que no una imagen, de la realidad histórica. Por lo tanto, la obra de arte es un simulacro de otro simulacro. Sin embargo, Bajtin permanece en el primer nivel, junto con Mukarovsky, señalando la interdependencia entre ambas esferas, algo que es perfectamente comprobable en la necesidad de recepción que tiene el arte<sup>547</sup>.

La diferencia entre Bajtin y Mukarovsky también se sitúa en una escala de matices. Entre el doble simulacro de Eagleton y la “antinomía dialéctica”, el texto literario para Bajtin nunca es un reflejo histórico del contexto social, sino que él es, por sí mismo, artífice de una nueva realidad, creada y mantenida en el propio texto. Otra cosa diferente es que esta nueva realidad textual, diferente de la histórica, surja en correlación a esta última y se perpetúe en la interdependencia con esta última<sup>548</sup>.

---

<sup>547</sup> La visión bajtiana, según Chicharro Chamorro, supone un rechazo a la relevancia otorgada, durante las primeras etapas del formalismo, al signo lingüístico, como material de la obra literaria, con el consiguiente olvido de su vinculación ideológica. Para Bajtin, el signo lingüístico es interesante en la medida en que oculta en su entramado oposición y tensión ideológica, que remite, en último término al contexto social: “Son interesantes y esclarecedoras las reflexiones bajtianas sobre el lenguaje y la ideología, sobre los signos como medios materiales de la ideología, medios no neutrales, contradictorios, espacios de lucha ideológica y de producción dialógica. En coherencia con estas concepciones, se comprende el rechazo que efectúa Bajtin de una estética basada en la lingüística, disciplina necesaria sólo auxiliariamente, pues condece a la sobrevaloración del aspecto material de la creación artística e implica un entendimiento de la forma artística consecuencia de una negativa actitud empírica” (Chicharro Chamorro, A., en Aullón de Haro (ed.), op.cit., pág. 438).

<sup>548</sup> Bajtin, M., 1999, op. cit., pág. 312 y ss.

Según Sánchez-Mesa Martínez<sup>549</sup>, la teoría de Bajtin nace de una oposición ideológica a la teoría kantiana y a su realización del ser, a través del pensamiento. Este establecimiento del ser en el mundo de las ideas impide una observación pragmática y empírica del sujeto, por lo que Bajtin la contradice y sitúa al individuo en el plano de la comunicación. El hombre es aquello que comunica. A partir de esta afirmación, se deja cabida a los estudios de teoría de la literatura, como medios de acercamiento al ser y a su génesis, inevitablemente, social.

La conclusión de esta afirmación es que no existe separación posible en el lenguaje, ni siquiera en el literario, entre la sociedad y la realidad artística, pero tampoco es posible, en contra de lo que afirmaba Jakobson, una dualidad entre la lingüística y la poética. Al igual que opinaba Lotman, la poética no sólo es un sistema igual al lingüístico, sino que, en cierta medida, es un sistema que engloba al lingüístico.

Con su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtin supera las trabas del inmanentismo y ahistoricismo del texto poético, al igual que no se constriñe a una visión meramente social, en el análisis literario. No puede haber una distinción entre habla interna (“parole”) y el habla externa (“langue”) en un individuo y en una sociedad. Toda producción individual siempre proviene de un material más amplio y externo al individuo, caracterizado frente a la globalidad por una entonación específica, que le imprime el escritor individual. Así que, cualquier elemento ideológico presente en el contexto modela la producción interna, convirtiéndose ésta, a su vez, en una manifestación, completa en su propia esencia, de la naturaleza social en la que se inserta y gracias a la que se produce:

El autor de una obra literaria (una novela) crea una obra discursiva única y total, es decir, el enunciado. Pero lo conforma de toda clase de enunciados heteogéneos, ajenos. Incluso el discurso directo del autor está repleto de los discursos ajenos concebidos como tales<sup>550</sup>.

---

<sup>549</sup> Sánchez-Mesa Martínez, en Sánchez Trigueros (dctor), op. cit. pág. 191-215.

<sup>550</sup> Bajtin, M., 1999, op. cit., pág. 307.

Con estas afirmaciones, Bajtin critica las visiones extremas tanto del formalismo como del marxismo. Los signos artísticos presentes en la narración no pueden ser explicados como estructuras ajenas y autónomas con respecto al contexto en el que se producen y en el que se reciben. Por lo tanto, una crítica formalista que se limite a aislar los diferentes elementos lingüísticos y estéticos sin una vinculación posterior con su entorno carece de vigencia en la crítica literaria.

En cuanto a los comentarios formalistas, aprueba y ahonda en la corriente que admite el proceso de recepción del artefacto, como mecanismo, gracias al cual, éste se completa y adquiere una verdadera dimensión de arte. No obstante, aunque cree en la existencia de diversas estructuras que, dialécticamente, conviven en el interior de la obra, no admite el concepto de jerarquización de uno de los elementos sobre el resto. Este concepto de jerarquización implica la sumisión del resto de los elementos, algo que va en contra de una concepción marxista del hecho literario, porque olvida la lucha de clases presente en toda etapa histórica. Por lo tanto, mejor que jerarquización sería hablar de tensión dialéctica en el propio seno de la estructura literaria, como un calco procedente de la que existe en el contexto social.

Por otra parte, no es posible, en contra de lo que opinaban Croce o Saussure en ámbitos diferentes, sostener que existe un número limitado de enunciados. Como todo artefacto está pendiente de una recepción, existen tantas producciones de enunciados como diálogos se entablen entre el texto y los diferentes hablantes, cada uno de los cuales es susceptible de pertenecer a diversas etapas históricas. En definitiva, el lenguaje es un discurso por dos causas principales: depende, en primera instancia, de un intercambio comunicacional; en segundo término, depende de otros componentes pragmáticos. Esto significa que no se puede dissociar el signo, como realidad histórica que es, del contexto sociológico de comunicación en el que se enuncia. Trasladada esta concepción al análisis del Libro XIV de las *Metamorfosis* implica que ya no se valora el artefacto, el texto cerrado en sí, sino su inserción en los mecanismos de enunciación y producción de discurso. Desde esta posición, ha de rastrear el crítico los elementos y estructuras susceptibles de estudio.

Bajtin se acerca a las posturas metodológicas de adscripción lectorial del texto, mediante la consideración de la estética de la recepción, como movimiento mediador

entre el formalismo y las concepciones de la sociología de la literatura; es decir, como un vehículo para conseguir un análisis integral de los textos literarios. Identifica dos posibles relaciones dialógicas establecidas por las diferentes obras literarias<sup>551</sup>:

- a. Internas: es similar a la concepción del hecho literario que se manifiesta en una adscripción de género autorial, del que hablé en el apartado correspondiente. Estudia y se centra en la actitud del sujeto de la enunciación ante el objeto del discurso y su contestación, por mediación de este texto, a otros enunciados previos o la anticipación de contestaciones a posibles respuestas futuras, originadas por el texto en cuestión.

De este modo, por ejemplo, las estructuras y los elementos referentes a la “novela de viaje”, encontrados en el Libro XIV de las *Metamorfosis*, pueden entenderse como artificios innovadores de Ovidio, en un entramado propio de la épica. Así, el autor se anticiparía a posibles contestaciones futuras, en este caso, la de los lectores del siglo XXI, que supieran relacionar el exilio de sus dos héroes con la disgregación actual de las conciencias sociales y el exilio interior del individuo ante las realidades históricas de su entorno. No sólo eso, sino que Ovidio retomarí una tradición épica, iniciada en Grecia, y en respuesta a los textos épicos supo articular su propio discurso. En último término, según mi visión, esta actitud ovidiana ha de insertarse, en un primer momento, en un proceso externo y lectorial, porque Ovidio, antes de ser autor, fue lector de determinados discursos, ante los cuales, supo contestar con la génesis de las *Metamorfosis*.

- b. Externas: encajaría más con la concepción lectorial de J. M. Schaeffer, comentada en la adscripción genérica de las *Metamorfosis*. Para Bajtin, consiste en la respuesta que integra en su producción otros enunciados (como he mencionado, por ejemplo, traducciones o génesis de nuevas obras) y otros discursos orientados y dirigidos hacia la comprensión y respuesta del

---

<sup>551</sup> Sánchez-Mesa Martínez, en Sánchez Trigueros (dtor), op. cit. pág. 191-215.



interlocutor. Obsérvese, por tanto, la conexión con la estética de la recepción, tal como vengo sosteniendo.

A pesar de esta dualidad, en el análisis de un discurso literario no puede olvidarse, según Bajín, una interpretación en pos de otra, sino que adentrándose en la respuestas internas, esto es, en la contestación del autor a otras estructuras y en la construcción de discurso como respuesta a futuras preguntas, hay que determinar la reacción discursiva de los diferentes lectores. Desde esta perspectiva, de forma similar a Jamenson, como veremos a continuación, supera la sincronía postulada por el formalismo. El inmanentismo y la sincronía de un texto quedan establecidos como punto de partida y territorio común de la relación dialógica que va a entablarse entre el emisor y el receptor del discurso literario. Esto implica que dichas estructuras necesitan ser analizadas en ese proceso evolutivo de posibles diálogos. En definitiva, en el propio inmanentismo y sincronía de las estructuras literarias, está la evolución e historicismo del propio discurso:

El enunciado completo ya no representa una unidad del sistema de la lengua (...) sino que es una unidad de la comunicación discursiva que no posee significado sino *sentido* (es decir, es una totalidad de sentido que tiene que ver con los valores: verdad, belleza, etc., y que exige una comprensión como *respuesta* que incluye la valoración)<sup>552</sup>.

Este reconocer al texto en ambas perspectivas, esto es, en su inmanentismo para alcanzar el historicismo, hace posible también que pueda valorarse la individualidad y novedad del propio autor, sin desligarlo del contexto social en el que inevitablemente se inserta. No existe, pues, una absoluta individualidad, sino que en la obra, aparte de las tensiones dialógicas antes mencionadas, hay otras de naturaleza distinta, que se relacionan con la peculiaridad del escritor: aquellas que mantienen la tensión del impulso artífice y la originalidad con las estructuras prefijadas del contexto histórico-social:

---

<sup>552</sup> Bajtin, 1999, op. cit., pág. 318.

El texto como el reflejo subjetivo de un mundo objetivo, el texto como expresión de una conciencia que refleja algo. Cuando el texto llega a ser objeto de conocimiento, para nosotros, podemos hablar del reflejo de un reflejo. La comprensión del texto es precisamente un reflejo adecuado del otro reflejo<sup>553</sup>.

Estas últimas, a su vez, poseen una doble vertiente: aquella relacionada con el escritor; aquella que, en relación al lector, permite que éste reciba el texto, lo adscriba como literario y ponga en marcha un código de decodificación. Así, el lector reelabora el texto dado, de acuerdo con unas reglas de sentido que, por ser sociales e históricas, pertenecen, en parte, a un discurso “ajeno”:

Hay dos momentos que determinan un texto como enunciado: su proyecto (intención) y la realización de éste. Las interrelaciones dinámicas entre estos momentos, la lucha entre ellos que determina el carácter del texto. La divergencia entre ellos puede significar muchas cosas (...). La transformación del proyecto en el proceso de su realización (...). El problema del segundo sujeto que reproduce (con uno u otro fin, incluso para una investigación) el texto ajeno y que crea otro texto (...)<sup>554</sup>.

En cuanto a ese discurso ajeno, entendido como las reglas o elementos procedentes del contexto que permiten tanto la escritura como la recepción de la obra, Bajtin admite la posibilidad de su silencio, ya que pueden o no ser evidenciados en la propia estructura del texto. Desde esta concepción, por ejemplo, la épica constituiría un enunciado primero, integrado ahora, en este proceso de recepción más reciente, históricamente hablando, en un género más complejo, que lo abarca y le imprime nuevas significaciones. También, la correspondencia se podría realizar a la inversa y se definiría la épica como estructura compleja que integra nuevos enunciados, como aquellos que admiten una adscripción de “novela de viaje”, en el Libro XIV de las

---

<sup>553</sup> Ibid, pág. 305.

<sup>554</sup> Ibid, pág. 295.

*Metamorfosis*, y que, paulatinamente, en los procesos de lectura de las diferentes sociedades, van cambiando el sentido originario de esa primera estructura.

No hay que confundir la correspondencia entre segmento material y contexto, como una correspondencia basada estrictamente en los mecanismos económicos de cada sociedad. Bajtin, y esto es lo que lo aleja del marxismo extremo, considera que todo segmento material tiene una correspondencia no sólo económica, sino también social, en la amplitud del término. De este modo, un signo es una porción de la realidad y, como tal, portador de las tensiones dialógicas existentes en esta dimensión, aun cuando la forma monológica pueda producir confusión:

Las opiniones ideológicas, como lo hemos visto, están también dialogadas internamente, y en un diálogo externo se combinan siempre con las réplicas internas del otro, incluso allí donde adopten una forma terminada, extremadamente monológica de la expresión<sup>555</sup>.

Los estudios que de una obra se realicen pueden centrarse bien en la recepción concreta de un momento determinado, bien en la extensión de todas las posibles recepciones que se han establecido, a lo largo del tiempo. Estos últimos sacarían a la luz, según Bajtin, la pluralidad discursiva que acontece entre un mismo objeto y las diferentes sociedades que lo acogen como artístico, derivando, en última instancia, en distintos discursos producidos, a través del devenir histórico de un texto:

El problema de la concepción del destinatario del discurso (cómo lo siente o se lo figura el hablante o el escritor) tiene una enorme importancia para la historia literaria. Para cada época, para cada corriente literaria o estilo literario, para cada género literario dentro de una época o una escuela, son características determinadas concepciones del destinatario de la obra literaria, una percepción y comprensión específica del lector, oyente, público, pueblo<sup>556</sup>.

---

<sup>555</sup> Ibid, pág. 195.

<sup>556</sup> Ibid, pág. 289.

Centrado en la novela de Dostoievski, Bajtin identifica en este autor a un maestro de la polifonía: en sus novelas ya están insertos, sin necesidad de atender a los futuros discursos que se puedan producir en la recepción del texto, todos los discursos sociales posibles. No es un discurso cerrado, sino abierto que entronca con la idea de las múltiples consciencias dialógicas que alberga el individuo:

Dostoievski hizo del espíritu- es decir, la última postura de sentido de una personalidad- el objeto de una contemplación estética, supo ver el espíritu de tal manera como antes de él sólo se sabía ver el cuerpo y el alma del hombre. Promovió la visión estética hacia lo profundo, hacia las capas profundas nuevas, pero no hacia la profundidad del inconsciente, sino hacia la profundidad y altura de la conciencia (...). La conciencia es mucho más horrible que toda clase de complejos inconscientes<sup>557</sup>.

Si el género de la novela, según vimos, se debe a la privatización de la institución carnavalesca, a partir del siglo XVII, y sus estructuras dialógicas han de remitirse a esta realidad polifónica, cabe preguntarse, como también hiciera Eagleton, la causa de las diferencias entre los discursos de aquellas novelas que se catalogan como “verídicas”. Para Bajtin, la causa última, más que en los discursos silenciados de Eagleton, hay que buscarla en los supuestos discursos monológicos. Es decir, una novela realista parece no albergar en su discurso ni en su estructura interna otras voces, más que la respuesta unívoca que produce el reflejo social. Sin embargo, según el autor, estas estructuras no son más que una falacia aparente, ya que en su interior, a través de procedimientos discursivos, llevan a un engañoso silenciamiento de otras voces discordantes, por lo que pueden calificarse como “dialogías dentro de una dialogía”. Así lo explica D. Sánchez-Mesa Martínez:

(...) se puede decir que el monologismo nunca es absoluto, siendo más bien un concepto con el que designar cierto tipo de dialogismo relativamente débil, o el

---

<sup>557</sup> Ibid, pág. 329.

producto de una intención monológica permanentemente deconstruible dentro de la dinámica dialógica de los fenómenos sociales (...) <sup>558</sup> .

Según esta visión, y en esto coincide con J. Carlos Rodríguez, la novela es una estructura que nace de la dialogía continua de la sociedad actual. El escritor puede hacerse eco de esa dialogía o bien, con artificios, silenciarla y transformarla en un monólogo aparente. Las causas de estas maneras de operar deben buscarse en la propia naturaleza de la novela: un género que ha nacido y se ha institucionalizado en el auge de la burguesía y de los sistemas democráticos. Por lo tanto, por un lado, según Bajtin, siempre va a hacerse eco de la dialéctica social de clases y del sistema en el que surge; por otro, ha llegado el momento de decir que la novela, único género posible en nuestra sociedad, ha muerto. El motivo no es más que la propia causa por la que surgió: la justificación de nuestros medios de producción y de la democracia como único sistema viable ya está superada y otros mecanismos, como la publicidad, suplen la función primigenia de este género. Concluye Bajtin:

La naturaleza dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la misma vida humana (...). La vida es dialógica por naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo (...). El modelo cosificado del mundo se está sustituyendo por el modelo dialógico (...). También es impermisible la cosificación de la palabra: su naturaleza también es dialógica <sup>559</sup>.

Determinados “problemas de censura” provocaron que Bajtin en algunos escritos ocultara su autoría, bajo el nombre de algunos de sus colaboradores, entre los que se hallaba V. N. Voloshinov. De este modo, no podemos saber la auténtica autoría de la obra que nos ocupa, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* <sup>560</sup>, no obstante su vinculación al “Círculo de Bajtin” resulta suficiente para su comentario.

---

<sup>558</sup> Sánchez-Mesa Martínez, en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 208.

<sup>559</sup> Bajtin, 1999, op. cit., pág. 334.

<sup>560</sup> Voloshinov, V. N., “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje”, en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 538-546.

Voloshinov, al igual que Bajtin, parte en sus estudios de teoría de la literatura tanto del formalismo como del marxismo. Es necesario conocer e identificar las estructuras propias del arte, pero teniendo siempre presente que éstas sólo pueden desarrollarse al completo en una interacción con la sociedad, entendida como comunicación interindividual. De nuevo, el texto queda concebido como una estructura dialógica, en la que, por supuesto, puede haber una apropiación de otro discurso o de otras estructuras, discurso ajeno, pero remitiéndolo, inevitablemente, al seno de un nuevo discurso, en el que la palabra es territorio común y el punto de encuentro de sus interlocutores.

Para que un signo se transforme en tal es imprescindible que se le dote a su significado de una carga ideológica extra, que le permite ser signo. Por lo tanto, cualquier objeto o elemento que sufra este procedimiento es susceptible de convertirse en signo y transmitir una determinada confrontación ideológica en su propio ser:

Donde hay signo, hay ideología. *Todo lo ideológico posee una significación sgnica*<sup>561</sup>.

La conciencia individual y colectiva sólo puede adquirir una categoría real y se traduce en signo, no necesariamente escrito, ya que cualquier otro arte, como la pintura o la música, también posee el don de materializar el pensamiento humano. Sin embargo, ha de reconocerse que, de todos los signos, aquél de naturaleza verbal, es el más fácilmente traducible y el que, por tanto, mejor transmite la ideología de los grupos sociales.

No obstante, una ideología no puede darse entre animales o entre dos sujetos no organizados socialmente, sino que requiere de unos procesos de comunicación interindividual y de unos marcos contextuales en los que insertarse. Si bien todo procede de la interrelación de los individuos, no hay que pensar que la conciencia individual está carente de entramado ideológico. Muy al contrario, toda conciencia parte y se organiza de una naturaleza sgnica, que se materializa, en el caso de la literatura, mediante el signo verbal.

---

<sup>561</sup> Ibid, pág. 540.

Por otro lado, el signo verbal no es sólo el que mejor reproduce la ideología de los individuos, sino que, además, es el signo “neutro” por excelencia. Esto se demuestra en el hecho de que ningún signo de un área artística, por ejemplo, las notas musicales, se puede trasladar a otros campos artísticos para traducir la ideología del mismo. El signo verbal sí posee esta capacidad y no sólo sirve para transmitir su propia ideología, sino también para materializar, nunca al completo, la ideología de otras áreas:

La palabra no sólo representa un signo puro y ejemplar, sino que aparece además como un *signo neutral*. Todo el material signico restante se especializa de acuerdo con las áreas de creación ideológica. Cada una de ellas posee su propio material ideológico, forma sus signos y símbolos específicos, que resultan inaplicables en otras áreas, en las que el signo se crea por su función ideológica particular y es inseparable de ella. Por el contrario, la palabra es neutral con respecto a una función ideológica, sea ésta la científica, la estética, la moral o la religiosa<sup>562</sup>.

Además, la palabra no requiere de ningún objeto extracorporal para producirse ni para manifestarse. Debido a esta independencia de cualquier objeto o elemento extracorporal, la palabra también pasa a convertirse en el signo de la interioridad humana y del silencio. Por este ámbito de acción, se transforma en un signo indisoluble de cualquier otro ámbito ideológico, ya que cualquier otro arte va acompañado en su proceso de comunicación interindividual de la verbalización, externa o interna:

La palabra acompaña y comenta todo acto ideológico. Los procesos de comprensión de cualquier fenómeno ideológico (la pintura, la música, el ritual, el acto ético) no se llevan a cabo sin la participación del discurso interno. Todas las manifestaciones de la creatividad ideológica, todos los demás signos no verbales aparecen sumergidos en el elemento verbal y no se dejan aislar y separar de éste por completo<sup>563</sup>.

---

<sup>562</sup> Ibid, pág. 544.

<sup>563</sup> Ibid, pág. 545.

Desde estas premisas, hay que admitir el carácter dialógico de todo discurso, ya que se origina siempre y se relaciona con la cadena sígnica de la conciencia social. Por lo tanto, el discurso autorial debe entenderse como un diálogo previo interindividual, cuya manifestación última es el texto. Con esta concepción del signo, V. N. Voloshinov ahonda en los problemas propuestos por Bajtin, en concreto, en la perspectiva ideológica de la palabra y en la posibilidad de producción de discurso interno.

En definitiva, con esta exposición he pretendido demostrar que dos movimientos de teoría literaria, el formalismo, bajo cuya égida también situó la semiótica y el estructuralismo, y la sociología marxista, en apariencia, irreconciliables y enfrentados, son dos eslabones de una misma cadena: la búsqueda de un análisis completo del texto literario. De hecho, tras repasar algunos de los nombres más representativos del movimiento primero, pueden extraerse conclusiones muy cercanas al marxismo, si no completamente identificables, con postulados de esta corriente literaria.

Es innegable que si nos remontamos a las tesis más extremistas de ambos, las posturas no resultan afines. La crítica formalista parte del texto, algo indispensable en cualquier crítica literaria, como afirma incluso gran parte de los estudios de la sociología de la literatura. Pero ni siquiera en sus análisis textuales, y he citado a Tomachevski a este respecto, desliga la forma literaria de su vinculación social. La mayoría de formalista y estructuralistas sitúa en el camino y desarrollo del texto literario, como tránsito indispensable, el proceso de comunicación y recepción social. Esto, según he ido argumentando, no sólo vincula el formalismo con el marxismo, sino también con las metodologías centradas en la recepción del texto. Por este motivo, antes de la exposición referida a la metodología de la sociología marxista, creo oportuno citar algunas de las características relevantes de la estética de la recepción.



## **b) Algunas nociones básicas sobre la estética de la recepción.**

Los análisis<sup>564</sup> clásicos que estudiaban cómo se producía la recepción de una obra existían previos a la estética de la recepción como tal, con la salvedad de que no contaban con un corpus teórico sistematizado que les imprimiese autonomía. El origen de este movimiento literario está vinculado con otras áreas extraliterarias, como son la sociología o la psicología, y, a su vez, con corrientes marcadamente literarias, como el estructuralismo checo o incluso el formalismo. Por lo tanto, se nutre de la metodología anterior, pero aplicada a un nuevo objetivo: el receptor.

No obstante, este receptor ha de entenderse en una doble vertiente, ya que, como tal, puede ser considerado el lector, pero, también, el propio escritor del mensaje literario. Es decir, la influencia de una obra estética en su proceso comunicativo no atañe sólo al receptor que decodifica el mensaje, sino al receptor, que habiendo decodificado el mensaje, lo reutiliza en una nueva creación, produciendo un nuevo “artefacto” estético. De este modo, cabe la posibilidad de un análisis intertextual dentro de la estética de la recepción, incluso, como se deducirá del estudio de Escarpit, el “lector” adquiere un polimorfismo mucho mayor que en las teorías tradicionalistas anteriores. Hasta las encuestas y los estudios sobre ventas y concesión de premios literarios tienen cabida en este apartado. La posibilidad es muy amplia, debido a que se revitalizan categorías muy dispares, dentro de su marco teórico. En palabras de Luis A. Acosta Gómez, esta corriente permite:

El descubrimiento del lector y la consideración del mismo como punto de partida para el análisis, comprensión e interpretación de la obra literaria. En segundo lugar, (...) están las notas que definen el concepto de literatura, de entre las que hay que destacar, primero, que es un medio de comunicación; segundo, que es un fenómeno histórico;

---

<sup>564</sup> Para este capítulo, me han sido imprescindibles los estudios de L. A. Acosta Gómez (*El lector y la obra, Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid, 1989), así como la antología de J. A. Mayoral (*Estética de la recepción*, Arco-Libro, Madrid, 1987) y de R. Warning (*Estética de la recepción*, Visor/Machado, Madrid, 1989) en los que se traza un panorama amplio de esta corriente, poniéndola en relación con otras previas, con las que más que romper, realiza una integración, asumiéndolas y superándolas.

tercero, que es una realidad de un carácter profundamente social; cuarto, que es un sistema de signos de estructura significativa<sup>565</sup>.

Desde este fragmento, se manifiesta de forma explícita la interrelación que va a mantener la estética de la recepción, no sólo con el formalismo, como he esbozado en el marco teórico anterior, sino también con la sociología de la literatura y con la crítica literaria marxista. Según Acosta Gómez, el conjunto de ciencias o movimientos que han repercutido en la configuración de dicha corriente son:

### **1. La sociología de la literatura**<sup>566</sup>:

Aunque más adelante me referiré a esta escuela teórica, presento aquí un breve resumen de sus postulados, para señalar su interrelación con la estética de la recepción, movimiento del que es precursora. Su premisa básica se define del siguiente modo: una obra literaria es el producto o la conjunción de tres factores: escritor, obra y medio social en el que aparece. Ciertamente, el abanico de estudio que permite esta definición es amplio, ya que pueden analizarse desde el sustrato social del que proviene el autor, hasta las condiciones del contexto que se filtran en su creación. La tercera entidad, el medio social, es revitalizado por la estética de la recepción, mediante el marbete de “horizonte de expectativas”, como se ha mencionado anteriormente.

Dentro de la sociología, pueden distinguirse dos movimientos, principalmente, que influyen en la constitución de la metodología de la estética de la recepción: la sociología materialista y la sociología empírica. En cuanto a la primera, podría decirse que no enfatiza tanto la importancia de la categoría del lector como la del texto, ya que se centra en el proceso de configuración de la obra en sí. Es decir, la obra es considerada como un producto gestado y constituido, por lo tanto, cerrado y contrapuesto a la teoría de la “obra abierta” y de la “hipernovela”, de manera que el lector sólo puede realizar una recepción pasiva y no está dotado para interferir en el proceso de creación o para imprimir un nuevo significado.

---

<sup>565</sup> Acosta Gómez, L. A., op. cit., pág. 23.

<sup>566</sup> Ibid, pág. 29-53.

Este axioma presupone que es el autor el que debe dar unas pautas o coordenadas en las que se ubique el lector. Este último postulado entronca, según se expuso, con la teoría de Umberto Eco y su “lector ideal”, porque, mediante la intencionalidad del autor, filtrada en el proceso de la enunciación, la obra confecciona un receptor a su medida. Otra cosa habrá de ser que ese lector ideal sea quien efectúe la lectura. Esta relevancia del escritor a la hora de determinar el horizonte del receptor, hasta tal punto de condicionar los tipos de lectores que han de acercarse a una obra concreta, se inserta, según mi parecer, en la importancia que para este movimiento posee el conflicto social. La obra de arte y, por ende, la literaria, se encuadra en un contexto social, marcado por un conflicto de clases. Así, lo característico del texto es su cualidad dialéctica.

W. Benjamin<sup>567</sup> se centra en este último aspecto, por lo que la propia obra y su confrontación con el lector es el objetivo principal de su metodología. El problema de su teoría acontece a la hora de analizar la relación dialéctica de una obra pretérita con su entorno social receptor. En Benjamin, la obra pasada, su relación dialéctica con su propia época histórica, desaparece y se potencia su estudio entendida como ente cerrado, en relación con el lector actual que la recibe. Debido, a los procesos continuos de reproducción y copia, sobre todo en la época actual con el invento del cine y la

---

<sup>567</sup> Benjamín, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Buenos Aires, 1973, pág. 23: “Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística- la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria”. M. Ruiz Zamora (“Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, Num. 1., Marzo, 2004, pág. 40-53, <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n1/pasajes.pdf>, 6 de Agosto de 2011) observa que la obra de Benjamin sólo fue aplicada en un ámbito estético, olvidando la gran importancia que tenía, principalmente, en el político. Aunque supone una revolución metodológica dentro del panorama en el que se produce, suscita críticas como las de Adorno: “Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el del arte dependiente; ésta podría ser quizá, en pocas palabras, mi objeción principal” (cit., en Ruiz Zamora, op. cit., pág. 46). Es decir, aceptar la concepción ideológica del arte de Benjamin supone, para Adorno, someterse a una alienación de los medios de producción. Por su parte, Ruiz Zamora considera que el principal defecto que puede achacarse a este escrito es la confianza excesiva de Benjamin, en la desacralización del arte, mediante su reproductibilidad técnica. Finalmente, termina imponiéndose la tiranía de los medios de producción capitalistas: “Tal y como ha demostrado el transcurso de la historia, las consignas revolucionarias no representaron una forma de liberación frente al reducto mitológico del arte burgués, sino la sustitución de una mitología por otra, no menos despótica y totalitaria” (Ibid, pág. 47).

fotografía, la obra de arte deja de insertarse en la tradición de su contexto, por lo que, pierde su esencia.

Luckács<sup>568</sup> intenta salvar el problema de las obras pasadas, a través de la noción de lo “clásico”, entendido como el efecto que produce el mensaje literario ya configurado sobre el receptor que la acoge en ese preciso instante. Por su parte, Kosík<sup>569</sup> impulsa la historicidad de las obras pasadas, sin deshacerse de su génesis y su contexto, gracias al concepto mismo de “dialéctico”. Si la literatura ha de consistir en una relación dialéctica entre la obra literaria y el público, no debe extraerse el pasado de esa dialéctica. Las concepciones actuales se producen en los diferentes estratos históricos que nos han precedido. El lector actual, por tanto, es el fruto de la cristalización de esos entramados anteriores y, de acuerdo con ellos, llevará a cabo el proceso de lectura.

El segundo movimiento, la sociología empírica, con autores como L. L. Schücking (en los años treinta) y Escarpit más recientemente, palia una de las grandes lagunas del anterior: la influencia que ejerce el público en la génesis de una obra. Partiendo de este principio, la novela no va a ser catalogada como un producto completamente cerrado, ya que su apertura es doble: está condicionada por la recepción, el proceso de la recepción condiciona escritos futuros. Los términos claves de estos dos teóricos son “gusto literario” y “público”. Esto se traducirá en Jauss e Iser en el “horizonte de expectativas” y posibilitará investigar los entresijos que forman las mentalidades estéticas y todos los productos, como editoriales, publicidad, que las alimentan. No obstante, según adelantaba antes, Escarpit tendrá la ventaja de determinar diferencias radicales entre los lectores que acceden a una obra literaria, como comentaré en próximos apartados.

En el caso de Ovidio, un posible campo de estudio consistiría en deducir los condicionamientos de la recepción que influyeron en la escritura de sus obras. Es decir, Ovidio poseía conciencia de su labor literaria y la necesidad de “gustar” en su propia sociedad. Incluso, se aventuraba a pronosticar el futuro de su obra (recuérdense los últimos versos de las *Metamorfosis*), desconocemos si por clarividencia o por cierto orgullo literario. Lo que resulta evidente es que sabía manejar y escuchar las tendencias literarias de su época para escribir “éxitos de venta”. Por ejemplo, si no es así, resultaría

---

<sup>568</sup> Lukács, G., *La novela histórica*, Era, México, 1971.

<sup>569</sup> Kosik, K., *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México, 1967, pág. 61-76.

difícil encuadrar la escritura de *Remedia Amoris* o la necesidad de ampliar a tres libros, destinados a las féminas, su *Ars Amandi* o (en el caso de que fuera cierto y se produjera por este motivo) su posterior exilio, debido a la publicación de esta obra. Aunque fuese desacertado, según la tesis de Alvar Ezquerra, el hecho de la especulación y su relación con este tratado implica que su recepción era amplia en su contexto social. Centrando este estudio en las *Metamorfosis*, se podría considerar que la influencia de su recepción fue máxima, ya que había un agotamiento temático de la épica, del que Ovidio no era desconocedor. Su culmen se había alcanzado con Virgilio y la *Eneida*, cuyos precedentes griegos eran la *Iliada* y la *Odisea*, incluso la introducción del hexámetro estaba completamente superada. En este panorama, una vuelta más a la misma forma y a la misma temática corría el riesgo de convertirse en un pastiche.

Sin embargo, un estudio centrado en las formas de recepción del siglo I a. C. no es el objetivo de mi análisis, sino el de la interacción entre el texto ovidiano y su público en el siglo XXI. Por lo tanto, la sociología empírica servirá para determinar las interacciones que se producen entre un tipo concreto de lector actual, que consume un tipo concreto de literatura, con cierta formación cultural, con las estructuras textuales presentes en el Libro XIV de las *Metamorfosis*. En este sentido, cobra relevancia la traducción que se maneje y los principios metodológicos y de forma en los que se sustente dicha traducción, como se argumentará en sucesivos apartados. Recuérdese al respecto lo comentado en el capítulo del análisis del “destinatario”.

## **2. La Teoría de la Interpretación<sup>570</sup>:**

Dentro de esta corriente, los críticos más relevantes son: Dilthey, Ingarden y Gadamer. Para el primero de ellos, el proceso de interpretación de un texto literario ha de abandonar el modelo cartesiano y recurrir a un proceso cíclico, cercano a la hermenéutica. La interpretación de una obra de arte parte del sujeto individual, que es el único capaz de completar su significado. No obstante, esto es una divergencia con Gadamer, Dilthey considera que ese momento de decodificación está a su vez

---

<sup>570</sup> Acosta Gómez, L. A., op. cit., pág. 54-79.

supeditado a las circunstancias en las que se encuentra el individuo en cuestión, incluso, a cómo se siente en ese instante. Para salvar la multiplicidad que podía adquirir la interpretación, intenta recurrir al método inductivo, como medio para conectar la experiencia intersubjetiva con la totalidad y, a la vez, realizar el camino opuesto: ir de la totalidad a lo particular, mediante la confrontación. Esto es lo que denomina “conciencia histórica”. La universalidad de los conceptos, incluso filosóficos queda obsoleta ante la constatación de la temporalidad del hombre.

Similares conclusiones mantiene Ingarden, quien identifica una serie de elementos claves en la comprensión de una obra literaria, en relación con su estructura estratificada<sup>571</sup>. Entre estos se hallarían las unidades fónicas que producen los sonidos, las unidades semánticas que proveen de sentido al conjunto de oraciones, la red global que jerarquiza al resto de los integrantes inferiores en el texto o los cuasi-juicios que se originan en la decodificación. En el proceso de comprensión, es imprescindible distinguir entre literatura oral y literatura escrita, ya que sólo en esta última los elementos fónicos se convierten en parte esencial del entramado artístico y estético (en la oralidad actúan como mero soporte transmisor). Además, es en la literatura escrita, según Ingarden, donde se produce una auténtica fijación del texto, tanto en el nivel fónico como en el semántico.

Una vez que el lector se encuentra frente a la obra, habrá de tener competencia lingüística para iniciar la decodificación. Esta competencia, aun tratándose de hablantes de la misma lengua materna, es susceptible de variar dependiendo de cada individuo. Dando por sentada esta competencia (en caso contrario no es posible la comprensión), el lector comienza una lectura en solitario en la que, aparte de un reconocimiento visual de los elementos fónicos, hay un repetir en silencio. Simultáneamente, se establecen las relaciones cognoscitivas necesarias para reconstruir el valor semántico. Este sentido verbal no es para Ingarden ni un fenómeno psicológico, ni un fenómeno ideal, al que sólo puede acceder el individuo creador, como en una especie de acto milagroso. Muy al contrario, ha de equipararse con una acción mental por la que se reconstruye la intencionalidad de cada palabra en el contexto determinado. La clave de la

---

<sup>571</sup> Ingarden, *La obra de arte literaria*, Taurus, México, 1998, pág. 50-53.

decodificación es pues la reinstitucionalización de la intencionalidad de las palabras en esos contextos concretos.

Ingarden configura una red de interrelaciones de cuatro niveles, según la cual, en un primer nivel, hay una correspondencia entre los sonidos, el material individualizado y los objetos materiales que evoca; en el segundo, se producen las “unidades significativas” que constituyen la trabazón textual; en el tercero “los objetos representados” y en el cuarto “el mundo de las imágenes”. En palabras de Ingarden, se lleva a cabo un acto de “concretización”, con el que se pretende cubrir los “puntos de indeterminación” del “esqueleto” que es la obra:

La obra de arte literaria debe distinguirse de sus concretizaciones. Éstas surgen de las lecturas individuales de la obra (...). En contraste con las concretizaciones, la obra de arte literaria es una formación esquemática. Esto quiere decir que varios de sus estratos, especialmente el estrato de las objetividades representadas, contienen “puntos de indeterminación”. Éstos son parcialmente eliminados en las concretizaciones. La concretización es todavía “esquemática”, pero lo es menos que la obra misma<sup>572</sup>.

Gadamer, por su parte, sitúa el lenguaje como la suma de todos los hechos concretos que éste constituye (“habla”), de todas las materias a las que se refiere y de todos los interlocutores que en el diálogo toman parte:

En tanto lenguaje verdadero no resulta separable de aquello que dice, de aquello sobre lo cual dice algo, de aquel a quien habla y de aquello a lo que responde<sup>573</sup>.

En una conversación, para Gadamer, no son separables los interlocutores de aquello a lo que se refieren o manifiestan. Es más, ni siquiera en los supuestos monólogos puede evidenciarse la falta de interlocutor. Esto no sólo es atribuible al lenguaje cotidiano, sino también al que constituye las obras de la literatura universal:

---

<sup>572</sup> Nyenhuis, G., en introducción a Ingarden, op. cit., pág. 22-23.

<sup>573</sup> Gadamer, H.-G., “Fenomenología, hermenéutica, metafísica (1983)”, *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 34.

Incluso un diálogo como en el que, por ejemplo, Platón le transfiere a Sócrates la función de mostrar cómo el interlocutor queda aparentemente reducido a simple comparsa sigue siendo una conversación. Y es que el interlocutor ha recorrido el mismo camino, confirmando al final por medio de su no saber que se ha hecho capaz de constituirse en interlocutor verdadero de una conversación verdadera<sup>574</sup>.

Gadamer supera la subjetividad de Dilthey, ya que, si bien es cierto que la comunicación o la interpretación que se produce entre un lector y la obra es individual, también lo es que ese individuo resulta de la suma de una conexión continua con otros, en el propio presente, y de unos modelos de influencia anteriores, pasados, que constituyen la tradición:

La conciencia histórica es ella misma histórica y experimenta, como la existencia en su obrar histórico, un traslado permanente de corriente, pues no se sitúa en lo “estético”, desprendimiento de distancia, sino en la corriente de la historia. Le es propio elevarse a través de la reflexión por encima de su momento histórico, y entonces hablamos de conciencia de época. “Época” significa referente: se marca una detención “ideal” en medio de la corriente de acontecimientos desde la cual el presente histórico, y surgiendo de él, también el pasado, se hace imagen histórica, es decir, se convierte en una unidad perdurable de sentido<sup>575</sup>.

De este modo, el concepto de “prejuicio” surge en el acercamiento de un lector a la obra. Este término no ha de considerarse peyorativo, como sucediese a partir de la Ilustración, sino que debe entenderse como el entramado de nociones y relaciones que posibilitan al lector ubicarse ante el nuevo texto y ubicarlo ante su realidad. De este modo, concluye Gadamer, la hermenéutica se sustenta en el diálogo constante entre interlocutores, sujetos a la conciencia histórica del ser, que, por estar sujetos a esa historicidad, superan la subjetividad individual del acto presente:

---

<sup>574</sup> Ibid, pág. 35.

<sup>575</sup> Ibid, pág. 121



Creo que este es el punto de partida sólido del planteamiento hermenéutico: el lenguaje encuentra su ser verdadero en la conversación. Esto significa que nos dejamos guiar por el lenguaje, que está en un plano superior a toda conciencia subjetiva. Estamos como quien dice entretejidos en el lenguaje, y es él el que, sin que nosotros lo supiéramos, nos ha venido modelando e inspirando por medio de su modulación y articulación<sup>576</sup>.

En el caso particular del Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio, y este aspecto ya ha sido suficientemente debatido en la “adscripción genérica”, un lector moderno, basado en su edición y su modelo de encuadernación, lo relacionaría con una novela actual. Gracias a la traducción que manejamos, como se comentará en el capítulo pertinente, al iniciar la lectura, podría clasificarlo como una narración de viajes. Esta adscripción, por tanto, se produce a partir del “prejuicio” al que se refiere Gadamer. No obstante, surge la dificultad de discernir cuáles son los “prejuicios” positivos frente a los negativos, que no parten de un auténtico entramado de relaciones pasadas y presentes, sino de impresiones subjetivas y parciales. El concepto que consigue solventar en parte esta dualidad es “la distancia temporal”:

El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y lejos (...). La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición<sup>577</sup>.

Es decir, según Gadamer, analizar obras históricamente pasadas permite al receptor y al crítico, como receptor, tener una mayor perspectiva, debido a que han sido un producto literario en su tiempo, que han recibido influencias históricas en el devenir histórico y, finalmente, se han configurado como mensaje literario hoy, gracias a su interdependencia con el receptor actual. El conocimiento, por parte del receptor, de toda

---

<sup>576</sup> Gadamer, H.-G., “Historicidad y verdad (1991)”, 1998, op. cit., pág. 203-204.

<sup>577</sup> Gadamer, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1999, pág. 373.

esta cadena de avatares compone la “historia efectual” de la obra literaria (“El interés histórico no se orienta sólo hacia los fenómenos históricos o las obras transmitidas, sino que tiene como temática secundaria el efecto de los mismos en la historia”)<sup>578</sup> y permite dilucidar cómo esa complejidad del objeto influye en la interpretación del lector. Sólo desde estas premisas puede realizarse una verdadera “comprensión” del hecho artístico, en el que la subjetividad individual sea superada, gracias a la objetividad del método hermenéutico:

Lo que se exige es simplemente estar abierto a la opinión del otro o a la del texto. (...) dentro de esta multiplicidad de lo opinable, esto es, de aquello a lo que un lector puede encontrar sentido y que en consecuencia puede esperar, no todo es posible, y el que pasa de largo por lo que el otro está diciendo realmente tampoco podrá en último extremo integrar por entero lo que entendió mal en sus propias y variadas expectativas de sentido (...). La tarea de la hermenéutica se convierte por sí misma en un planteamiento objetivo<sup>579</sup>.

Desde estos postulados, la comprensión del hecho artístico supondría una fusión de “horizontes” (“Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos”)<sup>580</sup>, es decir, el sujeto individual, con la conciencia de unas limitaciones históricas y culturales y con la conciencia de una obra producida en un momento histórico dado y modificada en su transcurrir temporal, es el único capaz de aventurarse a la decodificación, nunca desde la eliminación de tradiciones pasadas o presentes, sino desde su integración:

La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos<sup>581</sup>.

---

<sup>578</sup> Ibid, pág. 370.

<sup>579</sup> Ibid, pág. 335.

<sup>580</sup> Ibid, pág. 376-377.

<sup>581</sup> Ibid, pág. 377.

Frente al método cartesiano, Gadamer propone una metodología dialógica, que favorezca la comunicación entre los protagonistas del discurso y otorgue prestancia a las preguntas que sobre un texto se realiza su lector, porque, como concluye Acosta Gómez:

Un texto es, al final, aquello que se ha dicho de él y probablemente se seguirá diciendo. Un texto es lo que sobre él han manifestado los primeros lectores y también el sentido que ha querido otorgarle el autor. Ahora bien, quien de hecho decidirá si ello es realmente así, será el lector futuro; él verá y hará ver que la verdad del texto viene determinada por lo que de él ha podido abrirse camino en la historia<sup>582</sup>.

### **3. Fenomenología y Estructuralismo literario**<sup>583</sup>:

En la Escuela de Constanza, vuelve a priorizarse el triángulo semiótico que constituye el mensaje literario. El estudio de la comunicación lingüística y sus particularidades permiten investigar cuáles son aquellas que posee la comunicación literaria. Es evidente que ambas están construidas por el signo lingüístico y su disposición gracias a un conjunto finito de reglas, como diría Chomsky, que permite realizar un conjunto infinito de combinaciones, esto es, la gramática. El mensaje lingüístico es emitido desde un emisor hacia un receptor, a través de un canal determinado.

Obviamente, no todos los mensajes que se emiten comparten los mismos objetivos. En este sentido, Austin<sup>584</sup> y Searle<sup>585</sup> distinguen tres tipos posibles de enunciados: los *locutivos* (consiste en la enunciación del mensaje, utilizando una combinación de signos lingüísticos, de acuerdo con la gramática, en un contexto social y situacional determinado); los *ilocutivos* (la emisión de ese enunciado, parte del emisor y es recibida por el receptor, con el propósito de seguir realizando el proceso de comunicación

---

<sup>582</sup> Acosta Gómez, L. A., op. cit., pág. 79.

<sup>583</sup> Ibid, pág. 80- 113.

<sup>584</sup> Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Paidós, Buenos Aires, 1971, pág. 45-56.

<sup>585</sup> Searle, J., *Actos de habla*, Cátedra, 2001.

iniciado); los *perlocutivos* (la emisión de ese enunciado, parte del emisor con la intención de modificar algunas de las realidades presentes en su contexto y conseguir una respuesta o movimiento del receptor, por lo tanto, de influir en su conducta). El propio Austin, como comenté, identificó también los enunciados *realizativos* como:

(...) ejemplos en los que parece claro que expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así, o anunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo<sup>586</sup>.

En este aspecto, el mensaje literario posee unas peculiaridades muy concretas, que, como expuse, según Austin, la adscriben a un enunciado realizativo, lo que provoca en el lector un acto de confianza en el proceso de recepción:

Nos sentimos inclinados a pensar que la seriedad de la expresión consiste en que ella sea formulada – ya por conveniencia, ya para fines de información- como (un mero) signo externo y visible de un acto espiritual interno<sup>587</sup>.

Sin embargo, también se observan divergencias en otros ámbitos, en concreto, respecto al signo lingüístico y el canal, a través del cual se transmiten un mensaje “ordinario” y uno “literario”. El signo que se comunica en la literatura no es diferente ni sigue gramáticas distintas del signo lingüístico. Más bien, podría decirse que, asumiendo la gramática tradicional, construye nuevas relaciones entre los signos, de manera similar a las que se realizan en el análisis de una narración, con el fin de “configurar” una interpretación. Para H. White<sup>588</sup>, en esta interpretación, los signos que se originan poseen una naturaleza dual, ya que unos pertenecen al plano referencial, pero, otros, debido al carácter “trópico” de la literatura, se ubican en lo simbólico:

---

<sup>586</sup> Austin, J. L., “Cómo hacer cosas con las palabras” en M. L. Burguera (ed.), op. cit., pág. 381.

<sup>587</sup> Ibid, pág. 383.

<sup>588</sup> White, H., “Retórica de la interpretación” en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 918-940.

(...) y al igual que en la narración, la interpretación realiza su función o consigue su peculiar efecto de proporcionar una especie de “entendimiento” de los objetos de los que trata, precisamente en virtud de su problematización de la relación entre el lenguaje literal y el figurado. Aunque normalmente una interpretación desee ofrecer la verdad literal respecto a su objeto de interés, brota de una sensación fundamental de inadecuación de cualquier convención de literalidad con la representación de ese objeto<sup>589</sup>.

De este modo, en el proceso de interpretación, se realiza una asignación entre los signos, en virtud de dos planos, uno paradigmático y otro sintagmático, de tal modo que a cada elemento fónico le corresponde virtualmente una asignación en clave de decodificación. Esto vincula la decodificación con las relaciones sintagmáticas que se postulaban para el mensaje literario, en contraposición al ordinario, según S. Levin:

Las modalidades figurativas son las que efectúan la correlación de los niveles lingüístico, genérico, referencial y conceptual del discurso en su eje paradigmático; y, por otra parte, la secuencia de esas modalidades figurativas es la que preside las transferencias desde el eje paradigmático de su articulación al sintagmático<sup>590</sup>.

Por lo tanto, el inmanentismo del signo literario sigue en vigencia, entendiendo este inmanentismo como la necesidad que requiere de ser transmitido en sus propios términos y no en otros, porque entonces la comunicación sería otra diferente, pero no la literaria. Además, el canal de la comunicación literaria, a excepción del teatro en su doble código, es la escritura, por lo que la comunicación entre el emisor y el receptor no es directa, ni se produce en un mismo contexto, así que se requiere de una mayor especificidad en su codificación. El emisor no elige a su receptor, sino que éste es una entidad virtual inscrita en el propio discurso y a quien se presupone como decodificador ideal del mensaje. Hay entonces una actualización del signo lingüístico, que nada se

---

<sup>589</sup> Ibid, pág. 920.

<sup>590</sup> Ibid, pág. 921.

parece a la conversación cotidiana entre dos interlocutores, en la que se lleva a cabo esa “configuración”, de acuerdo a una “coherencia figurativa”<sup>591</sup>. Es decir, de nuevo, se nos remite al problema de la multiplicidad de significaciones que puede adquirir un mensaje literario (“Los mecanismos tropológicos del texto generan inexorablemente significados plurales y variables. Los significados textuales son, en parte, vehículos vacíos que pueden ser anfitriones de innumerables pasajeros, huéspedes y parásitos”)<sup>592</sup> y a la necesidad de una lectura cooperativa con el texto, para salvar la subjetividad interpretativa:

La ética de la lectura consiste, antes que nada, en la atención prestada al texto, en el respeto y rigor con que se realiza la lectura de la obra. La comprensión, como afirma Paul de Man, “no es una versión de una única y universal Verdad que existiría como una esencia, una hipóstasis”, sino que se puede hablar de la verdad relativa de una comprensión siempre que no se manipule ideológicamente el texto, siempre que no se omiten o acentúan por medio de paráfrasis ciertos elementos de un texto en detrimento de otros. El valor de una lectura se funda en el modo en que se respeta la autoridad del texto y en el modo en que se procura interpretar “tan exactamente como sea posible las oscilaciones del significado producidas por la irreductible naturaleza figurativa del lenguaje (cfr. Hillis Miller, *Theory now and then*, p. 206)<sup>593</sup>.

En definitiva, en la búsqueda de un método unificado, que aúne la estructura del texto con el contexto social y, por supuesto, con el receptor que dialoga con el texto, los tres movimientos de crítica literaria que se vinculan de forma espontánea, una vez que se profundiza en sus concepciones, son el formalismo, la sociología marxista y la estética de la recepción. La exposición teórica de los máximos representantes de este último movimiento aparece a lo largo de toda mi argumentación, con el fin de

---

<sup>591</sup> Ibid, pág. 938.

<sup>592</sup> Aguiar e Silva, V. M., “La teoría de la deconstrucción, la hermenéutica literaria y la ética de la lectura” en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, op. cit., pág. 947.

<sup>593</sup> Ibid, pág. 948.

evidenciar que la nueva interpretación que del texto propongo está basada en una actitud cooperativa con el mismo.

En el nuevo camino hacia una configuración actual del mensaje ovidiano, dos fases son fundamentales: la primera, que atendería a la “desfiguración”<sup>594</sup>, se ha llevado a cabo en el análisis estructuralista del texto; la segunda, la asignación en el plano paradigmático de una concretización del signo textual (configuración) es la que se va a realizar a continuación, en correlación con las claves de la adscripción genérica ya comentadas.

---

<sup>594</sup> White, H., op. cit., pág. 938.

**c) Hacia una crítica literaria sociológica<sup>595</sup>.**

Los acercamientos a los distintos postulados de la sociología marxista se realizan, mediante una clasificación por grupos geográficos y cronológicos. Antes de adentrarme en la exposición de sus teorías, creo necesario detenerme en el siguiente aspecto: la consideración o no de la sociología literaria, movimiento en el que suele encuadrarse la sociología marxista, como un método autónomo. En el panorama teórico general, aún no existe unanimidad al respecto y, aunque la mayoría de los críticos suelen coincidir en la enumeración de las diferentes aportaciones, no se pone de acuerdo en la autonomía de dichos métodos. Un ejemplo de esta situación lo muestra Jacques Dubois, quien, en “Hacia una crítica literaria sociológica”, señala las deficiencias que sigue planteando este movimiento, en lo que respecta a su definición de postulados teóricos y, principalmente, en la imprecisión de técnicas que puedan aplicarse de un modo directo al texto literario. Esta carencia de la sociología literaria se evidencia, según él, incluso, en aquellos que mejor establecieron unas pautas de búsqueda y comentario: Auerbach<sup>596</sup>, Lucien Goldmann<sup>597</sup> y René Girard.

---

<sup>595</sup> Utilizo el título de Dubois en su capítulo correspondiente “Hacia una crítica literaria sociológica”, *Hacia una sociología del hecho literario*, Escarpit (ed.), Edicusa, Madrid, 1974, pág. 59-77.

<sup>596</sup> Auerbach, E., (*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995) realiza comparaciones entre obras pertenecientes a contextos sociales distintos, para determinar cómo influyen las ideologías respectivas en su composición y cómo se rastrean en las propias estructuras compositivas. De este modo, en la comparación entre los relatos homéricos y los bíblicos, concluye que, en los homéricos, el calado interior del hombre es más “simple” (Ibid, pág.19), debido al contexto de producción y a la finalidad de la obra. En los textos bíblicos la finalidad es dotar al mensaje de verdad absoluta, que llegue “al dominio exclusivo” (Ibid, pág. 20). En Homero, lo primordial es la función estética. Esto se filtra en las técnicas compositivas y, así, el héroe homérico está desprovisto de devenir y crecimiento, mientras que los bíblicos se organizan en torno a una verticalidad, dirigida por la divinidad. La misma metodología aplicada a los cantos de gesta, en concreto, al *Cantar de Roldán*, lleva a Auerbach a postular que la estructura paratáctica presente en éste responde, en último término, a la relación social que se entabla entre los primeros cristianos y los pueblos bárbaros (Ibid, pág. 117). Sin embargo, la presencia en el *Cantar de Roldán* de una mayor flexibilidad en esta estructura se debe a una menor presencia de “la cultura de la baja antigüedad” (Ibid, pág. 118). Similares analogías pueden establecerse entre los juegos estilísticos de Rabelais en *Pantagruel* y la irrupción de las nuevas concepciones renacentistas (Ibid, pág. 250) o entre el absolutismo de las técnicas de Montaigne y la presencia del Humanismo en su contexto, que desprecia cualquier atisbo de estratificación en el saber (Ibid, pág. 287-288).

<sup>597</sup> Para Fokkema e Ibsch, L. Goldmann, junto a T. Adorno y W. Benjamin, es uno de los neomarxistas más influyentes en la crítica actual. Basándose en Marx, dicho autor llega a postular una desaparición progresiva de las conciencias colectivas, ya que la actividad es predominantemente económica, por lo que la conciencia tiende a alienarse como un mero reflejo del sistema económico. Trasladado esto a la obra de arte, siendo Goldmann conocedor de las pautas narratológicas, se centra en las estructuras presentes en el texto, como un mecanismo capaz de albergar, sin mediación de ninguna conciencia, un reflejo de las estructuras económicas del momento. Un ejemplo de esto, lo constituye la independencia de los objetos



Al primero se le debe, gracias a su *Mímesis*, la inclusión, en el análisis de los textos, de los estilos literarios y de las pautas genéricas otorgadas por el escritor, adscrito a un universo ideológico-temporal, en correspondencia con la realidad histórica en la que ambos se insertan. De este modo, por ejemplo, relacionará las obras de Molière y de Racine con las costumbres de la corte, que no con la época, de Luis XIV:

Se puede considerar el arte de Molière como el punto más alto a que pudo llegar el realismo permisible dentro de los gustos del clasicismo francés plenamente desarrollado del reinado de Luis XIV (...). Falta cualquier asomo de política, de crítica social u económica o de indagación de los fundamentos políticos sociales y económicos de la vida; su crítica de las costumbres es puramente moral, es decir, acepta la estructura social existente, presupone su legitimidad, permanencia y validez general, y estigmatiza las extravagancias como ridículas<sup>598</sup>.

Por su parte, Goldmann es el primero que elabora un método como tal, con la finalidad de abordar el estudio sociológico de las obras. Establece el término *estructuralismo genético* para referirse a la determinación que ejercen en la obra literaria los diferentes colectivos históricos. El escritor, como individuo perteneciente a una clase social determinada, producirá un texto atendiendo a su posición de ser colectivo (*visión de mundo*), del que pueden extraerse un conjunto de estructuras complejas, con una clara interrelación con la estructura social en la que surge.

Por lo tanto, la sucesión en el análisis ha de comenzar por deducir la visión del mundo que se aplica en el texto (proporcionada por la adscripción social del escritor y su interdependencia con el resto de individuos), para, posteriormente, ubicar esa estructura de mundo procedente del autor, en una estructura de mundo más compleja, conformada por la realidad histórica general. Esta metodología Goldmann<sup>599</sup>, en *El*

---

en el *nouveau roman*, en correspondencia con el crecimiento del libre mercado y la destrucción subsiguiente de las conciencias individuales (Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 157-158.)

<sup>598</sup> Auerbach, op. cit., pág. 345.

<sup>599</sup> Esta metodología de Goldmann, de base estructuralista y genética, se apoya en una totalidad que rechaza de plano la teoría sociológica de Althusser, la cual supone una ruptura con Hegel. A diferencia del anterior, Althusser considera que una obra se constituye por un conjunto de sistemas, dispuestos previos a su plasmación en la obra. La economía o la dicotomía social propia del marxismo son un

*hombre y lo absoluto*<sup>600</sup>, la aplica sobre las tragedias de Racine y concluye que posee una visión de lo trágico, interrelacionada con la ambigüedad presente en la figura de Luis XIV y los círculos de jansenistas franceses<sup>601</sup>:

(...) el carácter jansenista y trágico de su teatro, que para Racine constituía una necesidad estética y tal vez moral, era precisamente lo que no debía hacerse consciente al público (...), si se quería garantizar y conservar el éxito a este teatro. Para advertirlo, basta pensar en toda la distancia que separa a personajes como Pirro, Nerón (...) de la imagen corriente que se tenía o se fingía tener en la corte y en la villa de la realeza en general y de Luis XIV en particular<sup>602</sup>.

Así, dictamina que los tres elementos esenciales de estas tragedias, “Dios”, el “Mundo” y el “Hombre”<sup>603</sup> se relacionan y se disponen en la trama, en correlación con la ideología social de Racine:

El Sol de *Fedra* es en realidad el mismo Dios trágico que el Dios oculto de Pascal, de la misma manera que Andrómaca, Junia, Berenice y Fedra son encarnaciones concretas de esos “llamados” cuyo reconocimiento constituye, en el *Escrito sobre la Gracia*, uno de los criterios para diferenciar a jansenistas de calvinistas, o de esos justos a los que les ha faltado la gracia de que habla la primera de las cinco proposiciones condenadas por la Iglesia<sup>604</sup>.

J. Dubois, aunque lo considera uno de los mejores esfuerzos por constituir un método, sigue apreciando una falta de concretización dialéctica, es decir, de saber

---

controlador de última instancia, pero no el hacedor implícito de la literatura, como determinaba Goldmann. Como intermediaria entre la ideología y la ciencia, la literatura, como señalaré posteriormente, se sitúa en un nivel de intuición de señalización del mundo que, por ese manifestar, es susceptible de erigirse como constructora ella misma de ideología (F. Gómez Redondo, op. cit., pág. 115-128).

<sup>600</sup> Goldmann, L., *El hombre y lo absoluto*. Península, Barcelona, 1968.

<sup>601</sup> Aparte de en Dubois, léase, Cros, E., “Sociología de la literatura”, *Teoría literaria*, Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema (eds.), Siglo XXI Editores, México, 2002, pág. 151.

<sup>602</sup> Goldmann, op. cit., 490.

<sup>603</sup> Ibid, pág.414.

<sup>604</sup> Ibid, pág. 414.

aplicar y visualizar, desde el texto mismo, estas estructuras dialécticas que se manifiestan en una óptica global:

La especificidad del método literario resulta peligrosamente puesto entre paréntesis y no es suficiente invocar la coherencia de la obra maestra para que la explicación de un aspecto sea extensible a todos los demás<sup>605</sup>.

Por último, cita Dubois, en esa búsqueda de método, el nombre de René Girard, ya que supone la introducción de la psicología social en el comentario del texto, a través del estudio del héroe y su evolución, en las distintas etapas literarias, con una clara correspondencia con las etapas históricas. El héroe siempre está envuelto en un triángulo sónico, en el que, aparte de él, uno de los elementos lo conforma su deseo y el otro, el mediador, que consigue que ese deseo se transforme en una realidad empírica. La novela moderna continúa con este triángulo, pero produciéndose una nueva vuelta de tuerca: ahora, el individuo denuncia ante la sociedad su deseo y lo manifiesta, bien retirándose, al final, de esta sociedad, aislándose; bien uniéndose al resto de individuos que la conforman. Esta evolución posee un parangón histórico que comienza con la nobleza, prosigue con la burguesía y finaliza con la democracia. Al igual que hiciera con Goldmann, Dubois critica la imprecisión del método y la falta de aplicación práctica al texto en sí:

Las situaciones concretas que han conocido los diferentes escritores no están estudiadas. Varios siglos, varias naciones y unas clases sociales diferentes son zambullidas en el mismo mal y, mesiánico, el autor anuncia el tiempo en que la enfermedad va a extenderse más y a proliferar<sup>606</sup>.

---

<sup>605</sup> Dubois, J., op. cit., pág. 64. Ya el propio Goldmann (op. cit., pág. 409) declaraba: “El método sociológico e histórico que utiliza la noción de concepción del mundo es todavía embrionario y no cabe pedir de él resultados análogos, en cantidad al menos, a los de los otros métodos empleados”.

<sup>606</sup> Ibid, pág. 65.

En el artículo de Dubois, ya se anticipa la necesidad de búsqueda de estructuras homólogas y de un análisis del aspecto formal de las obras, en relación siempre con la estructura social de la que surgen y que, a su vez, las producen, como enunciará también J. Ignacio Ferreras, según expondré a continuación. Dubois distingue entre métodos de análisis puramente cualitativos de lo cuantitativos. Entre los primeros, por ejemplo, cita el de Barthes (intenta ver en las obras, a partir de las funciones establecidas por Jakobson para los enunciados lingüísticos, qué grado de desviación poética hay); o el de Pierre Macherey (en contraposición al método formalista, sugiere que la crítica sociológica de la literatura no ha de centrarse en el material ya dado de la obra y su conformación, sino en averiguar de qué estructuras sociales proviene dicho material y a qué conflictos sociales intenta dar respuesta).

En cuanto a los cuantitativos, extendidos, sobre todo, por Estados Unidos, el objetivo consiste en cuantificar la recurrencia de temas o de estructuras formales que responden a determinados conflictos sociales o, en último término, que representan dialécticas históricas, en los diversos autores y obras, con el fin de establecer análisis comparatísticos. Por ejemplo, Dubois menciona el estudio de Milton Albrecht respecto a la estructura familiar americana y el grado de representatividad en la *short stories*, clasificándolas en tres niveles socioeconómicos; o el de Berelson y Salter que, en estos mismos textos literarios, intentan averiguar si los estratos sociales, al completo, mantienen el credo de que todos los estadounidenses tienen el mismo grado de oportunidad de medrar socialmente.

Bajo el nombre “sociología empírica”<sup>607</sup>, el mayor exponente de este tipo de análisis cuantitativos es la Escuela de Burdeos<sup>608</sup>, con Robert Escarpit<sup>609</sup> al frente. Éste identifica como eje impulsor de la génesis literaria el consumo y la economía de los países, en concreto, de los insertos en el capitalismo. La literatura se organiza bajo el intercambio escritor / público, y desde esta concepción se dirimen otras funciones no menos secundarias. Entre ellas, destacan el ámbito o fragmento social que se ha

---

<sup>607</sup> Cáceres Sánchez, M., “La sociología empírica”, Sánchez Trigueros, A., (dctor.), op. cit., pág. 106-123.

<sup>608</sup> Cros, E, 2002, op.cit., pág. 146 y 149.

<sup>609</sup> Escarpit, R., “Lo literario y lo social”, pág. 11-45; “Éxito y supervivencia literarios”, pág. 131-165; “Literatura y desarrollo”, pág. 243-257; “La definición del término ‘literatura’”, pág. 257-273; en *Hacia una sociología del hecho literario*, op. cit.

conformado, desde el siglo XIX, como principal hacedor y consumidor del hecho literario (“medio literario”), la financiación de la producción de dicha obra, que no es más que una suplantación del antiguo mecenazgo, el proceso de edición y de venta, en el que cobran también relevancia los propios librereros o los panfletos publicitarios.

Para comenzar esta cadena de producción, en la que se ha convertido la literatura, ha de estudiarse la persona del propio escritor. Según Escarpit, actualmente, con ese transvase de los medios artísticos hacia la clase media, el escritor debe, o bien compaginar su labor de escritura con otra profesión (según las encuestas que confecciona Escarpit, generalmente, trabaja en educación o en periodismo), o bien vender su producción, amoldando los clichés de sus textos a los gustos del colectivo público, como explicaré a continuación. Dentro de esta opción también tienen cabida los diferentes concursos literarios o premios obtenidos, así como, las adaptaciones cinematográficas de las obras.

Antes de pasar al editor, existe una figura intermedia llamada “agente literario” que se encarga de velar por los intereses económicos de los escritores a los que representa y los aconseja acerca de los gustos del mercado. Tras esta orientación primera, la obra pasa a las manos del editor que es el que tiene la última palabra sobre la publicación. En cierta medida, es como un filtro entre el texto literario, el escritor y el público, porque no permite que cualquier invención o génesis literaria pase al lector, sino que establece previamente, a partir de ciertos análisis, aquellos parámetros narrativos que pondrán venderse bien, según su criterio.

La presencia de estos dos eslabones (agente y editor), aunque se inserta en un análisis sociológico, comparte, es más, sienta bases definitivas, en los estudios de estética de la recepción. Ya no contamos con el público, en sentido abstracto y homogéneo, como determinaba Jauss, ni siquiera podemos incidir en el estudio libre de la recepción literaria, porque ningún lector consume o posee la libertad de consumir un texto salido directamente de la mente del escritor. Hay embudos previos que delimitan el proceso y lo enturbian, en las sociedades actuales:

(...) La edición literaria tiende a captar sus lectores mediante motivaciones no literarias (...). La programación se consolida, además, a *posteriori* por la especialización de los circuitos de distribución<sup>610</sup>.

A partir de estas limitaciones, el texto llega al público y, esta vez, será quien decida qué libros van a venderse, lo cual no implica que se lean, y cuáles no. No obstante, no debe olvidarse el formato propio del libro, ni el lugar en el que se distribuye dicho objeto. Por ejemplo, no comprará la misma persona un libro en edición de bolsillo o en edición de coleccionista o bilingüe. Del mismo modo, tampoco el mismo individuo comprará libros en iguales sitios: habrá un público que suela ir a centros comerciales o gasolineras y kioscos para este cometido, otro que prefiera las librerías o las sociedades comerciales encargadas de vender a distancia; incluso, habrá un público que no compre, sino que opte por los préstamos en las bibliotecas. Por lo tanto, en la venta de un libro, hay que determinar el “c circuito literario”, es decir el tipo de público que accederá al libro. Escarpit distingue entre:

a) *Circuito letrado*: este primero, como es de esperar, está integrado por el colectivo de “burgueses” de cierto nivel cultural y con ingresos económicos. Dentro de este colectivo, por supuesto, pueden realizarse múltiples subdivisiones, en atención a su religión, ubicación geográfica, profesión, etc. Pero las notas generales que lo definen son poseer una formación académica que les posibilite emitir juicios estéticos y tener recursos, no sólo económicos, sino también de tiempo, para dedicarse a la lectura. Este sector suele acudir a las librerías, por lo que, aparte del editor y de los éxitos de venta, influye en sus elecciones el librero de turno que, incluso, en algunas zonas, cuenta con una clientela habitual.

b) *Circuito popular*: este grupo está formado por el sector de ingresos medios, más bien bajos, que no ha sido tan cultivado como el anterior, por lo que el

---

<sup>610</sup> Escarpit, R., “Lo literario y lo social”, op. cit., pág. 37.

acercamiento al libro se hace con otros fines, en la mayoría de las situaciones, con el de satisfacer ciertas intuiciones de gusto y distracción. Suelen comprar en los grandes almacenes o en kioscos y sus oficios suelen relacionarse con trabajos manuales.

El tipo de libro que se comercializa entre un circuito y otro es distinto. Hay que tener en cuenta que al primer grupo también se adscribe el crítico literario que, en su labor de análisis, comentario y traducción, favorece la distribución de determinados ejemplares, entre el grupo primero. No obstante, hay que tener presente que libros del grupo primero pueden terminar vendiéndose después en el grupo segundo, principalmente, porque se haya realizado alguna adaptación cinematográfica. El mecanismo no suele darse a la inversa, es decir, libros comercializados por norma habitual en el circuito popular no copan también el mercado del circuito letrado. Por último, es necesario mencionar los clichés o los formatos estereotipados que triunfan, generalmente, entre los círculos populares.

Escarpit también incide en los diversos tipos de fines que adquiere el proceso de lectura<sup>611</sup>:

- a. Por un lado, habría que distinguir la lectura técnica de las obras, encaminada a un “consumo funcional”. En este apartado, entraría inevitablemente el crítico literario, cuyo acercamiento a la obra no se realiza con un mero objetivo estético o literario, sino con uno normativo y laboral. Esto no es óbice para que, en una primera lectura, simplemente fuese un lector más en busca de literatura.
- b. Por otro lado, se sitúa la lectura encaminada a la ficción, a la única finalidad literaria de ir pasando las páginas hasta el final de la obra. En este sentido, Escarpit habla de la evasión como principal motivación.

---

<sup>611</sup> Cáceres Sánchez en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 114.

Una última cuestión que abarca es el de las circunstancias y lugares en los que se ejecutan el proceso de lectura. Ciertamente, según determina Escarpit, se suele leer en los espacios vacíos, como los traslados en transporte público al trabajo o, en el sofá, tras la jornada laboral, etc.

Obviamente, este método cuantitativo, ejemplificado con Escarpit, llevado al extremo, corre el riesgo de convertirse en un mero conjunto de datos y estadísticas áridas, que postergan el acto creativo tanto de génesis como de recepción de la literatura, a favor de unos esquemas numéricos que, ni siquiera, ahondan en las raíces de la relación sociológica. Por otro lado, esta sociología, cuyas premisas pueden confundirse con los métodos de la estética de la recepción, permiten concluir dos evidencias: la primera es que ambos estudios poseen ámbitos en común, en plena correspondencia y con iguales métodos; la segunda es que ambos se centran en el proceso de recepción y en demostrar cómo, en las sociedades modernas, ningún acto, ni el de escritura ni el de lectura, escapa a los fines comerciales.

Por último, antes de concluir con el método cuantitativo<sup>612</sup>, es preciso mencionar una corriente, muy cercana o casi equiparable a la estética de la recepción, ya que se centra en aplicar esta metodología al proceso mismo de la lectura. Un ejemplo de este nuevo tipo de análisis es el que llevaron a cabo J. Leenhardt y P. Józsa<sup>613</sup> entre lectores de Budapest y París, con el objetivo de delimitar patrones de hábitos lectores comunes. La conclusión fue que, dependiendo de la procedencia geográfica, el acercamiento a la obra es diferente.

Por otra parte, establecieron tres modelos de actitud del lector ante la obra<sup>614</sup>:

1. *Modo factual o fenoménico*: el lector se limita a reproducir en su mente las estructuras narrativas presentes en el texto, sin adentrarse en juicios emotivos o estéticos.

---

<sup>612</sup> Dubois, op. cit., pág. 65-77.

<sup>613</sup> Cros, E., 2002, op. cit., pág. 147.

<sup>614</sup> Leenhardt, J., "El 'saber leer', o modalidades sociohistóricas de la lectura", *Criterios*, La Habana, n° 25-28, enero-diciembre 1990, pág. 54-65, <http://www.criterios.es/pdf/I374leenhardt.pdf>, 5 de Mayo de 2011. Cáceres Sánchez en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 118.



2. *Modo identificativos- emocional*: en este caso, aparte de reproducir las estructuras narrativas, se permite ahondar en las categorías de la trama, como los personajes, y en la valoración estética de la obra.

3. *Modo analítico-sintético*: el lector no sólo reproduce de manera mecánica, sino que intenta intelectivamente comprender, sin que para ello intervengan los juicios emotivos y afectivos.

Esta tripartición, según mi opinión, está en correspondencia con el fin que mueve al lector hacia el proceso de lectura, tal como determinó Escarpit. Por ejemplo, en el caso de un crítico literario el modo “factual” se presupone y, a partir de éste, entraría en juego el modo “analítico-sintético”. No obstante, depende de a qué corriente de crítica literaria se adhiera, este último estará más o menos presente, porque, no es lo mismo la adscripción al método idealista que al psicocrítico. Sin embargo, más que una clasificación de posibles actitudes, considero esta tripartición una pirámide de jerarquización, en la que el modo “factual” constituiría el primer escalón. A partir de una reproducción de las estructuras narrativas sin más, lo subsiguiente que se origina es un encuentro emotivo con el objeto estético, del que, dependiendo de la finalidad en la lectura, uno debe desprenderse o, mejor dicho, distanciarse, para acometer el tercer escalón, que engloba, necesariamente, y, bajo mi óptica, a los otros dos.

Otro de los análisis a mitad de camino entre la sociología y la estética de la recepción, desde una metodología cuantitativa, según nos informa M. Cáceres Sánchez, es el acometido por J. Jurt<sup>615</sup>. Este autor intenta clasificar al público francés, a partir de la crítica periodística. Por un lado, estarían aquellos cuyo eje de juicio lo constituye la forma del texto y su valor estético; por otro, los que, más que en la forma, se apoyan en la originalidad del argumento para su juicio. Lo más curioso es la unificación, mediante este estudio, de grupos que ideológicamente nacen enfrentados, ya que, al parecer, los

---

<sup>615</sup> Cáceres Sánchez, M., en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 118-119 y en E. Cros, 2002, op. cit., pág. 147.

que se encuadran en el primer grupo suelen poseer un nivel cultural más sólido que los del segundo. Es decir, independientemente de su ideología, poseen una “actitud crítica frente al orden existente”<sup>616</sup>.

La conclusión de Dubois frente a estas metodologías cuantitativas vuelve a ser reservada. Según dicho autor, otra vez, surge una nueva crítica, al convertirse estas pautas de comentario más en meros análisis estadísticos, que en literatura. No obstante, sí que ayudan a conocer los patrones comunes, procedentes de las producciones sociales, que se filtran y se relacionan en las estructuras literarias. Sin embargo, estos análisis cuantitativos deberían ir de la mano de los anteriores, gracias a la especificidad de su método:

De hecho el análisis de contenido debería jugar un papel particular junto a los métodos cualitativos. En primer lugar, permite trabajar sobre grandes conjuntos y evaluar las tendencias con una gran precisión. En segundo lugar, permite una incidencia directa sobre el mensaje, más reveladora de algunos aspectos que lo sería una evaluación directa. En efecto, por disección, clasificación y cómputo, desgarrar la red de relaciones que forma el texto, poniendo mejor al desnudo el peso de los elementos brutos y, sobre todo, otro orden de relaciones. Este segundo orden, así desvelado, tiene todas las posibilidades de estar regido por las leyes del inconsciente colectivo que no deja de impregnar la obra, y de esta suerte nos encamina hacia la parte más socializada del mensaje<sup>617</sup>.

En cuanto al campo de estudio de la crítica sociológica, y esto está en plena correspondencia con la metodología propuesta por Escarpit y la Escuela de Burdeos, Dubois señala como el mejor el concerniente a la literatura de “masas” o literatura “vulgar”, entendida como aquella que deleita a las clases populares y que, por lo tanto, responde a una relación directa entre la estructura social y el colectivo estético. De este modo, se deshace de un contenido semántico, para convertirse en una macroestructura de relaciones entre signos estereotipada. Concluye su artículo con una reflexión que

---

<sup>616</sup> Ibid, pág. 118.

<sup>617</sup> Dubois, J., op. cit., pág. 74.

enlaza con las claves de la nueva teoría literaria, expuestas en la introducción, y con la necesidad de unificación de los diferentes métodos de crítica literaria:

La crítica sociológica debe considerarse a sí misma complementaria de otros métodos y hacer de tal modo que sus puntos de vista favorezcan la aparición de una crítica total<sup>618</sup>.

Otro acercamiento metodológico desde la sociología marxista es el que presenta J. Ignacio Ferreras, en *Fundamentos de Sociología de la literatura*<sup>619</sup>, que, parte del aumamiento del estructuralismo y la visión marxista, incluso, reconociendo la necesidad de la lingüística en el análisis del texto<sup>620</sup>. Para J. Ignacio Ferreras, lo primero que ha de

---

<sup>618</sup> Ibid, pág. 76.

<sup>619</sup> Ignacio Ferreras, J. I., *Fundamentos de Sociología de la literatura*, op. cit.

<sup>620</sup> Bajo mi punto de vista, en la exposición de J. Ignacio Ferreras subyace una absoluta negación de la importancia del receptor en la existencia de la comunicación literaria. Según se deduce de sus presupuestos teóricos, sólo cree en la comunicación cuando la obra consigue transmitir al lector la misma problemática social desde la que fue engendrada por el autor. Es decir, en el momento en el que muere ese colectivo social, capaz de entender y decodificar la problemática desde la que ha surgido la obra, su poder de transmitir, de crear comunicación con otros colectivos, ya no existe. La obra ha muerto: “Un simple repaso de la Historia de la Literatura nos denunciaría inmediatamente la desaparición, no sólo de las obras literarias, sino de tendencias literarias enteras. Esta desaparición (en cuanto a la función), que es una muerte, es la desaparición de ciertos grupos sociales, de ciertos sujetos colectivos, y no la desaparición material de las obras, puesto que se conservan y hasta las conocemos (...) No hay, pues, una manera de explicar la desaparición de las obras literarias a partir del gusto, de la moda, no, hay que partir de que las obras mueren. Pero como dije, lo que muere es el grupo humano que las creó en un primer momento, y el grupo humano que se comunicó con ellas; después, más tarde, y siempre por último, lo que queda es un monumento más, un documento más que al correr de los siglos tiende a transformarse en un objeto enigmático” (Ibid, pág. 105). Sin embargo, si partimos de la realidad sociológica de un texto, como mantienen algunas tesis procedentes del marxismo (recuérdese a Bajtin o a Voloshinov), ni siquiera un autor es capaz de llegar a alcanzar el calado social e interno que posee su obra. El signo, siempre y cuando pueda entablar diálogo con otros colectivos sociales, aunque no sea el mismo diálogo desde el que se originó, y poner de manifiesto otras respuestas históricas, sigue vivo. A diferencia de lo que J. Ignacio Ferreras opina, creo que mueren los gustos literarios de un momento, mueren los colectivos y las épocas, pero no el entramado de significaciones presentes en el texto, capaces de aflorar, dependiendo del momento histórico en el que se realice el acto de lectura. En última instancia, por tanto, una obra literaria con un entramado complejo de signos estéticos y de problemática social, si es capaz de interpelar y cuestionar a todos los auditorios sucesivos y actualizar parte de sus signos en el proceso de comunicación, no muere hasta que todos los colectivos sociales, posibles receptores, hayan muerto. De este modo, no considero posible reducir una obra literaria a un complejo piramidal, como sostiene Ignacio Ferreras: “Toda obra literaria acaba en pirámide egipcia porque ninguna problemática puede ser eterna, porque ningún grupo humano puede permanecer, porque ningún sujeto colectivo sobrevive a la sociedad que engendró y explicó, en su momento, la vida de este grupo” (Ibid, pág. 105). Esto enlaza con la importancia de mantener una adscripción genérica “lectorial”, ya que la “autorial” sólo podemos reconstruirla. Según he expuesto en lo referido al estudio de género, hay un sector de la crítica que defiende la posibilidad de realizar, partiendo siempre de la estructura y los elementos del texto, una adscripción genérica, atendiendo al tipo de comunicación que se establezca con el interlocutor, tal como subraya J. M. Schaeffer. La univocidad que defiende, por el contrario, J. Ignacio Ferreras no es sostenible desde esta óptica, ya que, la comunicación entre el mensaje que parte de un escritor, por ende, de un entramado social en el que se inserta y desde el que se confecciona, y el público, sólo puede producirse

explicarse es en qué consiste la noción de estructura. Ningún material puede extraerse o inventarse fuera de la realidad social, sino que todo material presente en el texto literario tiene como último paradigma el contexto en el que se origina. Inevitablemente, este material ha de utilizar los recursos formales y la propia forma, para evidenciarse, por lo que es insoslayable que la lingüística forma parte irrenunciable de la sociología:

La Lingüística opera objetivamente en el texto y es capaz de analizar su forma (fonética, morfemática, sintáctica, léxica, etc.) y su contenido (semántico: denotación y connotación) (...) Finalmente, al considerar la Sociología de la Literatura que toda obra literaria tiene una estructura lingüística, no hay duda de que la Lingüística se inscribe en el curso de los análisis sociológicos con total propiedad<sup>621</sup>.

Más adelante, incluso, determinará que en la manera de proceder de cualquier teórico literario, en concreto, sociólogo literario, debe haber siempre un análisis previo de la forma lingüística del propio texto:

Delimitación o fijación del texto que se pretende analizar; problemas de fijación del texto, variantes, etc. El texto de la obra literaria es necesariamente el punto de partida de todo análisis, y también será necesariamente el punto de llegada<sup>622</sup>.

---

cuando las épocas históricas de uno (texto/escritor) y otro (receptor) coinciden. Tampoco es válido decir que un lector conocedor del entramado social en el que se produjo el texto y capaz de activar en la lectura el mensaje procedente de los condicionamientos sociales originarios, realiza una comunicación válida. Este tipo de lector, inevitablemente, ya no pertenece a un colectivo social capaz de decodificar, desde el propio signo literario, ese mismo sentido, procedente e inserto, como se encuentra, en otro contexto histórico. Puede hacerlo y no al completo, partiendo de una realidad extraliteraria y extrasocial: el estudio artificial transmitido por los manuales. Por otro lado, J. Ignacio Ferreras se olvida de la existencia de textos traducidos. Por lo tanto, la fijación de esas variantes es posible para un crítico que comparta, casi en un nivel de bilingüismo, lengua con el escritor. La pregunta es ¿entonces, sólo deberíamos dedicarnos a estudiar aquellas obras que están escritas originariamente en nuestra misma lengua? Esta afirmación de su concepto de “delimitación” sí que se inserta en una propuesta más amplia, encaminada a encuadrar el valor estético de un texto en el propio texto, con la salvedad de que el propio texto ha de entenderse como una interacción indisoluble con el contexto en que se produce y se recibe. De este modo, la metodología de ambos movimientos (sociología y formalismo), si mantenemos la perspectiva de J. Ignacio Ferreras, como ya he subrayado, son coincidentes, debido a que el criticado inmanentismo y ahistoricismo, desde una perspectiva muy diferente, en mi opinión, siguen permaneciendo.

<sup>621</sup> Ibid, pág. 78.

<sup>622</sup> Ibid, pág. 93.

El análisis literario ha de comenzar por el estudio de las formas, premisa también básica del formalismo, y el valor estético de una obra reside en el lector, pero siempre que mantenga las interpretaciones indicadas y prefiguradas por el autor. Es decir, siempre que la decodificación se realice en los mismos supuestos que el escritor configuró. Desde esta visión, J. Ignacio Ferreras no reconoce en su teoría dos postulados que la crítica formalista en su evolución barajó como fundamentales: el autor puede no llegar a conocer al completo las posibles significaciones de las estructuras que se ocultan en su obra (recuérdese lo expuesto sobre Bajtin o Lotman); el lector, inserto en un contexto social diferente del autor, no va a seleccionar los mismos elementos sígnicos en su decodificación, que los lectores coetáneos del escritor, ya que los medios de producción y las características sociales son divergentes.

En su concepción de la evolución de las formas, J. Ignacio Ferreras considera, en cierta medida, que las estructuras del texto, *per se*, son susceptibles de impregnarse de cambio evolutivo. Por ejemplo, califica al género épico como entramado en el que la estructura formal y la visión del mundo van de la mano<sup>623</sup>. La unión del ámbito formal

---

<sup>623</sup> Atendiendo a esta última posibilidad y al contexto histórico de la Roma del siglo I a.C., me inclino a catalogar la épica romana, a partir de Virgilio, como un artificio formal de afiliación política con el régimen de Augusto, a excepción de Ovidio. El acercamiento que voy a realizar hacia esta etapa histórica es breve y, en absoluto, está articulado por un estudio concienzudo. No obstante, conforme atiendo a las concepciones que de la épica se tienen y a los postulados de los medios de producción que caracterizan este contexto social, creo imprescindible detenerme para afirmar dos hechos: la sociedad romana efectivamente, como sostiene Eagleton, está basada en un sistema esclavista de producción, diferente al actual, pero, en cierta medida, análogo. La elite social, que cultivaba el gusto de la escritura y de la lectura, podría corresponderse con ese sector que Escarpit denominó “circuito letrado” y, a grandes rasgos, de lo que no tenemos noticias literarias es del “circuito popular” (esto no es válido del todo si atendemos a nombres como Fedro o Apuleyo y, en concreto, a las obras adscritas a la comedia). En todo caso, lo que sí varía es el medio de producción existente en cada una de las sociedades comparadas. No obstante, esta diferencia no se traslada al plano de la relación de los diferentes colectivos con su contexto económico. De este modo, dentro de la sociedad romana, al igual que sucede dentro de la sociedad del siglo XXI, hay un tipo social encargado de producir y consumir literatura, que mantiene unas relaciones dialógicas similares con sus respectivos medios de producción. Por eso, considero que la misma disgregación que siente el escritor/lector actual, puede trasladarse al siglo I a. C. La segunda afirmación que pretendo hacer es que la épica griega y la romana son muy diferentes, si se analizan desde los preceptos de la sociología de la literatura. En concreto, Homero y Virgilio no guardan ninguna relación en cuanto a su dialéctica con su entorno social. Por otra parte, dentro de esa diferencia radical de la épica romana con respecto a la griega, existen diferencias grandes, en cuanto a las relaciones con el contexto social, entre la producción virgiliana y la ovidiana. En conclusión, si nos adentramos en un análisis literario, en el cual se contemple la relación de la sociedad y la estructura literaria, no podremos hacer referencia nunca más a la épica como un todo unificado e incuestionable. Para apoyar mi afirmación, remitiré a uno de los manuales que pueden consultarse al respecto: *Historia de la literatura romana* de Ludwig Bieler (Bieler, L., *Historia de la literatura romana*, Gredos, Madrid, 1971, pág. 175-285). Este autor, al referirse a la producción literaria de la etapa de Augusto, puntualiza el concepto de adhesión y propaganda, bajo este nuevo régimen. Es cierto que Augusto, en unos primeros momentos, pasó a

con la visión del mundo produce un género cerrado y, por tanto, intocable, en el que hay un fiel reflejo de la sociedad existente:

La forma cerrada del poema épico, con héroe paradigmático, se encuentra en íntima conexión con la visión del mundo de una sociedad cerrada, jerarquizada, sin rupturas, etc., en la que todo gesto tiene una significación precisa. En este caso, podríamos decir, que la estructura formal, creación o emanación de esta sociedad, corresponde exactamente, más o menos, con la visión del mundo de la misma sociedad. Podríamos también llegar así al concepto de *transcripción*: la materialización artística es una pura transposición de la visión del mundo<sup>624</sup>.

Esta afirmación contradice las estructuras dialógicas propuestas por el círculo de Bajtin y aquellas dialogías dentro de otra dialogía, en el caso de obras de apariencia monológica. Del mismo modo, no sólo contradice postulados fronterizos en la sociología de la literatura, sino también preceptos propios de la crítica marxista más materialista, como la anglosajona. Por ejemplo, Eagleton, como comentaré a

---

considerarse el garante último de justicia, tras su victoria en Accio en el 31 a.C. No obstante, esta victoria conllevaba “la pérdida de la libertad republicana”. Augusto se propuso un dominio del Estado en todos sus ámbitos y, por supuesto, uno más, y de vital importancia, era el literario, como mecanismo para imponer y consolidar la moral tradicional de los antepasados. Sin embargo, Augusto era consciente de que sólo una poesía construida sobre parámetros, hasta cierto punto libres, podía calar en los hábitos y costumbres de la sociedad. Por lo tanto, surge una paradoja difícil de aclarar: por un lado, se impulsaba un tipo de literatura que sirviera como garantía de determinada moral, por otro, se permitía disensiones entre los poetas adheridos al círculo del César. De este modo, afirma Bieler: “¿Es Augusto el “inspirador” de la literatura de su época? En el sentido auténtico de la palabra, sí; en el sentido periodístico-propagandístico, no. Mecenas no fue el jefe de una oficina de propaganda. Virgilio, Horacio y otros creían en la misión de Augusto; veían en él, no sólo al salvador del Estado, sino la encarnación de las ideas que impulsaban a su tiempo (...) Augusto reconocía por su parte lo que le favorecía una gran literatura; pero se hacía cargo también de que, para servirle de verdad, debería ser literatura auténtica y, en consecuencia, libre dentro de su ámbito” (Ibid, 177-178). No obstante, dentro de esta nómina de poetas que crecieron al amparo de Mecenas y de Augusto, Ovidio constituye una excepción, fomentada, en parte, por su juventud y raigambre social y, en parte, por su carácter. Ovidio era el más joven de estos poetas y con once años vivió la batalla de Accio, por lo que su conciencia se forjó prácticamente bajo la autoridad completa de Augusto. De este modo, no veía en esta figura el garante de la justicia y la paz social, sino que la paz la identificaba con la única situación social posible. Esto le permitía ser más crítico con el régimen político y sus preceptos. Además, Ovidio pertenecía a una familia acomodada, de orden ecuestre, lo cual hizo que rechazase la vinculación estrecha con Mesala. Así lo cuenta Bieler: “El único que constituye una excepción entre los grandes poetas de Augusto es el joven Ovidio. Al tiempo de la batalla de Actium no contaba aún doce años; pertenece, pues, a una generación nueva que supo del caos de la guerra civil sólo de oídas y que, por tanto, miraba la paz existente como cosa natural. No le vinculaba ninguna relación personal a las fuerzas espirituales y morales con las que la paz se había fraguado; el componer en verso era para él una necesidad y una finalidad en sí” (Ibid, pág. 179).

<sup>624</sup> Ignacio Ferreras, op. cit., pág. 66.

continuación, rechaza que pueda realizarse un calco exacto de la sociedad, a través de la forma adoptada en el signo verbal. La interrelación surgida, para Eagleton, se debe a una tensión de estructuras enfrentadas, que denomina simulacros. No sólo el entramado formal es un simulacro, cuyo significado oculto hay que rastrear, sino que la propia porción ideológica, desde la que se produce y recibe el signo formal, es un simulacro de la auténtica realidad histórica.

Siguiendo su argumentación, J. Ignacio Ferreras hace una catalogación genérica, mediante el parámetro de “obra cerrada” y “obra abierta” y considera esta última como la única que permite modificaciones y evolución de las formas, dentro de su adscripción. En este proceso, es el autor el hacedor de los nuevos cambios en las estructuras de la forma, nunca el lector. Por lo tanto, en el proceso de decodificación, la única comunicación que se establece como viable es aquella capaz de reinstaurar los valores primeros del texto:

La comunicación equivale a la igualdad –completa o relativa – entre la problemática de la obra y la problemática del lector. Comunicación es también una comprensión, más o menos amplia, entre el texto y el lector del texto<sup>625</sup>.

Según J. Ignacio Ferreras, la comunicación completa es una “utopía”, porque nunca el texto y el receptor coinciden en transmitir al completo la misma visión del mundo, ni siquiera, aunque sean coetáneos. Por lo tanto, hay que centrarse en una “comunicación relativa”, ya que, a través de ciertas connotaciones, el lector desenmascara parte de la problemática social del texto. Por el contrario, la “comunicación incompleta” acontece cuando la obra ya no transmite su problemática originaria<sup>626</sup>, debido a la distancia temporal del receptor:

---

<sup>625</sup> Ibid, pág. 111.

<sup>626</sup> En este sentido, J. Ignacio Ferreras sostiene que no es posible la lectura de las obras antiguas, más bien habría que hablar del estudio. Debido a la distancia temporal que media entre los contextos y entre el autor y los posibles lectores, la obra pierde su capacidad para comunicar y se transforma en un mero documento: “La pérdida de la función de las obras “antiguas” puede seguirse paso a paso a través de las ediciones críticas de estas mismas obras; cada nueva edición necesita más notas, más introducciones; para los críticos esta necesidad de anotar las connotaciones que se van perdiendo, significa una mejor lectura de la obra; para el sociólogo de la Literatura, los nuevos y cada vez más suntuosos ropajes de la obra, se parecen mucho a un sudario. Hay una resistencia, como es natural, en el cuerpo universitario a admitir la

Toda comunicación, toda función, reside en la estructura estructurante, en la igualdad más o menos completa, entre la visión del mundo de la obra y la visión del mundo del lector (...). Se trata, pues, de subrayar, una vez más, las mediaciones sociales, de señalar que la sociedad es también un devenir social, y que la obra literaria no puede perdurar ni siquiera envejecer; pertenece a una visión del mundo, pertenece a una época y a una sociedad determinada<sup>627</sup>.

En conclusión, en el panorama teórico que ofrece Dubois, considero que el análisis que propongo se ubica dentro de la denominada “sociología cualitativa”. En consonancia con toda mi argumentación, voy a aplicar la metodología social-marxista al texto, con el fin de comprobar si su “esqueleto”, “simulacro” de una realidad social, es susceptible de recibir una “concretización” en el siglo XXI. Indudablemente, en esta exposición, la frontera entre el texto y el lector actual, encargado de la presente interpretación, resulta difusa, por lo que, en ocasiones, el análisis se desplazará también a esta otra esfera del proceso comunicativo del mensaje literario.

---

pérdida de función de las obras que se consideran clásicas; su quehacer, su función también, consiste en actualizar constantemente lo que se va quedando viejo. Y en este sentido es, si se quiere, emocionante la lucha por la sobrevivencia, pero, aun así, llegará un momento en que no habrá edición crítica capaz de hacer comunicable una obra literaria” (Ibid, pág. 115). En mi opinión, y esto es lo que sustenta mi trabajo, lo que pertenece a una época determinada es el autor de un texto y el receptor del mismo, no la obra. De este modo, la obra se convierte en un producto susceptible, como definiría Escarpit, de ser consumido por diferentes colectivos, en diferentes sociedades. El hecho de que la sociedad originaria del libro XIV de las *Metamorfosis* sea inexistente hoy, no implica, irremisiblemente, que este texto haya perdido su adscripción literaria, para transformarse en un mero “documento histórico”. Tampoco ha de equipararse el grosor de un aparato crítico con la pérdida de “función” literaria, ya que, en el caso de Ovidio, lo que posibilita un mayor aparato crítico en la actualidad es la cantidad de análisis y comentarios de los diferentes manuscritos y ediciones, algunos de ellos silenciados hasta la fecha. Además, no debe confundirse la labor ni el objetivo de la crítica textual, dependiente de sus propias tradiciones y hallazgos, con la de crítica literaria. El texto ovidiano no requiere de ninguna gran introducción ni de un extensísimo aparato crítico para acometer su lectura. O al menos, no más que cualquier obra actual traducida a otro idioma diferente. El hecho de que dichos aparatos críticos no existan en estas últimas creo que es sintomático de la nueva concepción que el público receptor tiene acerca de las traducciones: pasa a recibir el nuevo manual como si de un libro más se tratase.

<sup>627</sup> Ibid, pág. 112.



#### **d) Teorías más representativas de la sociología marxista.**

Sultana Wahnón Bensusan<sup>628</sup> sitúa la teoría de G. Lukács dentro de los denominados “clásicos del marxismo”, junto con figuras como Marx, Trotsky o Lenin, al igual que la identifican J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan<sup>629</sup>. G. Lukács, de origen húngaro, se forma en la sociología de Max Weber y, a pesar de sus grandes hallazgos en la crítica literaria, la asunción incondicional de los presupuestos comunistas lo llevó a una defensa a ultranza de las novelas de realismo decimonónico, como único tipo de literatura viable. No obstante, su marco teórico es el que forja, gracias a una evolución en la escuela anglosajona, los parámetros de la sociología marxista, aplicable al comentario de los textos. En sus postulados, salvo excepciones, realiza un seguimiento fiel de las teorías de Marx, Engels o Lenin.

Por lo tanto, para encuadrar la teoría de Lukács, es imprescindible hacer un recorrido previo por los inicios del marxismo, centrado en Marx, Engels y Lenin. Según Fokkema e Ibsch<sup>630</sup>, los postulados centrales de esta corriente son:

1. El materialismo dialéctico:

Ningún fenómeno, por pequeño que sea, puede evaluarse de forma aislada, sino que todos los objetos (esto, por ejemplo lo intenta demostrar Engels, a través de sus pruebas en las ciencias naturales) se producen en estrecha relación con otros, que actúan como oponentes. De hecho, este primer postulado queda explicitado como base irrefutable de cualquier teórico de la sociología de la literatura por T. Adorno, en su contestación a la crítica de K. R. Popper<sup>631</sup>. Según este reconocido neomarxista, esta metodología proporciona una imagen global de cualquier elemento histórico, ya que, partiendo del elemento en sí, mira al contexto y lo ubica. Así, también es posible el camino inverso, es decir, hacer la lectura desde lo social al elemento concreto. Esta premisa permite que

---

<sup>628</sup> Wahnón Bensusan, S., “La sociología de la literatura de Georg Lukács”, Sánchez Trigueros, A., (dtor.), op. cit., pág. 54-78.

<sup>629</sup> Cuesta Abad, J. M., y Jiménez Heffernan, J., op. cit. pág. 547-564.

<sup>630</sup> Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 103-165.

<sup>631</sup> Ibid, pág. 159-163.

la relación entre lo individual y lo general se concrete en un momento histórico determinado, por lo que el hecho en sí cuenta con un pasado que lo genera y con un futuro, en el que se integrará como causa. Todo elemento se predispone y señala hacia un futuro inherente, de tal manera que ese futuro no está abierto, sino determinado, de antemano, por los propios elementos presentes. Por lo tanto, si nada puede estudiarse de manera aislada, tampoco la forma y el contenido son separables en el arte, así que el escritor ha de constituirse como sujeto consciente en su ubicación histórica y, desde esta perspectiva, abordar su futura creación.

Popper, por el contrario, no considera la metodología marxista como un posible método de estudio, precisamente por su carácter holístico, es decir, por no delimitar nunca su objeto de investigación. Ciertamente, todo hecho se encuadra en la complejidad del mundo, pero cualquier metodología ha de comprender que esa complejidad es inabarcable y, por tanto, iniciar propuestas factibles de análisis. Del mismo modo, debido a que no puede aprehenderse esa complejidad, no puede postularse un determinismo en la línea del futuro:

Mi intención es criticar la teoría de que la tarea de las ciencias sociales es proponer profecías históricas y de que éstas son necesarias si deseamos conducir la política de una manera racional. Llamaré a esta doctrina ‘historicismo’ (...) Las afirmaciones del historicismo -que es tarea de las ciencias sociales proponer profecías históricas y que estas profecías históricas son necesarias para elaborar una teoría racional- son comunes en la actualidad porque constituyen una parte muy importante de esa filosofía que gusta llamarse a sí misma ‘socialismo científico’ o ‘marxismo’. Mi análisis del papel de la predicción y la profecía, por lo tanto, puede ser considerado como una crítica del método histórico del marxismo. Pero, en realidad, no se limita a la variante económica del historicismo conocida como marxismo pues aspira a criticar la doctrina historicista en general<sup>632</sup>.

---

<sup>632</sup> Popper, “Predicción y profecía en las ciencias sociales”, en *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, Paidós, Barcelona, 1991, pág. 403. Anteriormente, Popper había mostrado sus recelos con respecto al método dialéctico, proveniente de Hegel: “La dialéctica (...) es una teoría según la cual hay cosas (...) que se desarrollan (...) por lo que se llama la tríada dialéctica: *tesis*, *antítesis* y *síntesis* (...). En consideración a todo esto, la interpretación dialéctica, aun en las cosas en las que sea aplicable, difícilmente ayuda a desarrollar el pensamiento” (Popper, “¿Qué es la dialéctica”, *Conjeturas y*

Como rechaza el aspecto teleológico de la metodología estrictamente marxista, tampoco admite la indisolubilidad de aspectos en la investigación literaria. De este modo, resulta más asequible la objetividad en cualquier ámbito de estudio. Adorno, partiendo del método dialéctico, terminaría contestando así al racionalismo crítico de Popper:

La experiencia del carácter contradictorio de la realidad social no puede ser considerada como un punto de partida más entre otros varios posibles, sino que es el motivo constituyente de la posibilidad de la sociología en cuanto tal. Únicamente a quien sea capaz de imaginarse una sociedad distinta de la existente podrá ésta convertirse en problema; únicamente en virtud de lo que no es se hará patente lo que es, y ésta habrá de ser, sin duda, la materia de una sociología que no desee contentarse -como, desde luego, la mayor parte de sus proyectos- con los fines de la administración pública y privada<sup>633</sup>.

## 2. El materialismo histórico:

Consiste en la aplicación del principio, antes citado, al propio devenir de los sucesos históricos. No obstante, hay que subrayar, que si bien Adorno concibe un determinismo desde las tesis dialécticas, la dialéctica histórica tiene en cuenta al hombre como hacedor social, motivo por el que el futuro no está completamente determinado. Desde esta segunda óptica, se aborda la noción de lo literario, como un mecanismo en el que los condicionamientos sociales y dialécticos se filtran a través de la conciencia individual del escritor:

---

*refutaciones*, op. cit., pág. 376-377 y pág. 379). Con respecto al historicismo concluye: “A estas ideas simples, especialmente a la que sostiene que la tarea de las ciencias sociales es hacer predicciones históricas (...) las llamaré la *doctrina historicista de las ciencias sociales* (Ibid, pág. 405).

<sup>633</sup>Adorno, T.W.: “Sobre la lógica de las ciencias sociales”, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Grijalbo, Barcelona, 1972, pág. 137.

La sociedad es un proceso total, en el que los hombres abarcados, guiados y configurados por la objetividad reinfluyen a su vez sobre aquélla (...). La visión de la sociedad como totalidad no deja de implicar asimismo la necesidad de que todos los momentos efectivos en dicha totalidad, y en modo alguno totalmente reducibles unos a otros, entren en el conocimiento<sup>634</sup>.

3. El determinismo económico:

Existe una relación vinculante entre la economía y los medios de producción y la superestructura resultante de dicho sistema. La literatura, por supuesto, es un medio más, perteneciente a la superestructura. Esta idea fue expuesta por Marx, en su prólogo a *Contribución a la Crítica de la economía política*:

Al cambiar la base económica se revoluciona, más o menos rápidamente, todo el inmenso edificio erigido sobre ella. Cuando se estudian esas revoluciones, hay que distinguir siempre entre los cambios materiales ocurridos en las condiciones económicas de producción y que pueden apreciarse con la exactitud propia de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en una palabra, las formas ideológicas en que los hombres adquieren conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo y del mismo modo que no podemos juzgar a un individuo por lo que él piensa de sí, no podemos juzgar tampoco a estas épocas de revolución por su conciencia, sino que, por el comentario, hay que explicarse esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto existente entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción<sup>635</sup>.

Esto implica que, previo a la superestructura, existe una vía intermedia que constituye la ideología del ciudadano y que, en última instancia, también es deudora de esos medios de producción. Sin embargo, este determinismo de uno en otro, a veces, no

---

<sup>634</sup> Ibid, pág. 136.

<sup>635</sup> Marx, K., Prólogo a *Contribución a la crítica de la economía política*, Londres, 1859, en *Marxists Internet Archive*, Marzo de 2001, <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>, 3 de Mayo de 2011.

se produce de forma sincrónica. Por ejemplo, el hecho de que exista el socialismo en la Rusia del momento no implica obligatoriamente que, en la superestructura, la literatura adopte con inmediatez las normas del estrato económico. Esto lleva a Marx a postular, como constante en la evolución literaria, el desequilibrio entre la base económica y los avances en las normas estéticas.

Engels desarrolla más este concepto y llega al llamado “historicismo”, es decir, si toda obra literaria está condicionada por los medios de producción de su contexto, ninguna obra que no sea afín abiertamente a la ideología socialista debe ser devaluada, sino interpretada con otros parámetros sociales, procedentes de los nuevos mecanismos de producción. De acuerdo con esta visión, consigue salvarse una nómina amplia de escritores, en el seno del socialismo<sup>636</sup>.

G. Lukács<sup>637</sup>, en *La novela histórica*<sup>638</sup> aplica el método dialéctico para analizar el origen y la estructura de la novela. A partir de la clásica distinción aristotélica entre los géneros dramático y épico, atendiendo a sus modos de representación, determina que, en contraposición a la lírica, el drama y la épica buscan una representación de toda actividad humana o de objetos exteriores al propio hombre. Dentro de esta primera distinción, la epopeya y la novela se diferencian del resto de poesía épica, por la *imagen total* que transmiten de esta realidad exterior. El drama, a diferencia de la novela, debe constituirse como un “género total”<sup>639</sup>, porque no admite una representación en formas menores. Desde este parámetro de obra “total”, la tragedia y la epopeya crecen en una estrecha relación, no sólo entre ellas, sino con el contexto social en el que se producen.

---

<sup>636</sup> Fokkema e Ibsch señalan que tanto Marx como Engels no admiten la supresión de la literatura de otros tiempos e, incluso, admiran a escritores que no se corresponden con la ideología socialista. Tal es el caso de Tolstoi para Lenin, por ejemplo. Esto se deduce de la aplicación del determinismo económico, por parte de Marx y Engels, a una obra de Ferdinand Lassalle. En uno de los pasajes, acusan al autor de usar un personaje histórico, desde una óptica idealizada, a lo que el propio LaSalle contesta preguntando si es ilícito que, desde la autonomía, un poeta quiera ahondar en las bases ficcionales de su obra. Marx no hizo comentario alguno al respecto de esta objeción, así que, dentro de los postulados marxistas, se institucionaliza que la literatura tiene la potestad de desviarse un poco de la realidad histórica, idealizándola (Fokkema e Ibsch, op. cit., pág. 107-108).

<sup>637</sup> Cros, E., 2002, pág. 151-153.

<sup>638</sup> Lukács, G., *La novela histórica*, Era, México, 1971.

<sup>639</sup> Ibid, pág. 105.

La presencia de los personajes, tanto en la tragedia como en la epopeya, debe dar la sensación de imágenes completas, deben transmitir la plenitud de unas vidas. A esto, según Lukács, es a lo que se refería Hegel en la épica con la “totalidad de los objetos”. Es decir, si un texto ansía representar instantes de la vida del individuo que adquieran un carácter general, también debe afanarse en la representación de esas acciones en relación con los objetos exteriores que las pueblan. No obstante, para poder transmitir, bajo unas formas incompletas, la secuencia total de la existencia humana, la acción debe estar fraguada en un momento álgido de confrontación, cuya narración posibilite captar todos los matices de la historia real. Desde esta concepción, la vinculación de esa “totalidad de los objetos” entronca rápidamente con la realidad social a la que se vincula el arte. De este modo, sentencia Lukács:

(...) no es casual que los grandes periodos en que floreció la tragedia coinciden con las grandes transformaciones históricas de la sociedad humana. Aunque en forma mistificada, ya Hegel había reconocido en el conflicto de la *Antígona* de Sófocles el choque de las fuerzas sociales que en la realidad llevaron a la destrucción de las formas sociales primitivas y al surgimiento de la *polis griega*. El análisis que de la *Orestíada* de Esquilo hace Bachofen lleva aún más lejos que Hegel las tendencias mistificadoras, pero formula de manera más concreta que Hegel este conflicto social: como la trágica colisión entre el decadente matriarcado con el naciente patriarcado<sup>640</sup>.

No obstante, no puede reducirse toda acción de una tragedia a una representación de una gran revolución social, ya que, ni siquiera, una gran revolución social cabe reducirla a un solo momento. Es decir, en la historia del género humano, la contraposición de clases y la lucha dicotómica son una evidencia que se extiende en cadena. De esta cadena, hay un eslabón determinante que decide el clímax del cambio o la transición. El escritor elige entre si representar este culmen o bien cualquier otro posible eslabón. En este mismo sentido, Lenin sostiene que la elección de un fragmento de esa cadena histórica influye en la secuenciación del resto. Con la focalización circunscrita a un

---

<sup>640</sup> Ibid, pág. 112.

eslabón, éste es lanzado al centro de la trama y, desde aquí, a la línea completa de los acontecimientos.

Esta teoría de la cadena histórica y su sucederse en eslabones también propicia que ya no exista una dualidad de niveles para la acción contada en cualquier drama: todo hombre, todo acontecimiento, en el instante en que es elegido para su representación, cobra interés universal y pasa a la categoría de héroe. La única condición para este nuevo héroe es su apasionamiento por la realidad social, la estrecha interdependencia de sus actos con el contexto que lo rodea. Por esto, la vinculación del arte con la vida es un hecho y la pretensión de analizar el arte sin tener en cuenta esta realidad un extravío, en la mayoría de los casos, achacable, según Lukács, a los formalistas:

Todas las teorías del drama que (...) no toman como punto de partida estos hechos de la vida, sino que se basan en cualesquiera problemas de “estilización” dramática, por fuerza tendrán que desembocar en extravíos formalistas. Pues no perciben que el llamado “alejamiento de la vida” de la forma dramática no es sino una concentrada y más elevada expresión de determinadas tendencias de la propia vida<sup>641</sup>.

Desde esta afirmación, Lukács no sólo hace una crítica del formalismo, sino que en la propia forma de una obra identifica su nivel de vinculación social. Es decir, todo autor debe estar conectado con su realidad social y esta interconexión debe trasladarse obligatoriamente a su texto. Cuanto más estrecho sea este vínculo, menos cabida tendrán las numerosas transformaciones, mediante las reglas estilísticas adscritas al arte, de la forma. Por ello, las novelas de corte realista son consideradas de mayor calidad que el resto. Sin embargo y, en último término, la forma del texto conserva cierta autonomía, aunque siempre ligada al contexto:

Claro está que la tendencia a la distorsión tiene sus causas histórico-sociales inmediatas. Pero la forma artística no es nunca una mera imagen mecánica de la vida social. Se produce sin duda como reflejo de sus tendencias, mas dentro de ese marco tiene su

---

<sup>641</sup> Ibid, pág. 122.

dinámica propia, su propia dirección hacia lo verídico. El gran poeta dramático y agudo crítico Manzoni criticó por eso muy justamente este efecto distorsionador de la forma al comprender los problemas de la forma dramática como estrechamente ligados con los de la vida histórica<sup>642</sup>.

Los posicionamientos ideológicos de Lukács<sup>643</sup> se explican, según Fokkema e Ibsch, a partir de sus circunstancias biográficas, ya que, en 1936, se traslada a la Unión Soviética y se somete a los dictados del régimen comunista. No obstante, logra algunas concesiones: dentro de la propia pertenencia al marxismo y gracias a Lukács, autores como Goethe, Gogol, Tolstoi, etc., no son desterrados del panorama literario. En la aceptación expresa de otros modelos de escritura diferentes al realismo, Lukács sostiene que los escritores de vanguardia o naturalistas, simbolistas, etc., cometen el gran error de ser ingenuos. Esta ingenuidad parte de la representación de la realidad tal como ellos la perciben, sin meditar que dicha plasmación fomenta las prácticas capitalistas dentro de la literatura. Por otra parte, desde el lector (resulta incuestionable que cualquier mecanismo de propaganda presta atención al receptor, por lo que el marxismo, en cierta medida, tiene intereses comunes con la estética de la recepción, como vengo sosteniendo), el método realista también se reafirma como el mejor, ya que permite el acceso al arte al ciudadano de a pie, con lo que, indirectamente, su aleccionamiento alcanza a las masas. En este aspecto, Lukács abraza al marxismo ortodoxo como única vía posible para alertar sobre el pensamiento burgués dominante en la sociedad, a través de la lucha constante de clases. Según sus propias palabras:

El marxismo ortodoxo no significa, por tanto, una adhesión sin crítica a los resultados de la investigación de Marx (...). La ortodoxia en cuestiones de marxismo se refiere,

---

<sup>642</sup> Ibid, pág. 125.

<sup>643</sup> Para conocer la trayectoria ideológica de G. Lukács, desde los esquemas filosóficos fraguados en el idealismo alemán, hasta el marxismo casi estalinista, así como las dificultades de este crítico con respecto a la realidad histórica fragmentada y la totalidad a la que el individuo debe aspirar, mediante el arte, consúltese, entre otros: A. Kadarkay: *Georg Lukács. Vida, pensamiento y política*, Ediciones Alfons el Magnamin, Valencia, 1994; G. Steiner: "Georg Lukács y su pacto con el diablo", *Lenguaje y Silencio*, Gedisa, Barcelona, 2003, pág. 363-378; A. Arato y P. Breines: *El joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; F. J. Raddatz, *Georg Lukács*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.



por el contrario y exclusivamente al “método”. Implica la convicción científica de que con el marxismo dialéctico se ha encontrado el método de investigación justo (...) <sup>644</sup>.

En cuanto a las ideas sociológicas de Eagleton, desarrolladas a partir de Lukács, hay que señalar que nacen en correspondencia con las de Williams, como comentaré a continuación, y encuadradas dentro del denominado “materialismo anglosajón”. En *Criticism and Ideology* <sup>645</sup> pretende delimitar la crítica literaria, como ciencia, admitiendo y partiendo de sus propias limitaciones. La primera que se impone como una obviedad es el carácter histórico al que está ligado todo estudio literario. El olvido de esta premisa ha sido uno de los grandes errores de la crítica literaria hasta el momento.

El texto necesariamente es una producción determinada ideológicamente, en una escala de diferentes niveles. En primer lugar, hay que atender al modo de producción general que existe en la sociedad en la que se origina, es decir, a las relaciones socioeconómicas dominantes. En segundo lugar, y en esto coincide con los análisis de la Escuela de Burdeos, lo limita un modo de producción literaria concreto, esto es, los diferentes circuitos de distribución y consumo que operan previo a la publicación de

---

<sup>644</sup> Lukács, G., *Historia y conciencia de clase*, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto del Libro, La Habana, 1970, pág. 22. En “¿Qué es el marxismo ortodoxo?” (pág. 35-58) y “Rosa Luxemburgo, marxista” (59-75), Lukács delimita el método dialéctico adoptado de Hegel, frente a la supremacía metodológica que intentaba imponer el capitalismo: “el método dialéctico, al mismo tiempo que desgarrar el velo de eternidad de las categorías, debe también desgarrar su velo de coseidad para abrir el camino al conocimiento de la realidad” (Ibid, pág. 49). En el proceso de este conocimiento de la realidad, la idea que se impone al resto es el devenir histórico, como fuerza totalitaria y unificadora. Es decir, el análisis de los sucesos concretos y su posterior vinculación e inserción en el proceso histórico nos posibilita adquirir una idea totalitaria de los objetos: “En la coherencia de lo real, en la relación de cada momento particular con su enraizamiento (en la totalidad), enraizamiento que le es inmanente (...), queda suprimido el carácter de extrañeza de esos hechos ahora ya comprendidos” (Ibid, pág. 57-58). Más adelante, opone esa idea de unidad frente a la estratificación no sólo social, sino también cognoscitiva que imponía el capitalismo. En esta resistencia y oposición reside el carácter revolucionario de la dialéctica: “el principio revolucionario de la dialéctica hegeliana sólo puede manifestarse en esa inversión (...), el punto de vista de la totalidad, la consideración de todos los fenómenos parciales como momentos del todo, del proceso dialéctico captado como unidad del pensamiento y de la historia” (Ibid, 59-60). El agente de este proceso dialéctico es la clase proletaria (“la esencia metodológica del materialismo histórico no puede, pues ser separada de la ‘actividad crítica práctica’ del proletariado”, Ibid, pág. 55) que no sólo actúa como paciente, sino que también se convierte en “actuante” en este devenir histórico (Ibid, pág. 55). La expresión artística, por tanto, es otro objeto más que se inserta en la unidad de la Historia y que está motivada y producida por su inserción contextual: “La expresión literaria o científica de un problema aparece como expresión de sus posibilidades, de sus límites y de sus problemas” (Ibid, pág. 66).

<sup>645</sup> Eagleton, T., *Criticism and ideology*, New Left Books, Londres, 1976.

cualquier obra, tal como se apuntó en el comentario de Escarpit. En tercer lugar, se sitúa la ideología autorial, aquella que liga al autor con un colectivo social de su entorno, y que le hace seleccionar unas formas estilísticas, que constituyen la ideología estética. Este último aspecto guarda ciertas similitudes con la idea de Barthes y su búsqueda de todos aquellos indicadores que, aun desconociéndolo el autor, lo delatan, en el propio acto de escritura.

En “Towards a Science of the Text”<sup>646</sup>, mediante la analogía con una representación dramática, pone de manifiesto que es preciso diferenciar en un mensaje literario, entre el texto y la ideología. El texto en sí se correspondería con el texto dramático y la ideología con la representación/espectáculo que se hace a partir de la obra dramática. Por lo tanto, estamos ante la “producción de una producción”. La ideología que se filtra por cualquier fragmento literario es a su vez un eslabón entre el texto y su historicidad o ubicación dentro de un contexto, del mismo modo que la representación de un drama es un eslabón intermedio entre el texto en sí y el público que acude al espectáculo. Luego, al igual que Williams, como comentaré después, Eagleton también sostiene que los medios de producción, no de manera directa, pero sí inevitablemente, limitan la confección de un autor. Ellos están presentes en la sociedad que determina la etapa histórica en la que vive el autor y, por lo tanto, modelan las formas estilísticas, bajo las que se escribe dicho elemento estético. Dice Eagleton al respecto:

The text is not a mere set of abstract notations, a skeletal framework which ‘inspires’, ‘cues’ or ‘intimates’ the production, a threadbare score on which the production improvises. If this were so then the relations between text and production would be obvious – the former as the map of the real terrain of the latter, the text as the mere enabling conditions of the production, or as the ‘deep structure’ of its contingent speech. Such a conception abolishes the problem by effectively abolishing the materiality of the text, dwindling it to a ghostly presence, and so reverting to the essence/existence duality which belongs also to the opposing error of fetishising the text<sup>647</sup>.

---

<sup>646</sup> Eagleton, T., “Towards a Science of the Text”, *Criticism and ideology*, op. cit., pág. 64-101.

<sup>647</sup> Ibid, pág. 67.

Por otro lado, en contra del formalismo basado en la dualidad del signo literario, postula que, en realidad, no puede separarse el llamado fondo de la forma, entendida la primera como el material extraído de la realidad y la segunda como su elaboración en el texto, porque no hay ninguna mimesis posible. En contra de lo que postulaba Saussure, en cuanto a la arbitrariedad del signo lingüístico, demanda una concepción no arbitraria para el signo literario. La sociedad suministra la ideología inevitable, con una forma determinada, que pasará a constituir estructuras en el texto literario, con un fondo y una forma, en un segundo nivel de elaboración.

Por lo tanto, existe una doble construcción de los términos tradicionalmente conocidos como “fondo” y “forma”. De este modo, si el propio signo proveniente de la ideología se cuele en la obra estética y recibe la doble articulación, Eagleton cuestiona incluso la ficcionalidad como cualidad intrínseca a la literatura. En todo texto, si se rastrea entre sus elementos hay porciones de realidad histórica, filtradas a través de la ideología. Todos los elementos hablan y se enmarcan como producto de su contexto, hasta aquellos elementos que están silenciados. Esto que se silencia, de forma similar a lo que opinaba Bajtin en la clasificación de las aparentes narraciones monologadas, constituye el inconsciente del texto. Esta definición entronca también con Voloshinov, quien determinó el signo verbal como única forma para materializar el inconsciente humano.

Según Eagleton, no hay una relación directa, en contra de lo que teorizaba Williams, y espontánea entre el texto y la historia, porque nunca el primero está directamente relacionado con la segunda. Hay, por supuesto, una correspondencia con la realidad histórica, porque todo texto se produce y se recibe en esta entidad, pero no desde el concepto de mimesis y correspondencia con objetos empíricos. La realidad está inserta en los propios mecanismos textuales, gracias a una compleja red de interrelaciones que propicia la ideología. No existe una plasmación nítida, sino determinados velos a modo de disfraz: la historia, marcada por unos medios de producción, determina qué tipo de elementos va a tener cabida en la obra, pero ésta, a su vez, los toma y los modifica, atendiendo a las propias reglas de la estilística que, también, están predeterminadas por el sistema económico. Tras esto, aparece una segunda realidad, la composición estética, en cuya superficie existe como constructo realidades provenientes del contexto social:

History, then, certainly ‘enters’ the text, not least the ‘historical’ text; but it enters it precisely *as ideology*, as a presence determined and distorted by its measurable absences. This is not to say that real history is present in the text but in disguised form, so that the task of the critic is then to wrench the mask from its face. It is rather that history is ‘present’ in the text in the form of a *double-absence*. The text takes as its object, not the real, but certain significations by which the real lives itself-significations which are themselves the product of its partial abolition<sup>648</sup>.

Así que, cuando clasificamos un texto como más verídico que otro, lo único que estamos haciendo es afirmar que el entramado de signos del presente texto, imbricado y producido por una determinada ideología, alumbrando, más que silenciando, los mecanismos históricos más o menos reales.

No obstante, y esto está en contraposición con la teoría de J. Ignacio Ferreras, las posibilidades signílicas de un texto son múltiples, ya que, en la mayoría de los casos, ni siquiera el propio autor puede llegar a desentrañar el auténtico calado de su texto. Eagleton lo ejemplifica con las ficciones de Austen y sentencia que las construcciones formales y retóricas por las que hoy es alabado Austen no entraban en su dominio y, en cierta medida, las ignoraba:

(...) The value of Austen’s fiction thrives quite as much on its ignorance as on its insight: it is because there is so much the novels cannot possibly know that they know what they do, and in the *form* they do<sup>649</sup>.

Según Eagleton, lo que sí conocía Austen era la ideología de su contexto que se filtra en gran número de ocasiones, lo cual, permite un acercamiento más directo al texto, ya que el disfraz que oculta a la forma no es tan denso. Por otro lado, cobra también relevancia los mecanismos de ausencia y de silencio, de tal modo que el objeto textual pasa al crítico como un entramado, obligatoriamente adscrito a un contexto,

---

<sup>648</sup> Ibid, pág. 72.

<sup>649</sup> Ibid, pág. 71.

mediante la ideología que trasluce o que oculta, pero con una virtualidad de significaciones mucho más amplias de las que el propio autor esperaba.

En este sentido, hay un giro más con respecto a lo que venimos planteando. Si el texto posee esa capacidad que sobrepasa al autor y pasa a cobrar sentido en la recepción del lector, no es porque éste le otorgue el valor de la decodificación, sino porque la crítica se olvida de desmontar esos mecanismos implícitos en el texto, que son los que lo dotan de auténtico valor estético. Luego, Eagleton no comulga con Althusser en su desplazamiento de la garantía literaria al receptor. Considero que esta visión de Eagleton también está influenciada, en cierta medida, por el inmanentismo, porque define unos mecanismos inalterables dentro del propio texto, que permanecen ajenos a la mirada del lector y del autor y cuya única justificación es la correspondencia con los mecanismos de producción histórica. O, más exactamente, cabría hablar de inmanentismo histórico, ya que es la historia la dadora de esos mecanismos que hacen que el texto signifique tal o cual cosa y produzca determinados efectos en el lector:

A further weakness of Althusser's formulation is what might be called its consumer-centredness. It is as if the *reader* were the final guarantor of validity of the text- as if it were 'our' (whose?) 'seeing' and 'feeling' the ideology in which the work 'bathes' (aminously gestural terms) which ensures its 'authenticity'. True, it is the work itself which produces such an effect; but because the mechanisms of this process are left unexamined, the focus shifts to the 'reader's response'<sup>650</sup>.

Por otro lado, siguiendo esta argumentación, puede establecerse una tipología de géneros, atendiendo a la ostentación que cada texto y, por extensión, cada género, hace de lo "poético". Todo fragmento literario, como se viene sosteniendo, se produce por una transformación de la ideología, que remite a una imagen ya creada de la realidad histórica, mediante sus propios mecanismos y formas. Es cierto que, cuanto más abstracto es el significado de un texto, más se relaja su significante (esta tensión también estaba presente en la teoría formalista). De este modo, por lo general, un poema

---

<sup>650</sup> Ibid, pág. 86.

presenta en un plano más alejado que una narración ese reflejo indirecto de la realidad y más que transmitirlo lo silencia, a través de sus mecanismos de extrañamiento. Por el contrario, las narraciones realistas simulan que presentan una imagen directa de la realidad y lo que, de hecho, sucede es que silencian más su grado de poeticidad. En este caso, lo que hay que buscar oculto en el entramado completo es precisamente el factor “poético”.

La conclusión de la exposición de Eagleton convierte a toda obra literaria en un producto al cuadrado, debido a que los mecanismos de imbricación y transformación son dobles. La historia determina con sus medios de producción un material que posibilita y restringe al texto. Imagen de esta realidad histórica es la ideología, siempre presente en cualquier texto, pero esta ideología ya es por sí misma una construcción, con un fondo y una forma, de la realidad histórica a la que remite. Este material pasa a la literatura sometido a las transformaciones textuales propias de cualquier obra artística, por lo que se convierte en una transformación de una transformación, dada por la ideología, que remite, en último término, a la historia. El grado de transformación en los elementos textuales, dependerá de la adscripción a la que se adhiera una obra o de las pretensiones del autor. No obstante, la imbricada red de construcciones puede poner de manifiesto otras estructuras y posibilidades estilísticas que hasta el propio autor desconocía. A diferencia de lo que sostiene la estética de la recepción o la adscripción lectorial propuesta por J. M. Schaeffer, este abanico de posibilidades no se debe al lector, sino a los propios mecanismos de los que dota al arte la realidad histórica y que, por unas causas u otras, no han llegado a desentrañarse al completo por los críticos, ni por el autor. La solución del problema no queda suficientemente satisfecha con limitarnos a saber que se ubica en el propio texto, sino que es indispensable nominar esta problemática para conocer la verdadera raíz del cuestionamiento. Saber cuál es la pregunta nos permite averiguar las estructuras sociales y económicas de la ideología que han actuado como eslabón entre el poder/historia y el texto. Por eso, no basta con descubrir los procedimientos estéticos que han servido para plasmar los problemas ideológicos del material, suministrados por la ideología, sino que precisamos saber qué preguntas o dialécticas sociales se producen mediante esa forma estética. Sólo así

conoceremos, finalmente, cómo la ideología puede ser reproducida sucesivamente por distintas formas estéticas.

Así que, ante este “simulacro” (texto codificado) de un “simulacro” (realidad histórica llevada al texto, a través de la ideología), la autonomía del texto se cifra en el grado de silenciamiento de estas estructuras materiales. A pesar de nuestra búsqueda, nunca va a hallarse una imagen directa de la problemática social que alienta al texto, porque, a la propia ideología se le oculta la verdad última de los medios de producción a los que remite. La ideología, como la obra, es una formación con cierto grado de autonomía. Sin embargo, el desciframiento de este doble simulacro no concede el conocimiento de la verdad de la obra, ya que esta verdad sólo se alcanza en la continua interdependencia del simulacro de la ideología con el simulacro del texto. En definitiva, ese cuadrado que define a la literatura para T. Eagleton hace del texto un problema, una pregunta, cuya solución y respuesta parte de la propia estructura textual y su interrelación con los contextos sociales. Esta concepción, según mi opinión, conlleva la práctica de un “neoinmanentismo”, cuya única diferencia con los postulados más radicales del formalismo, estriba en su vinculación con la historia. Esto lo diferencia de otros críticos de la sociología marxista, como Juan Carlos Rodríguez, o de la nómina de formalistas/estructuralistas, antes expuesta, cercana a la estética de la recepción<sup>651</sup>.

F. Jameson coincide con Eagleton en la relación de interdependencia que mantiene la obra con el contexto ideológico en el que se origina y en el que se reproduce. Reconoce, en contraposición con Eagleton, dos elementos esenciales en esta interconexión:

---

<sup>651</sup> La exposición de T. Eagleton sufre numerosas críticas como la que realizan J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan, en su presentación. Según ambos autores, el término ideología carece de concreción y se mueve en cierto nivel abstracto y reiterativo, a lo largo de toda su teoría. Del mismo modo, desde sus preceptos marxistas, no asume que esta metodología es otra de tantas, gestionada en último término, por los organismos de poder “academicistas”. Aparte, no prueba sus teorías en textos concretos, por lo que ese nivel de abstracción convierte a su teoría en una ciencia carente de método y concreción: “(...) Ambos son construcciones ideológicas, secreciones canonizadas de prácticas discursivas más o menos cómplices del esteticismo esencialista, el formalismo cientifista o la mera liberalidad del humanismo burgués. (...) su voluntarismo revolucionario le conduce a espejismos místicos, no sólo por la vaguedad del concepto reiterado de ideología (...) sino por el ansia injustificada con que trata de certificar la muerte de la institución “literatura” (...). De una parte, no siempre asume con elegancia que su modelo crítico, opcional como otros, es también un “juego de poder” académico (...). De otra parte, Eagleton carece de la destreza técnica necesaria para verificar sus propuestas interpretativas con textos concretos”, J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), op. cit., pág. 591.

- El texto: se define como un conjunto de elementos con valor simbólico, que remiten a la realidad ideológica del contexto socio-económico que, a su vez, lo determina y configura. Por lo tanto, partiendo del inmanentismo formal, debemos encontrar las estructuras y las formas claves que revelan y filtran dicho entramado social. En cierta medida, esta visión es deudora del método antropológico de Levi-Strauss en *The structural study of myth*. Según nos informa en su artículo “Sobre la interpretación”<sup>652</sup>, el método literario debe poseer las mismas pautas y mecanismos de análisis que el que presenta Levi-Strauss, quien, por ejemplo, para obtener información de la estructura social de los caduveo, se centra primero en el análisis de sus pinturas faciales. Esto trasladado al comentario textual, implica un primer estudio formalista/estructuralista que, en un segundo estadio, nos posibilite una visión integral del fenómeno literario, poniéndolo en relación con su contexto.
- Las formas estéticas: por supuesto, al igual que afirmaba Eagleton, la literatura posee sus propios mecanismos de producción, las formas estéticas, bajo las que se articula el material, íntimamente ligado con la estructura productiva. No obstante, aunque estos recursos son del arte, a su vez, en cierta medida, están determinados también por el modelo económico de su etapa histórica.

La mayor diferencia que mantiene con respecto a Eagleton es la referente a la estructura interna que porta el texto. Según Jameson, el propio lenguaje literario, mediante sus contradicciones y mecanismos de producción, envuelve el entramado real, de referencia histórica, tal cual. Es decir, en el interior del texto no se oculta una fracción ideológica que es un simulacro de la Historia, sino que ese material codificado alude, sin disfraz, directamente, a su contexto.

---

<sup>652</sup> Jameson, F., “Sobre la interpretación”, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), op. cit., pág. 566-590.



Por el contrario, ambos autores coinciden en ver en el texto lingüístico uno de los mejores medios disponibles, para poder desenmascarar las verdaderas cadenas sociales que circundan al ser humano. Por lo tanto, previo al análisis textual, Jameson busca los condicionamientos sociales que operan y codifican el constructo literario. Entre ellos, distingue los siguientes:

1. La lucha de clases:

Toda sociedad está determinada, según los postulados marxistas, por una tensión dialógica dicotómica entre dos sectores, uno, el dominante, y, otro, el explotado. Esta dualidad puede aplicarse a multitud de etapas históricas y de sociedades diferentes. Esta lucha se transluce en los propios elementos del texto, por lo que, al igual que Bajtin, Jameson considera mejor determinar estructuras en tensión, que la jerarquización formalista para los distintos signos que lo componen, debido a que este último concepto implica sumisión.

2. La red social compleja (“langue”) opuesta a la manifestación individual (“parole”)<sup>653</sup>:

A diferencia de lo que mantenía Saussure con respecto a la distinción entre un sistema general de normas lingüísticas y la representación individual que cada hablante hacía de ellas, Jameson, aunque establece la misma dualidad, no cree que la suma de representaciones individuales (“parole”) sea el equivalente a la “langue”. Más bien, cabría determinar que la suma de los elementos dominantes en cada representación individual se corresponde con la representación general. Para llegar a alcanzar este nivel de abstracción, el crítico debe comenzar por identificar unidades menores, dentro del entramado textual, que Jameson denomina “ideologemas”. Este concepto es una construcción anfibia, ya que, en su naturaleza posee parte del entramado social que lo produce y lo determina y parte del conjunto de dominantes normativos que aparecen en

---

<sup>653</sup> Ibid, pág. 575-577.

el texto. Un ejemplo de ideograma sería la noción de “resentimiento” para todas aquellas novelas decimonónicas, en la cultura occidental.

3. Los modos de producción<sup>654</sup> representativos de cada etapa histórica:

Al igual que identifica Juan Carlos Rodríguez, Jameson enumera los medios de producción de cada etapa histórica. En primer lugar, se sitúa la sociedad tribal, justo en la transición neolítica; a continuación, la “gens” o polis estableciendo el concepto de ciudad, que significará el fin de la antigua “vendetta”; a partir de aquí, se inicia el feudalismo, que concluye con el capitalismo y el comunismo, no habiendo acuerdo sobre si el socialismo puede considerarse también un modo genuino de producción. Estos sistemas se teorizan desde dos perspectivas posibles, una llamada “visión dura”, otra, “visión ligera”. La primera establece como dominio de cualquier resquicio social los medios de producción económicos, que pretenden proyectar un futuro “fantástico” de tipo totalitario. Es la visión que albergan teóricos como Foucault o Weber. El segundo tipo, más extendido entre los teóricos americanos del “socialismo postindustrial”, determina que el control totalitario no se sitúa en la política o la economía, sino en el control de la cultura. No se trata de la “jaula de hierro” de Weber, sino del consumismo que se impone desde las imágenes y los simulacros y que merma cualquier rebelión individual. Para ambas visiones, el capitalismo está evolucionando hacia un sistema que no ha de considerarse socialista, en ninguno de los casos. Se produce una superación de la teoría marxista, debido a que la economía ya no es el condicionante último del devenir social. En la actualidad, este condicionante ha sido suplantado por el “poder político”, según la primera postura, o la “producción cultural”, según la segunda.

En esta cadena de sistemas de producción, que se han hilvanado de esta manera en la civilización occidental, los momentos de tensión son continuos, es decir, para llegar a una sublevación, a un punto de inflexión que termine en la transición hacia otro sistema, todos los instantes cuentan. Lo único que sucede, en esto coincide con Lukács y con J.

---

<sup>654</sup> Ibid, pág. 578-584.

Carlos Rodríguez, es que sólo uno de todos pasa a visualizarse y a adoptarse como clímax del cambio. Por ello, la revolución cultural no encaja ni con un desarrollo sincrónico, porque está forjada por pequeños instantes, ni con un prisma diacrónico al completo, porque sólo un hecho se tomará como decisivo para el cambio. El calificativo más adecuado, según Jameson, es de Ernst Bloch, “desarrollo no sincrónico”<sup>655</sup>.

A partir de estos condicionamientos históricos y sociales, el texto queda supeditado a todos estos horizontes dialécticos que determinan los contextos, aunque, obviamente, sigue conservando un estatus de autonomía, procedente de sus propias reglas estilísticas, sin olvidar, que éstas también quedan restringidas por estos condicionantes expuestos. Para poder rastrear en la estructuras textuales estas redes sociales, es preciso, en un primer momento, partir de un análisis estructuralista/formalista, que aísle los entramados claves, desde los que se extraen los hilos conectores con el entorno material. De este modo, Jameson define el texto individual como:

(...) Un campo de fuerza en el que se puede registrar y aprehender la dinámica de los sistemas de signos de diversos modos de producción (...) El estudio de la ideología de la forma se fundamenta, sin lugar a dudas, en un análisis técnico formalista en sentido estricto, aunque, al contrario de muchos análisis formales tradicionales, busca revelar la presencia activa dentro del texto de un número de procesos formales discontinuos y heterogéneos<sup>656</sup>.

Teniendo en cuenta esta premisa, una manera cómoda de análisis sería partir de la tipología de géneros, pero entendida, en este caso, como la conjunción de unas formas estilísticas determinadas con unas relaciones temáticas dominantes que, en última instancia, dan cuenta de unos medios de producción o de un entramado social concreto. Dentro de esta nueva noción de género, incluye los estudios sobre el sexismo o el patriarcado como una metodología aplicable a un tipo de género, que manifiesta unas estructuras y convenciones históricas muy concretas. Esta metodología, como se

---

<sup>655</sup> Ibid, pág. 586.

<sup>656</sup> Ibid, pág. 587.

deduce, es la que sustenta el presente estudio, ya que, a partir de un análisis estructuralista, se ha postulado una nueva adscripción genérica para el Libro XIV de las *Metamorfosis*. Esta adscripción da cuenta de la relación e interdependencia, como se expondrá en el siguiente capítulo, del texto narrativo con su contexto. Es más, desde el paralelismo de los dominantes económicos en cualquier sociedad, queda habilitada la posible decodificación del Libro XIV de las *Metamorfosis* por un lector actual.

Tanto Eagleton como Jameson forman parte de la llamada “crítica materialista anglosajona”<sup>657</sup>, cuyo precursor fue Raymond Williams. Este autor con la publicación, en la década de los cincuenta, de *Culture and Society*<sup>658</sup>, pretende reaccionar contra el pesimismo imperante en la sociedad inglesa, cuyo reflejo más evidente lo había constituido la obra de Spengler. Analiza la evolución de varios términos clave en la conformación social y económica del momento como “industria”, “democracia”, “clase”, “arte” y “cultura”. A partir de la Revolución Industrial, todos estos términos dejan de tener como referentes individuos concretos para formar parte de un conjunto de funciones, en estrecha relación con los medios de producción.

Centrándose en el concepto de literatura, en *Marxismo y Literatura*<sup>659</sup>, considera que el lenguaje, en su doble articulación artística tan defendida por los formalistas, debe relacionarse también con su contexto social:

El proceso de articulación es también necesariamente un proceso *material* y (...) el propio signo se convierte en una parte del mundo físico y material (socialmente creado)<sup>660</sup>.

Como medio que utilizan los distintos individuos en su comunicación cotidiana, forma parte del proceso dialéctico que afecta a tales colectivos:

---

<sup>657</sup> Grandes Rosales, M<sup>a</sup>. A., “La crítica materialista anglosajona”, en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 155-190.

<sup>658</sup> Williams, R., *Cultura y sociedad, 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Nueva Visión, 2001.

<sup>659</sup> Williams, *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona, 2000.

<sup>660</sup> Ibid, pág. 51.

(...) tiene, al igual que la experiencia social que constituye el principio de su formación, propiedades dialécticas y propiedades generativas<sup>661</sup>.

De este modo, al configurarse como entidad afectada por el devenir histórico, cuenta con elementos que intervienen directamente en su gestación y transformación, como la “sensibilidad” o el “gusto” de los públicos receptores. A partir, de la aparición de la burguesía como clase social dominante, la literatura comienza a estar en correlación con los sistemas de producción capitalistas, de manera que el “gusto” constituye uno de los principales motores de su creación:

El ‘gusto’ en literatura podría confundirse con el ‘gusto’ en relación con cualquier otra cosa; sin embargo, en términos de clase, las respuestas a la literatura estaban notablemente integradas y la relativa integración del ‘público lector’ (...) constituyó base propicia para una importante producción literaria<sup>662</sup>.

Por lo tanto, se origina una “especialización”<sup>663</sup> en el ámbito de la literatura, entendida como respuesta a las sensibilidades y gustos del público receptor. Automáticamente, este fenómeno propicia el auge de determinados tipos y formas literarias, a la par que refuerza la aparición de la figura del crítico como “único medio de validar esta categoría selectiva y especializada”<sup>664</sup>. En esta configuración de las nuevas tendencias dentro del arte, es necesario distinguir entre las “instituciones formales”, responsables de seguir patrones tradicionales dentro de la constitución de las estructuras, y las “formaciones”:

(...) son más reconocidas como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos de sus

---

<sup>661</sup> Ibid, pág. 53.

<sup>662</sup> Ibid, pág. 63-64.

<sup>663</sup> Ibid, pág. 64.

<sup>664</sup> Ibid, pág. 66.

producciones formativas (...) y que a veces pueden ser positivamente opuestas a ellas<sup>665</sup>.

Mediante estas “formaciones”, se realiza cambios entre la “cultura residual”, aquella que permanece aislada y casi silenciada, y la “cultura dominante”. Al no ser categorías estáticas, en el propio seno del sistema literario, como proceso histórico que es, asistimos a trasvases de tendencias y creaciones de nuevas formas, que constituyen los denominados elementos “emergentes”<sup>666</sup>. En este proceso de cambio, resulta crucial la clase social dominante, colectivo receptor que terminan imponiendo una selección sobre las formas literarias, como sucedió, por ejemplo, con el surgimiento de la novela<sup>667</sup>.

Con la irrupción del capitalismo, el trabajador experimenta progresivamente un mayor distanciamiento entre su identidad y su fuerza de trabajo. Una manifestación más de este distanciamiento acontece en el ámbito de la creación estética. El arte ya no se refiere a la cualidad interna del genio, sino a la actividad profesional, regida por las reglas del mercado, encaminada a satisfacer las necesidades medidas de un colectivo concreto. En interdependencia con el arte, se ubica la cultura, que, tras la Segunda Guerra Mundial, se ve afectada por la llegada de los medios de comunicación y las diferentes acepciones que de ella se derivan, como la denominada “cultura de masas”:

Me refiero también al desarrollo de nuevas formas materiales de teatralización y narrativa dentro de las tecnologías específicas del cine, la radiodifusión y la televisión, involucrando no sólo nuevos procesos materiales intrínsecos, que en las tecnologías más complejas traen consigo nuevos problemas de notación y realización material, sino también nuevas relaciones de trabajo de las cuales dependen las tecnologías complejas<sup>668</sup>.

---

<sup>665</sup> Ibid, pág. 141.

<sup>666</sup> Ibid, pág. 145-146.

<sup>667</sup> Ibid, pág. 161.

<sup>668</sup> Ibid, pág. 187.

Lo más interesante de esta teoría anglosajona (Williams, Eagleton y Jameson) deviene con su evolución y el posterior surgimiento de teorías marxistas “sincréticas”<sup>669</sup>, es decir, aquellas que determinan las explicaciones procedentes de la sociología de la literatura como una esfera más, pero no como la única. Un ejemplo de esta tendencia es la publicación de la revista *The Quel*, con críticos como Althusser, Macherey o Lacan.

Louis Althusser<sup>670</sup> puede calificarse como uno de los filósofos marxistas más importantes en Europa, durante la década de los setenta y de los ochenta. Su punto de partida lo constituye la condena del estalinismo por el XX Congreso del Partido Comunista, por lo que, Althusser, en un intento por salvar al marxismo de la condena histórica, lo valoró como sistema teórico, dejando de lado su aplicación práctica. Así califica el momento histórico en el que desarrolla su metodología:

Pasábamos entonces la mayor parte de nuestro tiempo militando, cuando hubiéramos debido defender también nuestro derecho y nuestro deber a conocer y a estudiar simplemente para producir<sup>671</sup>.

---

<sup>669</sup> Grandez Rosales, M<sup>a</sup>. A., en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 183-190.

<sup>670</sup> Chicharro Chamorro en Aullón de Haro, op. cit., pág. 419-423. Para Chicharro Chamorro deben tenerse en cuenta las diferencias radicales entre el estructuralismo proveniente de Goldmann y el de Althusser, ya que este segundo no considera que el todo social sea una estructura homogénea, en la cual el todo afecta y se filtra en cada una de las partes. Más bien, habría que hablar de cierta autonomía en las partes que constituyen el todo. Además, sólo desde el conocimiento científico y no empirista, al contrario de Goldmann, puede alcanzarse una visión de la estructura que permite su conocimiento y el avance social, dejando fuera la asechanza continua de las distintas ideologías: “Tal saber científico, por otra parte, puesto que no está preservado para siempre en su historia como ciencia, ha de ser continuamente purificado y liberado de los ataques de las ideologías que lo acechan (Althusser, 1965: 139-140), puesto que la ideología es concebida como sistema de representaciones de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia, sistema que tiene una función práctico-social, cuya existencia es fundamentalmente inconsciente, que se impone como *estructuras* a la inmensa mayoría de los hombres sin pasar por la “conciencia” (Althusser, 1968: 18-25)” (Chicharro Chamorro, op. cit., pág. 421). Léase también Whanón Bensusan, S., “La escuela althusseriana”, en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 132-140.

<sup>671</sup> Althusser, L., *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 2004, pág. 14-15. En esta misma obra, intenta pergeñar las diferencias de base entre las teorías marxistas y las de Hegel. Según Althusser, la ideología marxista presenta el peligroso problema de compararse con un método idealista. Por el contrario, sólo los escritos de Marx anteriores al 1845 responderían a esta etapa “ideológica”, frente a los posteriores que se ubicarían en un método “científico” (Ibid, pág.25). La gran diferencia que se produce en esta evolución y que, por tanto, distingue a Hegel de Marx es la “ruptura epistemológica” que Althusser define como: “Fundando la teoría de la historia (materialismo histórico), Marx, en un solo y

Desde este instante, la revolución marxista sólo tiene cabida en la teoría intelectual, por lo que, en cierta medida, queda solventado el vacío ocasionado por la ausencia real de proletariado. Ahora, el nuevo marxista lo es en sus postulados teóricos. En “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”<sup>672</sup> parte de la teoría expuesta por Marx sobre el modo de producción capitalista. Incide en la reproducción ideológica, ya que el concepto de la reproducción de los medios de producción está bastante explicitado en la obra de Marx.

En consonancia con la necesidad del capitalismo de repetir el mismo mecanismo de producción para subsistir, se sitúa la reproducción ideológica, con el fin de proporcionar al anterior sistema una mano de obra bien adiestrada. Existe, por lo tanto, una infraestructura (las fuerzas económicas) y una superestructura, donde cabe realizar una subdivisión entre los aparatos represivos del Estado, pertenecientes al dominio público, y los aparatos ideológicos del Estado, centrados en el dominio privado<sup>673</sup>. Dentro de la primera categoría, se hallan organismos como la policía, el ejército o el gobierno, que son capaces de ejercitar una violencia justificada en un momento dado. En la segunda, según Althusser, están el organismo religioso, escolar, familiar, jurídico, político, sindical, de información y cultural. Estos últimos tienen como función primordial la de adiestrar individuos sumisos al régimen económico imperante.

Anteriormente, en un sistema precapitalista, era la Iglesia la que aglutinaba bajo su égida la mayor parte de estos organismos ideológicos del Estado, como, por ejemplo, la educación o la información. Sin embargo, conforme ha avanzado el tiempo, ha sido sustituida por la escuela, dando lugar a la hegemonía burguesa. De este modo, es en la

---

mismo movimiento, rompió con su conciencia filosófica ideológica anterior y fundó una nueva filosofía (materialismo dialéctico)” (Ibid, pág. 25).

<sup>672</sup> Althusser, L., “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, *Escritos*, Laia, Barcelona, 1974, pág. 107-172. Para Harnecker, M. (*Los conceptos elementales del materialismo histórico*, Siglo XXI, Madrid, 2005, pág. 114-152) hay que distinguir entre “aparatos del estado”, que son los citados por Althusser anteriormente, del “poder del estado”, que consistiría en manejar todos esos niveles de control y selección social, de acuerdo con una ideología dominante, impuesta por la clase dominante. De este modo, también habrá de distinguirse entre la “dictadura” como medio violento de represión que pone a un “tirano” o “caudillo” en el poder, de aquella otra consistente en dirigir los aparatos ideológicos conforme a los intereses de una clase social que se impone sobre otra: “En este sentido el marxismo define como dictadura de la burguesía a la manipulación del aparato de estado en función de los intereses de la burguesía, aunque ésta se ejecute en la forma más democrática de gobierno” (Ibid, pág. 134).

<sup>673</sup> Ibid, pág. 122-123 y en Cros, E., 2002, op.cit., pág. 156-157.



escuela donde el niño se instruye en la ideología dominante y se prepara para adscribirse a la clase que le corresponde. Los que llegan a finalizar el sistema educativo han sido preparados para dar órdenes sobre las clases inferiores.

En cuanto a la cultura y la literatura, en mi opinión, Althusser constituye un eslabón más en la cadena iniciada por Barthes, ya que su mayor logro consiste en denunciar que todo lenguaje literario, se quiera o no, es ideológico. Llevada hasta el extremo, extiende la teoría de Barthes al sujeto de la creación y lo convierte en una especie de creador épico, es decir, aquel colectivo anónimo que, por estar alentado y condicionado por unas estructuras sociales, escribe desde el régimen y se transforma en una entidad carente de valor empírico. Por lo tanto, ninguna obra tiene autoría, todas son un mero producto social.

Aplicada esta teoría al Libro XIV de las *Metamorfosis*, puede concluirse que esta obra surge en un contexto social y económico paralelo al del siglo XXI. De hecho, es posible insertarla en un movimiento cultural más amplio, que formaría parte de los denominados por Althusser “aparatos ideológicos del Estado”. Por la tradición épica latina en la que se ubica Ovidio, esta obra, aunque no sea intencionadamente, perpetúa un sistema ideológico dominante: la regencia de Augusto. Al situarse en la línea iniciada por Virgilio, a pesar de tener un propósito muy diferente, encumbra la figura de Augusto como garante de la paz. Por lo tanto, estos aparatos ideológicos no sólo son propios del capitalismo, sino también de la Roma del siglo I a. C, con círculos culturales en torno a Mecenas o Mesala, que aglutinaban a los intelectuales del momento, para justificar ideológicamente el régimen político imperante. Una vez más, desde la coincidencia social e ideológica de los contextos, se posibilita la decodificación, por parte de los lectores actuales, del Libro XIV de las *Metamorfosis*.

En la escuela iniciada por Althusser, se desarrolla la concepción de Macherey<sup>674</sup> sobre la literatura. Macherey en *¿En qué piensa la literatura?* intenta desentrañar la base epistemológica por la que la literatura ha de concebirse como un artefacto creador de pensamiento por sí misma, en las distintas sociedades. Para ello, recurre a su

---

<sup>674</sup> Macherey, P., *¿En qué piensa la literatura?*, Siglo del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.

vinculación con la filosofía, que se mantuvo hasta el siglo XVIII, y que, según su pensamiento, nunca debería haberse silenciado, a través de la confrontación de ambas disciplinas. Macherey establece un canon aleatorio de obras, adscritos a tres epígrafes distintos: “los caminos de la historia” (*Corine ou de l’Italie*, 1807, de Madame de Staël; *Spiridion*, 1839, de Georges Sand; *Pierrot mon ami*, 1942, de Queneau), “en el fondo de las cosas” (*Les misérables* de Víctor Hugo; *Documents*, 1930, de G. Bataille; *Entretiens avec le professeur*, 1955, de L.-F. Céline) y “el todo debe desaparecer” (*Les cent vingt journées de Sodoma*, 1784, de Sade; *La tentation de Saint Antoine*, 1874, de Flaubert; *Raymond Roussel*, 1963, de Foucault)<sup>675</sup>. Con el análisis de estas obras, pretende sugerir posibles lecturas filosóficas, que dejen entrever la base ideológica sobre la que se sustentan. De este modo, por ejemplo, con *Corine* (*Corine ou de l’Italie*) se busca superar las limitaciones del concepto de “gusto” característico de la Francia del siglo XVIII, dejando paso al cosmopolitismo y lo extranjero. En *Spiridion*, se investiga la vida monacal de cuatro monjes y la búsqueda incesante de la verdad, para concluir el primer epígrafe antes mencionado con la referencia a *Pierrot mon ami* y la confrontación de los dos universos que describe: Uni Park, fuente artificial de trabajo y placer, frente la capilla Poldéve, fuente artificial de vida sagrada y espiritual. Desde estas asociaciones, se producen relaciones insospechadas hasta ahora entre autores de diferentes épocas, género literario e ideología, porque, según Macherey:

(...) a estos textos les une el hecho de que pertenecen todos a la edad de la literatura, tal como ésta ha sido empleada desde hace casi dos siglos hasta hoy (...) Este corpus ofrece, en razón de su carácter no sistemático, un material de trabajo libre con respecto a cualquier prejuicio esencialista: la hipótesis a partir de la cual se construye es sólo la de un “a priori histórico”, que dé sus condiciones de posibilidad a las diversas experiencias a través de las cuales la literatura y la filosofía se han confundido al separarse, (...), es decir, resuelva definitivamente el problema que resulta de su confrontación<sup>676</sup>.

---

<sup>675</sup> Ibid, pág. 18.

<sup>676</sup> Ibid, pág. 18.

Las distintas lecturas filosóficas de las obras literarias ponen de manifiesto la capacidad del signo verbal para remitir y reflejar ideologías. Lo que posibilita el texto literario es la presencia en su red de diferentes ideologías contradictorias en la realidad histórica. Estas ideologías no aparecen tal cual, sino que, mediante la articulación verbal, sufren un enmascaramiento que remite, en última instancia, a la realidad histórica de su contexto, como si el texto fuese un espejo<sup>677</sup>.

Desde esta perspectiva, la literatura se define como un espacio que no ha de corresponderse ni con la ideología/sociedad, ni con la ciencia. Por lo tanto, desde este carácter intermedio, la obra requiere un método de estudio, más completo que el mantenido por la sociología marxista hasta ahora. Es cierto que en todo entramado literario hay ideología, pero, al no haber una correspondencia plena, la literatura también requiere de otros métodos de análisis, descuidados hasta el momento por los teóricos marxistas. El arte, previo a su articulación, toma una distancia del contexto en el que se produce. Este distanciamiento provoca que, mediante el texto, intuyamos la realidad histórica desde la que se produce, pero no podamos conocerla, como si de un método científico se tratase. Esta es la cualidad definitoria de la literatura con respecto al resto de las artes. Lo más interesante de la escuela althusseriana es el análisis del signo artístico, no ya como el reproductor de una determinada ideología, sino como el creador de nuevos condicionamientos ideológicos. En esta esfera, se sitúan Vernier y J.

---

<sup>677</sup> Macherey, P., *Para una teoría de la producción literaria*, Universidad Central, Caracas, 1974, pág. 115 y ss. Para Harnecker (op. cit., pág. 102- 113), el aspecto ideológico está compuesto por dos sistemas: “los sistemas de ideas-representaciones sociales” y “los sistemas de actitudes-comportamientos sociales”. El primero de ellos no sólo se compone de ideas objetivas, fieles representaciones de la sociedad, sino que también puede encontrarse en este sistema cualquier pensamiento o deseo del individuo que forma parte del colectivo social. No obstante, la función primordial de este sistema es la “adaptación”, es decir, el aprendizaje de cada individuo hacia las tareas y posiciones que le corresponden en la sociedad. El segundo sistema está constituido por las “costumbres” y los “hábitos”, de tal manera que, la dialéctica y la oposición son inherentes al propio aspecto ideológico, porque nunca sus dos sistemas integrantes son identitarios, es decir, no suele haber correspondencia entre la ideología subjetiva de un hombre y su rutina diaria. En una sociedad capitalista, la ideología está destinada a salvaguardar los intereses de la clase dominante, por lo que, en cierta medida, es garante última de la división de clases. Sin embargo, este principio no ha de equivocarse con el hecho de que la ideología sólo se imponga sobre la clase desfavorecida. Muy al contrario, tanto dominante como dominado son adiestrados por la misma, el dominante para creer que su posición de superioridad es lo natural, el dominado para aceptar como algo natural su condición de inferioridad. Por lo tanto, finalmente, la ideología siempre ejerce un “falseamiento” sobre los agentes de la estructura social.

Carlos Rodríguez, en quien voy a basar la argumentación conclusiva del siguiente capítulo.

Aparte de la revista *The Quiel*, se desarrollan teorías adscritas al feminismo, como las llevadas a cabo por Lillian Robinson, al post-colonialismo<sup>678</sup>, con Edward W. Said, o a los polisistemas<sup>679</sup>. Todas estas nuevas tendencias se establecen desde la crisis del marxismo, es decir, desde la constatación flagrante de una ausencia del proletariado como sujeto histórico. El vacío que deja esta clase social ha de cubrirse con la presencia de otros colectivos, desfavorecidos o explotados, desde los propios sistemas sociales, manteniendo, por tanto, la clásica dicotomía dialéctica que caracteriza al marxismo.

Además de estos últimos movimientos surgidos de una evolución de las teorías de la sociología marxista inicial, paralelamente al empirismo anglosajón, se desarrollaron otros dos movimientos, anclados en el marxismo, pero centrados en perspectivas diferentes al realismo propugnado por Lukács: la Escuela de Frankfurt y la sociocrítica<sup>680</sup>. En cuanto a la primera, comenzaron sus investigaciones en torno al 1923 y sus principales teóricos son T. Adorno, M. Horkheimer y H. Marcuse, por un lado, y, de otro, W. Benjamin<sup>681</sup>. La pieza clave que los unía era el rechazo a considerar el realismo propugnado por Lukács como parámetro de medición de un arte auténticamente marxista, ya que una obra realista “reduce el poder de extrañamiento y

---

<sup>678</sup> Las teorías poscoloniales intentan reconstruir el concepto de eurocentrismo, afianzado en la idea de una hegemonía global, frente a los otros sistemas/sociedades colonizados. Es decir, estudia estructuras de poder del colonizador frente al colonizado, mediante las estructuras discursivas que se producen en el seno de estas relaciones. Por lo tanto, aunque parten del marxismo, sus líneas metodológicas se acercan también al deconstructivismo (Nagy-Zekmi, S., “Estrategias poscoloniales: la reconstrucción del discurso eurocéntrico”, *Cuadernos americanos*, Año 27, Volumen 1, nº 97, Enero-Febrero, México, 2003, pág. 11-20, <http://w3.ipealt.univ-tlse2.fr/cedocal/revues/camericanos/cua97.htm>, 23 de marzo 2011).

<sup>679</sup> Según Even-Zohar, el sistema literario ya no puede definirse como un sistema cerrado y sincrónico, sino más bien como uno abierto y variable, en consonancia con las distintas aptitudes o ideologías de los diferentes individuos sociales que abordan su recepción. Es decir, la literatura no es este o aquel sistema, sino aquél que se origina tras haber abordado su recepción desde un punto de vista concreto en su exégesis. (Even-Zohar, I., “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, Volume 11, Number 1, 1990, pág. 9-94).

<sup>680</sup> Linares Alés, F., “La sociocrítica”, en Sánchez Trigueros (dtor.), op. cit., pág. 141-154.

<sup>681</sup> Cros, E., 2002, op. cit., pág. 150 y W. Bensusan en Sánchez Trigueros (dtor), op. cit., pág. 138 y ss. A. Chicharro Chamorro (en Aullón de Haro, op. cit., pág. 411-414) identifica como base común para este grupo, en el que también cita a Habermas, la búsqueda de las bases sociales que constituyen la sociedad industrializada. Para Adorno y Horkheimer, según Chicharro Chamorro, la misma razón ilustrada, causante de la emancipación del hombre moderno, supone también un retroceso en esa emancipación al ser la causante última de la civilización industrializada actual y, por ende, la que conlleva la supeditación del hombre moderno a los medios de producción.

los radicales y trascendentes objetivos de cambio”<sup>682</sup>. T. Adorno y M. Horkheimer identifican el arte, incluso el de vanguardia, como principales subversivos sociales y, por lo tanto, como medio de revolución contemporáneo. Al contrario de Lukács, consideran que una forma basada en el extrañamiento consigue sortear más fácilmente cualquier medio de sujeción y sumisión social. Así, la lírica, mucho más que la novela realista, es portadora de rebelión, ya que, en la forma estética, reside el verdadero revulsivo. Por su parte, W. Benjamin, algo por lo que sufrió las críticas del resto del grupo, investiga el papel del arte como un medio de producción más, en los contextos existentes. Apuesta por una conciliación del arte con los medios de masas, como mecanismo para hacer frente a la cosificación social, aunque esto suponga la desvinculación del arte con la tradición y la reducción de su univocidad o “aura” a nada<sup>683</sup>.

Según su visión, los medios técnicos, como la radio o el cine, han posibilitado que el arte se separe del aura burguesa en el que se insertaba y se haga asequible al resto de la población. De este modo, el artista puede subvertir la ideología dominante del capitalismo recurriendo a estos medios para su producción. En este sentido, son claves sus comentarios de A. Poe y de Baudelaire. Sin embargo, para Horkheimer, esto representaba una sumisión declarada a las demandas económicas del momento. Para Marcuse, desde la propia estructura estética, el arte se convierte en un revulsivo social<sup>684</sup>. Por lo tanto, la supeditación a otros medios vinculados con la economía imperante o a otras ideologías que justifiquen posibles políticas sociales, merma la capacidad de rebelión del arte. Cuanto más inasequible sea la forma estética, mejor se podrá burlar el dominio de los medios de producción:

---

<sup>682</sup> Marcuse, H., *La dimensión estética*, Materiales, Barcelona, 1978, pág. 59.

<sup>683</sup> Benjamín, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>, 10 de Febrero de 2011. Recuérdese la exposición de su teoría en la pág. 317 del presente trabajo.

<sup>684</sup> Adorno, al igual que Horkheimer, desconfía del arte realista por suponer una nueva esclavitud de los medios de producción y de la sociedad de consumo de la que se pretende escapar. Además, el ámbito que le corresponde a la sociedad y el que le corresponde al arte son distintos, ya que este último se ubica en la subjetividad del individuo. De este modo, el arte es el espacio de todos los sueños reprimidos por el orden imperante, por lo que su estructura formal más adecuada, si se pretende sortear la cosificación de la sociedad, es aquella que se corresponde con la vanguardia y el antirrealismo. Para Adorno, el autor que mejor alcanza este objetivo es Joyce. Este planteamiento también explica el rechazo que sentía Adorno hacia una reproducción masiva de la forma artística por los medios de producción y, por lo tanto, hacia la teoría de Benjamin (Chicharro Chamorro en Aullón de Haro, op. cit., pág. 411-413).

La literatura no es revolucionaria porque sea escrita para la clase obrera o para la revolución. La literatura se puede llamar con pleno sentido revolucionaria sólo en relación a sí misma, como contenido convertido en forma (...) Cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, más sensiblemente reduce el poder de extrañamiento y los radicales y trascendentes objetivos de cambio. En este sentido puede darse mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y Rimbaud que en las obras didácticas de Brecht<sup>685</sup>.

Para J. M. Mogollón, el método de Marcuse pone el acento sobre el signo literario y artístico, como parte integrante del sistema ideológico, aunque su finalidad última sea el deleite:

Se trata de comprender, como lo hacía Marcuse, que el arte y la literatura bien ‘pueden funcionar en la vida como adorno y elevación cultural o como afición particular’ (Marcuse, 1953: 182), tal y como sucedía en la sociedad burguesa. Sin embargo, este aspecto afirmativo no negaba el hecho de que los valores que propuganaban el arte y la literatura también oponían cualidades como la receptividad, la contemplación y la gratificación a los valores de productividad que gobernaban el mundo material burgués. Alegar que los valores estéticos eran la mera ocultación de las condiciones de existencia de una clase emergente en una vida artificialmente noble (...), sería negar todo el potencial revolucionario que tienen las artes y la literatura de período burgués<sup>686</sup>.

En el propio seno de la estructura literaria, según Marcuse, existe una tensión dialéctica, pero, esta vez, entendida en sus propios términos de construcción: la forma

---

<sup>685</sup> Marcuse, H., op. cit., pág. 59. A este respecto, J. M. Mogollón (“La dimensión estética y la crítica social en el pensamiento crítico y utópico de Herbert Marcuse”, *Palimpsestos*, Universidad Nacional de Colombia, pág. 122-137, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/viewFile/8031/8675>, 8 de Agosto de 2011) en su artículo, determina que, desde la aparición de la burguesía, aunque el arte y, en concreto, la literatura, estén destinados a fines estéticos, en su forma y signo estructural residen una reproducción de los elementos e instituciones de poder. A la par, sólo mediante la forma literaria, en su mundo de ficción, puede reinstitucionalizarse un nuevo concepto social, en el que el hombre se sienta libre.

<sup>686</sup> Mogollón, J. M., op. cit., pág. 125.

artística no sólo se origina en correlación con la hegemonía burguesa, sino que, en el propio seno de su forma, puede atentar contra los valores dominantes burgueses<sup>687</sup>. Esta rebelión acontece, por tanto, en el universo imaginario de la ficción, a través de la interioridad del individuo. Una vez constituido el germen de un mundo sin opresiones en la literatura, cabría la posibilidad de desarrollarlo también en el mundo cotidiano, reinstaurando el concepto freudiano de Eros, es decir, del placer, frente a las constricciones del sistema capitalista:

En virtud de estas cualidades, la dimensión estética puede servir como una especie de calibrador para una sociedad libre. Un universo de relaciones humanas que ya no esté mediatizado por el mercado, que ya no se base en la explotación competitiva y el terror, exige una sensibilidad receptiva de formas y modos de realidad que hasta ahora sólo han sido proyectados por la imaginación estética. Porque las necesidades estéticas tienen su propio contenido social: son los requerimientos del organismo humano, mente y cuerpo, que solicitan una dimensión de satisfacción que sólo puede crearse en la lucha contra aquellas instituciones que, por su mismo funcionamiento, violan y niegan estos requerimientos<sup>688</sup>.

En cuanto al método sociocrítico<sup>689</sup>, a diferencia de la Escuela de Frankfurt, en vez de centrarse en la rebelión que implica la forma y, por ende, en el sujeto social, se centra en el texto mismo, propugnando una necesidad del análisis estructuralista, para llegar a desentrañar la vertiente social. Los dos representantes más característicos de esta corriente son P. Zima<sup>690</sup> y E. Cros<sup>691</sup>. Para el primero, partiendo de una crítica de

---

<sup>687</sup> Ibid, pág. 126.

<sup>688</sup> Marcuse en J. M. Mogollón, op. cit., pág. 133.

<sup>689</sup> Cros, E., 2002, op. cit., pág. 159-162.

<sup>690</sup> A. Chicharro investiga la vinculación existente entre los estudios de sociocrítica y el hispanismo, partiendo de una concepción de la sociocrítica como superación del formalismo y de la sociología marxista, gracias a la especial atención que existe al signo lingüístico y a su articulación en el texto, creadora, a su vez, de un nuevo signo, no sólo literario, sino también social: "Una perspectiva sociocrítica intenta circunscribir en el texto la inscripción *entre* lo dado y lo creado. Esta perspectiva, reafirmando todas las diferencias entre las dos concepciones, pone a la vez en relación mutua de interdependencia lo dado y lo creado en la constitución, la materialización del texto. Eso implica examinar lo que lo dado inscribe *en* lo creado y la manera en la cual esta inscripción se efectúa, prestando especial atención a lo que ocurre con lo dado a través de lo creado. Aquí se hace evidente la distancia *diferencial* entre la

Lukács, el texto literario no puede reducir todo su potencial de polisemia, hasta convertirse en un mero discurso conceptual, de imbricación social. Es decir, hay que vincular necesariamente la sociología con la semiótica de los textos, mediante una metodología que, retomando el concepto de “horizontes de expectativas” de la Escuela de Constanza, analice las diferentes estructuras textuales, a partir de los sociolectos ideológicos que las decodifican:

Para completar la descripción sociológica de los mecanismos textuales, Zima se representa el universo social como un conjunto de *lenguajes colectivos* que los textos literarios absorben y transforman, lo que supone relacionar lo literario y lo social lingüísticamente. Por esta razón, expone que el punto de partida de una sociocrítica es saber cómo reacciona el texto literario ante los problemas sociales e históricos en el lenguaje (...). En conclusión, la sociología del texto propuesta por Zima se orienta al proceso que pone en relación las condiciones de producción y el texto mismo con las condiciones de recepción, así como persigue comprender el texto y los metatextos de los lectores en tanto estructuras discursivas en diálogo articulando posiciones e intereses de grupos particulares<sup>692</sup>.

Para E. Cros, en relación con Macherey y Althusser, la literatura queda determinada en un nivel secundario, por otros sistemas que se imponen socialmente, como, por ejemplo, la escuela o la ideología política imperante. Sin embargo, el hecho de que se

---

sociocrítica y los enfoques que bipolarizan la crítica en sus orientaciones sociológicas y formalistas. (Malcuzyński, 1991: 154)” (Malcuzyński, en A. Chicharro, *Ibid*, pág. 2). (Chicharro, A., “Estudios socríticos crosianos e hispanismo”, *Kañina*, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica. Vol. XXXII (1), pág. 13-27, 2008, <http://www.latindex.ucr.ac.cr/kanina-32-1/01-CHICHARRO.13-27.pdf>, 8 de Agosto de 2011).

<sup>691</sup> Cros, E., *Theory and practice of sociocriticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988 y Cros, E., 2002, pág. 163-171. Este estudio sociocrítico posibilita admitir que en un texto el signo adquiere una referencia contextual independiente del sujeto creador. Es decir, en la mayoría de los casos, en las estructuras textuales, se rastrean condicionantes sociológicos que no responden a la intencionalidad del autor: “This second zone of phenomena (...) shows that every critical procedure that invokes genetic structuralism, either closely or distantly, cannot allow itself to pose problems of textual analysis in terms of intention or project. By making semiotic systems –vectors of these objective, nonconscious relations structuring experience –work in writing, the writer (le scripteur) always says more than he or she understands and more than he or she grasps (*Ibid*, pág. 17).

<sup>692</sup> Chicharro Chamorro en Aullón de Haro, *op. cit.*, pág. 443.



produzca sometida desde este nivel secundario también posibilita que pueda considerarse un arte autónomo. Este arte se sitúa en un tercer plano de existencia, en relación con el nivel abstracto, constituido por la noción de lengua, y un segundo nivel correlativo, formado por la articulación concreta de esa lengua, atendiendo al contexto social en el que se produce, esto es, el discurso. Por lo tanto, la literatura es un discurso determinado, que se posiciona frente a los discursos ya establecidos.

Esta visión aborda la relación de la literatura con el resto de artes, situadas como un “interdiscurso”, y el estudio del texto como medio para anotar ese modo de ubicación social, dentro del seno de lo literario. En este sentido, el entramado textual, como discurso autónomo dentro de esa red más amplia de interdependencia, puede dar cabida a otros discursos ideológicos, que, incluso, sean contradictorios. No obstante, la presencia de estos otros en el marco de lo literario no puede identificarse como una afiliación ideológica determinada. Su presencia dentro del texto literario hace que éste pierda su sentido originario y se organice en torno a un todo más amplio (el sentido del texto en general). Por lo tanto, al incidir en las múltiples interpretaciones que un texto adquiere cuando entra en conexión con otros discursos sociales, mediante los distintos colectivos que lo decodifican, E. Cros distingue entre “fenotexto”, el signo en sí, y sus posibles realizaciones, “genotexto”<sup>693</sup>.

Para E. Cros, tanto la sociología como la sociocrítica retoman la relación de la literatura con el contexto social. Ahora bien, mientras que la primera de las metodologías detiene su análisis en este nivel externo al texto en sí, la segunda incide en las propias estructuras de éste para escudriñar su interdependencia con la realidad histórica. El texto constituye un sistema social en su propio seno, susceptible de producir ideología. Concluye E. Cros:

No cabe duda de que la sociología de la literatura y la sociocrítica pueden dar la impresión a primera vista de que a veces se interesan en objetos idénticos pero, más allá de estas imbricaciones aparentes, se traslucen preocupaciones radicalmente opuestas. Éste es el caso, entre otros ejemplos posibles, de todo lo que concierne a la Institución

---

<sup>693</sup> Cros, E., 1988, op. cit., pág. 75-77.

Literaria: esta última, captada desde el exterior, en sus relaciones con el conjunto de los aparatos de estado vectores de lo ideológico (...) no corresponde a la sociocrítica más que en la medida en que interviene, en tanto que estructura mediadora, en los dispositivos intratextuales e intertextuales. Asimismo, mientras que el enfoque sociológico se interesa en el *fuera del texto* o en el *ante-texto*, la sociocrítica, sin desdeñar por lo mismo lo que existe antes y después de la escritura, considera que este en *otra parte* se deconstruye en el texto según modalidades específicas que dan fe- y es en esto en lo que la sociocrítica supera los límites de la semiótica inmanente- de condiciones sociohistóricas determinadas<sup>694</sup>.

La conclusión general que se extrae de la evolución de los postulados de la sociología marxista es la siguiente: el estudio textual requiere de un método estructuralista/formalista, pero no como un fin en sí mismo, sino como un medio de ahondar en las relaciones e interdependencias existentes entre las sociedades y las literaturas que reciben o que reproducen. La literatura ya no puede considerarse solamente un entramado formal, interdependiente de uno social o como la producción anónima de ciertas estructuras ideológicas, según manifestaba Althusser. En la literatura, después de la Escuela de Burdeos y de la sociocrítica de P. Zima y E. Cros, hay que hablar de mercado y de limitaciones de edición y del texto en sí como un productor de ideologías.

Entre el olvido de la propia génesis literaria y sus mecanismos y el olvido de las determinaciones que sobre la propia inmanencia literaria ejerce el colectivo receptor, anclado en una sociedad concreta, se sitúa la síntesis del camino que propongo: un análisis del texto, por lo tanto, que parta del texto y de sus estructuras textuales capaces de crear ideología. Ya no interesa el momento en que se produjo y las causas de su “literariedad” en el instante de su génesis (eso correspondería a otra metodología de estudio), sino la causa social/textual de por qué un determinado libro se sigue adscribiendo a la categoría de literatura en la actualidad. El hecho de que las significaciones que se despierten en este entramado narrativo ya no sean las mismas que

---

<sup>694</sup> Cros, E., 2002, op. cit., pág. 171.

en su época originaria carece de importancia. Cabe la pregunta de cómo fue en su época y el diálogo sincrónico entre el autor y sus coetáneos, pero también cabe la pregunta, sobre todo, porque poseemos una metodología para responderla, de cómo es en nuestra época y qué nuevo diálogo se establece entre el entramado signico, dado por un emisor que ya no existe, y su público actual.

La metodología<sup>695</sup> que he seguido para contestar a este último aspecto es evidente: a partir de las estructuras textuales (en correlación con el método sociocrítico de E. Cros),

---

<sup>695</sup> Esta búsqueda metodológica que aúne criterios con el objetivo de un análisis dual, es la que parte del propio formalismo y, mediante Mukarovsky, Lotman, Barthes y Bajtin, desemboca, tras el empirismo material inglés, en una teoría sincrética, cercana a la sociocrítica de E. Cros o a la ideología de Althusser y Macherey. Este último, según he apuntado antes, concibe la literatura como un espacio que no ha de corresponderse ni con la ideología social, ni con la ciencia. Por lo tanto, desde este carácter intermedio, la obra requiere un método de estudio más completo que descubra en todo entramado literario la ideología, tal como ha pretendido siempre el método de la sociología marxista, pero, también que investigue sus elementos constitutivos desde la propia autonomía del arte. El arte no tiene una correspondencia plena con su contexto social, porque, previo a su articulación, toma una distancia del contexto en el que se produce. Ésta, aunque posibilita que intuyamos la realidad histórica desde la que se produce, impide su conocimiento empírico y científico. Para llegar a concebir la literatura como esta entidad que no ha de corresponderse ni con la historia, ni con el subjetivismo, ha sido necesaria toda la cadena de postulados, iniciados desde el formalismo o la semiótica, como ya se comentó. De este modo, fue eslabón Tomachevski al señalar que la separación entre forma y contenido, atribuida tradicionalmente al formalismo, no debía entenderse como disociación de los elementos presentes en las estructuras textuales. Más bien, se trataba de la distinción de dos niveles de realidad operativos en el texto, el procedente de la realidad histórica, con su fondo y forma, y el que se elaboraba según las normas estilísticas, en la obra, también con su fondo y forma correspondientes. Por otra parte, Mukarovsky utilizó el término “artefacto” para distinguir el mensaje codificado en el texto del valor estético que pueda adquirir, no de manera individual, sino inserto en una colectividad social. Así que, de manera indirecta, ya reconoce que el texto no se corresponde ni con la autonomía literaria, sin ninguna otra interdependencia, ni con la ubicación en la historia. Hay que adoptar una vía intermedia, según la cual, el arte se concibe como un proceso de tensión entre una serie de fuerzas externas, las sociales, y otra de carácter interno, las propias del texto artístico. Continúa Lotman esta sucesión de postulados, indicando que la arbitrariedad del signo lingüístico no es aplicable al signo literario, que se define como signo icónico, ya que la relación de la forma verbal y el significado al que remite constituyen un todo inseparable, debido a que ningún enunciado, en un fragmento literario, admite un intercambio por otros signos sinónimos, cosa que resulta practicable en el lenguaje cotidiano. La literatura ha de reproducirse en sus mismos términos. Por lo tanto, desde esta iconicidad, el salto a la concepción de Eagleton o de Jameson, según la cual la ideología forma parte inseparable del signo literario, es fácil, porque la disociación entre signo textual y signo histórico queda abolida. Todo elemento en la estructura textual remite al elemento material, bajo cuya ideología ha sido posible su producción. Bajtin perfila esta iconicidad del signo literario y postula que nunca llega a ser una imagen nítida ni fidedigna del contexto social, sino que él es, por sí mismo, artífice de una nueva realidad, creada y mantenida en el propio texto. Vuelve a retomar la autonomía del arte, pero en interdependencia con la sociedad. El mismo Bajtin, según he explicado, diferenciaba en el texto, entre una respuesta interna y otra externa, entendiendo la primera como las indicaciones procedentes del escritor, relacionadas desde el propio signo literario con la realidad histórica. Por lo tanto, desde el interior del texto y desde las normas estilísticas que formulan el entramado, se pone en relación

analizadas en el análisis narratológico, he comprobado el nuevo diálogo que se entabla entre el fragmento ovidiano y el receptor moderno. La vinculación con la “novela de viaje” evidencia cómo este fragmento posee más significaciones en su construcción interna, que las que lo relacionan con la épica. Desde las estructuras existentes en el que antiguamente era el seno de la épica, sí cabe la conversación con el desarraigo existencial del ser humano contemporáneo. El “viaje”, como probaré en el siguiente

---

la obra con los discursos externos a ella (la segunda), porque, desde este inmanentismo, se determina la reacción discursiva de los diferentes lectores, en las distintas épocas. Desde esta perspectiva, el inmanentismo y la sincronía de un texto constituyen el territorio común que posibilita la comunicación de un escritor con los diferentes colectivos lectores. En el propio inmanentismo y sincronía de las estructuras literarias está reconocido el historicismo del discurso. En definitiva, Bajtin concibe la literatura como un entramado compartido por diferentes épocas históricas, ya que, en su propio seno, alberga relación con las diferentes estructuras sociales, que comparten los posibles colectivos receptores del texto. Por último, R. Barthes, desde otro ángulo, termina de completar las posibilidades de la doble vía, atendiendo a la forma de escritura como delatora ideológica. De este modo, identifica varios tipos de escrituras literarias, tomando como fecha clave el 1850. A partir de este momento, según Barthes, y en esto hay grandes similitudes con J. Carlos Rodríguez, se origina el desgarramiento de la conciencia burguesa, según el cual, la escritura ya nunca podrá producirse desde la ingenuidad de la elección. La forma de la escritura ha pasado a convertirse en un delator unívoco del sistema capitalista con tal interrelación, que se impone como único medio posible de construcción textual. El paso del tiempo provoca el olvido de otras posibles escrituras y se concluye que la lengua literaria adoptada a partir del 1850 es una lengua universal, ya que procede del único sistema económico que puede darse, desde la conciencia burguesa: el capitalismo. Esta visión es clave como punto de entronque con la teoría de Althusser y, principalmente, de Macherey. Ya hemos desgranado el proceso teórico de cómo la literatura se transforma en vía intermedia entre la ciencia y la ideología, pero, con Barthes, el panorama está listo para ir más allá e investigar la literatura, atendiendo a esta adhesión en su forma, como un elemento capaz de generar ideologías, dentro de la adscripción al capitalismo. Si la obra de arte no es tampoco historia, es imposible rastrear en ella estructuras que remitan a una identidad con la historia. De este modo, no puede ser reducida a la ideología, propuesta por Eagleton, sino que hay que buscar otras especificidades en el arte, que lo sigan vinculando con la sociedad. A partir de Macherey, la literatura, al igual que la ciencia, se considera un sistema capaz de trabajar y elaborar sus formas con el material ideológico existente. Ahora bien, el arte, a diferencia de la ciencia, no equivale al saber empírico, sino que enseña a su público una intuición, una sensación de la verdadera realidad histórica. Si la literatura nos hace percibir, el paso siguiente está ya esbozado: en el momento en que la obra se encuadra y se recibe en el contexto más amplio ideológico, ella misma produce “efectos ideológicos”, que aleccionan al público receptor en la continuidad de la conciencia capitalista. Así, por ejemplo, la enseñanza de un canon literario en las escuelas cumple este objetivo, al igual que la venta y las ediciones de determinados ejemplares. La postura de Barthes está concluida: la literatura es un sistema más, al servicio de una determinada ideología política, al igual que sucede con los medios de producción. Obviamente, ese producir una ideología recae necesariamente y en primer plano sobre el receptor. He aquí la ligazón férrea en las evoluciones de ambas corrientes de crítica literaria.

capítulo, vincula al texto ovidiano, de manera obligada, con el contexto sociocultural y económico del siglo XXI.

**d) Claves para una lectura desde la sociología marxista del Libro XIV de las *Metamorfosis*.**

En el Libro XIV de las *Metamorfosis*, según mi visión, la “mentira afirmada”<sup>696</sup> bebe de la estructura textual del “viaje”. Ulises y Eneas deben creer que navegan hacia un destino mejor que el de partida. Ambos deben creer que renuncian al amor, Dido y Circe, por proseguir hacia un encuentro distinto al que poseen y desde el que partieron. Sin embargo, la estructura textual misma nos responde con el silencio del mar e interrumpe la travesía de Ulises, al tiempo que nos presenta a un Eneas que ha de luchar por una tierra y una mujer, para, después, simplemente, emigrar al firmamento transmutado, convertido en nada, desde este otro espacio físico, desde el que existimos y leemos. Esas dos ausencias, una desde la propia estructura, porque se interrumpe su relato y porque la mudez de Ulises es manifiesta (sólo conocemos de él en segundo plano, mediante los diálogos de Macareo y Aqueménides), la otra desde el contenido y la forma, constituyen la esencia misma de la “pseudoverdad” del viaje.

---

<sup>696</sup> Este término se debe al artículo de J. C. Rodríguez (“Lecciones de escritura”, en J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), op. cit., pág. 627-655). El panorama que describe J. C. Rodríguez no hace más que profundizar y explicitar toda la corriente de pensamiento inventariada anteriormente. La literatura surge como el “no lugar del deseo” como la ambivalencia del discurso realizativo entre la verdad o la falsedad moral. Así, por ejemplo, E. Hemingway, que escribía de pie y junto a una botella, decía que, si su primera frase era de verdad, podía concluir su obra en un día. Esa misma verdad es la que acompaña al relato borgiano de *Emma Zunz* (Ibid, pág. 628). Desde esta ambigüedad de cómo puede definirse la literatura o a qué se circunscribe su verdad, J. Carlos Rodríguez concluye que se trata del espacio mudo que interroga al escritor y, a la vez, al lector; la realidad constituida por el “no-lugar del deseo”, es decir, todo cuanto nos vemos impelidos a verbalizar por la necesidad acuciante de algo, pero que no encuentra un lugar. Ese sentimiento de anhelo impulsa no sólo el proceso de escritura, sino también el de lectura y, mediante el libro, reconocemos un mundo aparte que, obligatoriamente, nos incita a hablar. Por lo tanto, un texto, a pesar de su aparente autonomía, nace y se perpetúa en la interdependencia con los deseos de dos instancias, el escritor y el lector. Si la literatura no cuenta ella nada *per se*, sino que es muda, y el oficio de verbalizar lo delega en las entidades antes propuestas, la verdad que le corresponde no es equiparable a la verdad moral de nuestra sociedad. Más bien, debería equipararse con una noción dialéctica, pero no entre clases sociales o mecanismos de producción, sino dialéctica en y desde su propia naturaleza, porque la ficción de la que habla, desde el momento en que la afirma, llega a ser verdad: “La verdad de la Literatura está inscrita en su mentira, pero la mentira de la literatura es una verdad auténtica (tanto como la de los sueños). ¿Qué mentira no es verdad? (Ibid, pág. 631-632). J. Carlos Rodríguez lo ejemplifica citando los discursos de Lázaro con el escudero, en el que ambos deben compartir la mentira de la riqueza, afirmando la mentira del otro. Han de creerse para sobrevivir.

Esta teoría también la demuestran las figuras femeninas que hablan sin cesar para poder salvarse y se autoconvencen de sus mentiras. Su travesía es interna, casi equiparable al monólogo interior del que habla Bajtin con relación a la novela moderna. Dido *engañada engaña a todos*, con el último eslabón posible de encuentro con el otro: la muerte. Circe, por su parte, queda en suspenso, como las fuerzas ilocutivas de un relato, se somete al destierro más infernal que existe, el de uno mismo. La soledad de Circe queda evidenciada en el texto por las continuas apariciones en luchas de amor por un hombre, que, y esto es una constante, siempre está ya enamorado, por lo que la rechaza. La sabiduría de una diosa hija del Sol y sus pócimas no son suficientes para conducir satisfactoriamente sus pasiones. Tanto hace dudar esta incapacidad que surge la pregunta de si no será este periplo de amantes ausentes autoimpuesto ¿Acaso, la acogida de Ulises en su tálamo y toda la artimaña que urdió antes (la conversión de su tripulación en cerdos) no escondían una certeza de soledad? ¿No busca Circe la huida del viaje, mediante la constante charla o aparición con sus esporádicos amantes? ¿No podría igualarse su función textual a la de Sherezade que, según señala J. Carlos Rodríguez, hubo de hablar incansablemente para no morir?:

En este sentido, hablar, hablar, hablar, decirlo todo, es la única posibilidad de sobrevivir. Añadir que esto es lo que ocurre con Sherezade en *Las mil y una noches* (hablar para salvar la vida), quizá explicaría hasta qué punto las traducciones de esta compilación oriental en los siglos XVIII y XIX fueran concebidas como el símbolo máximo de la literatura<sup>697</sup>.

En este mismo sentido, en el exacto sentido del término, está la Sibila, que por imposición, como Sherezade, habrá de predecir y contar tantos augurios cuantos granos de arena hubo en su mano un día, antes de morir y desaparecer completamente. En su exilio en las orillas de Cumas, habrá de contemplar su decrepitud, cada minúscula arruga que la asedie, en ese destino estático impuesto por los dioses. De igual manera, Canente, Ifis y Hersilia deciden creer su mentira trasladando la justificación de su

---

<sup>697</sup> Ibid, pág. 632.

existencia al encuentro con el “otro”. Una vez que el “otro” ya no vive, el viaje interior se radicaliza hacia la muerte.

Ahora bien, el conocimiento de esta mentira/verdad que evidencia el universo literario está en correspondencia con las realidades sociales<sup>698</sup>. En mi opinión, desde estas analogías centradas en las diferentes etapas históricas, basadas en las contantes de explotador/explotado, como reafirmación del régimen imperante, pueden encontrarse similitudes compositivas en obras pertenecientes a contextos distintos. Así, la presencia de estas similitudes posibilita el proceso de recepción en etapas históricas diferentes y la decodificación sincrónica no puede afirmarse como la única posible. Esta tesis confirma la validez de una adscripción lectorial, vinculada necesariamente, para ser legítima, con los contextos sociales de la emisión y recepción de la obra.

Esta teoría puede comprobarse, si, de nuevo, nos remitimos al Libro XIV de las *Metamorfosis*. Según el análisis que realicé, atendiendo a una adscripción de género lectorial, la estructura se correspondía con la “novela de viaje”. Como tal, los dos protagonistas masculinos parten de un lugar para llegar a otro y, en mitad, se nos narra su travesía. Ambos reciben muestras de hospitalidad por parte de mujeres, en el caso de

---

<sup>698</sup> Al igual que los teóricos anglosajones, J. Carlos Rodríguez identifica que lo único que diferencia, en Occidente, unas etapas históricas de otras es el elemento sobre el que se ejerce la explotación. Así, en el mundo clásico, el explotado era el esclavo, que poseía una identidad semejante a un animal de carga. Lo mismo sucede en el feudalismo, con la salvedad de que ahora se trata de los siervos de la gleba. Por último, en el capitalismo, se busca la libertad de ese hombre esclavo, pero no con un objetivo liberador, sino como un medio para perpetuar otro mecanismo de explotación: el que se dirige a la propia libertad del individuo. Esa libertad se basa en la venta de su propia producción, del volumen de trabajo que cada uno genera, con lo cual, la causa última es que se vende la propia vida de la persona. La analogía de las diversas etapas históricas señaladas es comprobable desde las propias estructuras literarias que se mantienen. Es decir, del mismo modo que la burguesía nunca reconoce que su clasificación es una clasificación más entre otras muchas posibles y que el capitalismo es otro sistema de tantos, no el único absoluto, el hombre libre en Roma o la nobleza en la Edad Media afirmaban su dominio como la verdadera vía de convivencia social. Así, por ejemplo, cada sistema intenta perpetuar unos tópicos literarios y hacernos creer que siempre han existido, incluso, llegan a extender este dominio a la entidad literaria en sí, para transmitir la idea de su inmutabilidad, de su imposibilidad de encontrar otros recursos estilísticos u otro canon literario, como ya venía denunciando Barthes. Aunque las constantes son las mismas, cada sistema nuevo de producción pone en marcha un ideario, que constituye, en último término, el inconsciente ideológico. Por esto, pueden distinguirse, según hace J. Carlos Rodríguez (Ibid, pág. 640), distintos modos literarios dentro de cada etapa, por ejemplo, la producción de hagiografías, relatos relacionados con el rey Arturo, durante el medievo, con la finalidad de legitimizar la nobleza.



Eneas, por Dido y la Sibila, en el de Ulises, por Circe. Conforme avanza la trama de Eneas, esa hospitalidad vuelve a repetirse por parte del padre de Lavinia, quien le ofrece a su hija y a su reino como dote. No obstante, el principal momento de hospitalidad lo marca la acogida, en la tripulación de Eneas, de Aqueménides.

A estas estructuras explícitas, se les correspondían otras dos simbólicas, también relacionadas con el viaje: una en el ámbito amoroso, dentro de cuyo encuadre estarían las relaciones triangulares de Glauco/Escila/Circe, Eneas/Dido/el periplo, Pico/Canente/Circe, Circe/Ulises/el periplo, Turno/Lavinia/Eneas o Eneas/Lavinia/Dido, etc., de modo que toda relación afectiva puede reformularse en clave simbólica triangular; otra en el ámbito textual, constituida por dos periplos análogos y un personaje común, Aqueménides.

Si estas estructuras pasan a comentarse en clave social, la analogía es sencilla: siempre que los héroes llegan a un lugar perpetúan su poder, a través de la hospitalidad que les conceden los habitantes autóctonos. De este modo, Eneas llega a hacerse con el corazón de Dido y casi con sus posesiones; Ulises obtiene el reino de la hija del Sol, mediante la unión conyugal; Eneas logra fundar Roma, después de recibir en el Lacio la hospitalidad de Latino y de entrar en lucha, para vencer al posible contrincante en dos esferas, amorosa y económica, Turno. Esta conquista y asimilación de lo “otro” muestran y consolidan la dicotomía dialéctica del explotador sobre el explotado y, si seguimos las teorías marxistas, reproducen una perpetuación del sistema de producción romano, centrado en la esclavitud. Si hilamos más fino, incluso podría verse, de manera indirecta, tal como expuse antes, una extensión de la política de Augusto a las estructuras textuales o una justificación de las continuas colonizaciones de este Imperio. Por lo tanto, incluso el texto, sin forzar su construcción interna, se presta a lecturas actuales de las teorías postcolonialistas o feministas (si se profundiza en el hecho de que la hospitalidad siempre es prestada por la mujer y el abuso se comete en su territorio).

No sólo se justifica esta lectura desde la estructura textual del Libro XIV, sino que, si se pone en relación con otras obras de siglos diferentes, la vinculación con la “novela de viaje” y su vertiente de consolidación del sistema de poder imperante siguen estando

vigentes. Uno de los posibles ejemplos es la comparación con *Robinson Crusoe*<sup>699</sup>, tal como citaba D. Nucera<sup>700</sup> en su exposición. Daniel Defoe describe las aventuras de un ambicioso hombre de negocios, que decide abandonar su plantación en Brasil, con el fin de comercializar con esclavos de Guinea. El barco sufre un accidente, en mitad de una tormenta, y el protagonista llega a una isla. Por lo tanto, vuelve a repetirse el esquema estructural de una partida, una travesía y un encuentro con el “otro”. Del mismo modo que en Ovidio, en ese encuentro con el otro, por parte de los protagonistas, hay una imposición de poder de la civilización sobre las tierras en las que se adentran. En el ejemplo de Defoe, esta pretendida civilización, como una extensión del capitalismo, se hace más explícita, ya que el autor se detiene, en múltiples fragmentos, a enumerar los objetos provenientes del “mundo civilizado”, que Robinson se acerca a recoger del barco siniestrado. Entre todos estos elementos, la literatura aparece representada por unos cuantos libros en portugués y tres biblias y por tinta y utensilios para escribir que recoge el personaje. Sin embargo, en comparación con los otros utensilios, en un inicio, éstos son catalogados de poco valor, aunque, conforme avanza la trama, la escritura del diario llenará la soledad de Robinson:

Por otra parte, es preciso señalar que entre las muchas cosas que traje del barco en las distintas incursiones que hice a bordo encontré algunos objetos de escaso valor, pero no por ello me resultaron menos útiles, y que omití mencionar anteriormente. Así, traje conmigo algunas plumas, tinta, papel, varios paquetes que pertenecían al capitán (...) También encontré tres biblias en buen estado, que venían con mi cargamento de Inglaterra (...) Asimismo, puse a salvo algunos libros escritos en portugués, entre los cuales había un par de libros de oración (...) <sup>701</sup>.

El hecho de que entre estos libros aparezca la *Biblia*, así como la referencia continua a la providencia, al castigo y la redención, hacen que esta novela no sólo reciba una

---

<sup>699</sup> Precisamente, esta novela también es citada por J. C. Rodríguez (ibid, pág. 649) en su exposición.

<sup>700</sup> Nucera, D., op. cit., pág. 267.

<sup>701</sup> Defoe, D., *Robinson Crusoe*, Cátedra, Madrid, 2007.

interpretación en clave económica, sino también religiosa. En este sentido, indica Fernando Galván:

En esta línea se inscriben también otras interpretaciones de la novela, que insisten en que el problema fundamental que Defoe presenta es el del aislamiento y soledad frente a la sociedad, como fenómenos que conducen a la reflexión sobre la naturaleza humana y su relación con la sociedad. Este tipo de enfoque entronca claramente con el motivo religioso (la soledad es la consecuencia de la caída, del pecado, que ha apartado al hombre de Dios), así como con el del progreso técnico que refuerza el sentimiento social de Robinson: son los inventos y todas las iniciativas que toma el héroe para salir de su aislamiento y sentirse parte de la comunidad humana, no una bestia o salvaje más en medio de esa naturaleza supuestamente hostil<sup>702</sup>.

Desde esta misma perspectiva, también hay una fuerte analogía con el Libro XIV de las *Metamorfosis*. Es evidente que en la Roma del siglo I. a. C. no es posible hablar de un sentimiento religioso monoteísta y, por supuesto, Ovidio no guarda relación biográfica con Defoe en este tipo de creencias. Sin embargo, en ambos textos, los dioses realizan incursiones en el destino de los mortales. Por ejemplo, Robinson determina que su hundimiento ha sido un castigo de la providencia por su ambición o que el cultivo de unas cuantas espigas, de manera accidental, se debe a una intervención divina a su favor:

Es imposible describir la sorpresa y la confusión que se apoderaron de mí en aquella ocasión. Hasta ese momento había pensado muy poco en la religión (...) No obstante, me extrañó mucho ver crecer la cebada en un clima que no era el apropiado. Además, yo ignoraba cómo había llegado la cebada allí, de manera que pensé que Dios había obrado un milagro, haciendo que el grano creciese sin ayuda y sin plantar ninguna semilla, con el fin de permitirme subsistir en ese lugar terrible y salvaje<sup>703</sup>.

---

<sup>702</sup> Galván, F., "Introducción", *Robinson Crusoe*, op. cit., pág. 57-58.

<sup>703</sup> Defoe, D., op. cit., pág. 169.

Del mismo modo, los dioses, es decir, entidades superiores al hombre, también intervienen en los viajes de los héroes ovidianos, como, por ejemplo, en la última batalla contra Turno, en el que las naves se convierten en Pléyades o en la súplica de Venus a su padre, lo que propicia la apoteosis de Eneas. Incluso, Circe, aunque el plano desde el que se nos presenta es mucho más cercano, es una diosa, hija del Sol, que interviene directamente en el viaje de Ulises y, de forma indirecta, en el de Eneas con la metamorfosis de Escila. Luego, lo que cambia de una narración a otra no es la intervención de los dioses en las acciones de los hombres, sino el grado de antropomorfización presente en la ovidiana, deudor insoslayable de su época.

La conclusión es que esta intervención de los dioses es un elemento textual más, que se inserta en un entramado más amplio, destinado a justificar los contextos socioeconómicos de cada etapa histórica. Así, los dioses en Ovidio representan el orden frente al caos que impera en naturalezas sin civilizar, ellos restauran el orden en las sociedades, como garantes últimos de convivencia. Obsérvese, por ejemplo, la contienda contra Turno y cómo la victoria de Eneas, gracias al favor de los dioses, supone la creación de un estado, que, al paso de los años, será Roma. De igual manera, Robinson considera que, con ayuda del dios cristiano, podrá aportar parte de civilización, del orden que él cree adecuado en las cosas, al lugar inhóspito y salvaje en el que se encuentra. Este nivel de relaciones lo subraya J. C. Rodríguez en su exposición, cuando afirma:

(...) entre las cosas que Robinson recoge del barco encallado en el mar (...) se encuentran algunos libros, pero muy en especial tres ejemplares del libro por excelencia: la Biblia (...) parece como si el agua del mar hubiese ido borrando las letras de las páginas y sobre esas letras borradas, brumosas en su blanco, con el paso de los días y de los años, Robinson hubiese escrito “otra” biblia: su propia vida (...) Italo Calvino lo ha visto perfectamente: “Robinson (...) será considerado como la auténtica Biblia de las virtudes mercantiles e industriales, la epopeya de la iniciativa individual<sup>704</sup>”.

---

<sup>704</sup> Rodríguez, J. C., op. cit., pág. 650.

Queda un aspecto más que me gustaría tratar en ambos: la acogida por parte de los protagonistas de un extranjero. En el caso de Ovidio, el propio Aqueménides, como ya he comentado en el análisis narratológico, le cuenta a Macareo la gran gratitud que siente hacia su nuevo guía o jefe de tripulación, Eneas. Al parecer, tras numerosas tribulaciones acaecidas en las costas del cíclope Polifemo, queda olvidado por el resto de sus compañeros. Cuando sólo le restaba esperar la muerte, la tripulación de Eneas entra en juego y recibe, en hospitalidad a un extranjero (Recuérdese de nuevo el verso: “una nave troyana acogió a un griego”<sup>705</sup>). Y según transmite el relato, esta acogida, este encuentro con el “otro”, se produce en un nivel de igualdad. Tanto es así, que, aunque Aqueménides vuelve a toparse con sus antiguos conciudadanos, los griegos, permanece en la nave de los troyanos, a la espera de sufrir en la travesía la misma suerte que ellos. De hecho, es este personaje el que, de manera indirecta, favorece a Eneas, debido a la advertencia que le hace Macareo sobre las costas de Circe, en virtud de los antiguos lazos de amistad. Desde esta perspectiva, como comenté en el análisis narratológico, la valoración del héroe, un tanto maltrecha después del abandono de Dido, mejora ostensiblemente.

Este comportamiento de Eneas en su encuentro con el “otro” no permanece siempre así de favorable y, por ejemplo, en la relación amorosa con Lavinia, adquiere un papel similar al de Circe. No sólo se convierte en óbice de una relación previa (aunque el texto no da información lastimera al respecto, a diferencia de lo que sucede en las intervenciones de Circe), sino que, en su relación con la nueva realidad, impone su dominio. Sin embargo, esa imposición se obtiene tras una larga contienda entablada desde un plano de igualdad, como reconoce varias veces el narrador omnisciente. Ovidio intenta justificar que a esa situación de excelencia, de prevalencia de Roma, se llega por el reconocimiento de la gloria y las victorias merecidas. En el héroe principal de su relato, con la acogida de Aqueménides, se pueden vislumbrar actitudes de benevolencia y magnanimidad. Quizá, esto esté estrechamente vinculado con el

---

<sup>705</sup> Ovidio, op. cit., v. 220.

contexto histórico de la Roma de ese momento y Ovidio, de manera inconsciente, estuviera a favor del imperialismo. Incluso, parece que lo defiende desde la propia configuración textual. Así, por ejemplo, la presencia de Rómulo y su apoteosis siguen incidiendo en esta interpretación.

Recuérdense los autores cuyas teorías apuntaban a la justificación de la figura de Augusto como garante de la paz social, a la que se había podido acceder tras una serie de guerras y matanzas. De este modo, la mitología y la historia transcurren paralelas, tal como se comentó en el capítulo de análisis narratológico, por lo que el exterminio de rivales como Marco Antonio, tras la constitución del II Triunvirato por parte de Augusto, es parejo al fratricidio que se produjo entre Rómulo y Remo, según la tradición mitológica. Atendiendo a las variaciones que se producen respecto al fratricidio en la tradición textual romana<sup>706</sup>, no llegan a clarificarse la causa y el modo en el que se produjo este asesinato: Horacio en su épodo VII lo presenta injustificado y cruento; Livio (I 7,2) y Ennio (*Ann.* 92-95) transmiten que se perpetró por una mano anónima; Livio (I 7,3) sostiene, por el contrario, que Rómulo sí mató a Remo, pero por una causa justificada: sobrepasar los límites de la ciudad establecidos por Rómulo; Ovidio en *Fasti* IV, 837-856; V 451-484 mantiene la misma hipótesis, con la salvedad de que introduce al personaje de Céler, quien, a instancias de Rómulo, comete el asesinato. No obstante, independientemente de este hecho, para M. Nasta sí puede concluirse que existe un paralelismo entre el mito y la política romana, si nos remontamos al carácter dual de ambos. Es decir, según se expuso, resulta revelador que Rómulo y Remo sean gemelos, en un mismo plano de igualdad, tal y como sucede en las magistraturas romanas, durante la República. Incluso, según M. Nasta, el paralelismo se mantiene con los triunviratos, en los que el fin lo marca la lucha dual de dos contrincantes: César con Pompeyo y Augusto con Marco Antonio. Sólo con el exterminio de uno de ellos puede accederse a la estabilidad social y política de la Roma de Augusto, tal como sucediese con el fratricidio en el mito.

Por lo tanto, Ovidio al introducir la apoteosis de Rómulo y la de Eneas se inserta en la tradición literaria de su tiempo, cuyas estructuras textuales defienden y perpetúan el

---

<sup>706</sup> Marcela Nasta, op. cit., pág. 67-82.

modelo imperialista de su contexto histórico. Además, en consonancia con la interpretación sociológica del fragmento que nos ocupa, Ovidio también se sitúa en consonancia con otros autores de otras épocas, como Defoe, en cuyas obras, de manera implícita o explícita, se justifican las estructuras sociales de poder, aunque el sistema o el régimen económico ya no sea el mismo.

No obstante, aunque las estructuras textuales remitan a la misma realidad social, pueden observarse diferencias en las actitudes de los protagonistas cuando se produce el encuentro con el “otro”. Así, por ejemplo, Eneas se presenta como un ser magnánimo, sobre todo, cuando hospeda en su tripulación al griego Aqueménides, mientras que Crusoe, en las dos ocasiones en las que se topa con un extranjero, tiene un comportamiento bastante más censurable. Podría aducirse que Eneas asesina a Turno, mostrando similar grado de crudeza que Crusoe. A este respecto, recuérdense las teorías de Reed y M. Lowrie<sup>707</sup>, que vuelven a justificar la lectura social mantenida hasta el momento: mediante la confrontación continua con lo “otro”, la Roma ovidiana construye su identidad. De nuevo, aparece la dualidad como condición indispensable para consolidar el poder: de un lado, Eneas asesina a Turno, remitiendo al fratricidio de Rómulo y Remo; de otro, consigue como trofeo a Lavinia y, por ende, el poder sobre sus tierras, al igual que le sucediera en su encuentro con Dido. No obstante, salvo este último duelo, el encuentro de Ulises y Eneas con el “otro” no suele estar revestido de violencia explícita. Sin embargo, Crusoe trata a los dos extranjeros con los que se topa en un nivel de inferioridad bastante acusado, tanto que al primero de ellos, Xury, lo vende como una mercancía más:

También me ofreció otras sesenta piezas de a ocho por Xury, a lo cual me resistí en un principio, no porque no estuviese dispuesto a que el capitán se quedase con él, sino porque no quería vender la libertad del pequeño muchacho, que me había ayudado a conseguir la mía propia<sup>708</sup>.

---

<sup>707</sup> Citadas en la nota al pie de la página 179-180 del presente trabajo.

<sup>708</sup> Defoe, D., op. cit., pág. 120-121.

En el segundo de los casos, hablamos de su compañero Viernes, un indígena del lugar que, como apuntaba D. Nucera, según señalé anteriormente, es sometido a la esclavitud por parte del héroe y, hasta intenta colonizarlo *in situ*, imponiéndole la cultura inglesa, como paradigma de evolución y civilización. A esta misma situación alude J. C. Rodríguez cuando afirma:

Él salva a Viernes, al padre de Viernes, a un español<sup>709</sup>, e incluso establece una especie de tolerancia religiosa y política entre los miembros de su nueva “familia”; hasta llegar a respetar las costumbres de los caníbales, pero instruyendo a Viernes en las nociones básicas de la religión cristiana “común e interiorizada”. Y Robinson le da nombre a Viernes y le enseña a hablar inglés, a disparar y a servirle, del mismo modo que le había enseñado a hablar al papagayo y le había dado un nombre propio y de uso común (...) Por su parte Joyce termina diciendo que la historia de Robinson y su servidor Viernes es el perfecto símbolo/dios de esa industria internacional de nuestros días “que es la fabricación económica de tipo imperialista inglés a precio de liquidación<sup>710</sup>”.

---

<sup>709</sup> Lo del español casi puede situarse en analogía con lo de Aqueménides, ya que el contexto político en el que surge esta novela estaba también caracterizado por enfrentamiento entre España e Inglaterra. Así, por ejemplo, lo define Pat Rogers: “De acuerdo con Moore, el comienzo de la guerra con España en el verano de 1718 fue el acicate más directo. Lo que había ocurrido era que España, bajo el cardenal Alberoni, había entrado en conflicto con el Imperio de Carlos VI. Parecía que existía una amenaza real de que España se hiciera con Cerdeña, que por el tratado de Utrech (1713) tenía garantizada la neutralidad. El ministerio inglés, bajo Stanhope, se sintió obligado a respetar el tratado y despachó al almirante Sir George Byng para que se enfrentara a la flota española. El 11 de Agosto de 1718 consiguió una victoria clara en el cabo Passaro. La respuesta española, entre otras medidas, fue apoyar el frío levantamiento jacobita que se estaba entonces fraguando, y que culminó en el llamado “Intento” de 1719. Inglaterra le declaró formalmente la guerra a España justo antes de Navidad, y pronto Francia se uniría a ella. El levantamiento fracasó, Alberoni cayó a finales de 1719, y para 1720 todo el asunto se había desinflado” (*Robinson Crusoe*, Pat Rogers, Londres, George Allen & Unwin, 1979, pág. 20). De hecho, en varias de las ediciones que se hacen en español, procedentes de un texto en francés, según se solía en aquel momento, hay numerosas anotaciones respecto a los “fallos” morales de Defoe con respecto a España. En este sentido, Fernando Galván cita uno de los ejemplos investigados por Carmen Toledano en su estudio: “Está visto que el autor nos profesa un odio, que raya en manía: ¿qué recuerdos quedarán de sus compatriotas en la India? ¿Cuáles son los que quedan en algunas ciudades de España (...) cuando arrojaron a los franceses y entraron en ellas como amigos, saqueando, talando y cometiendo toda clase de crímenes, crueldades y excesos? ¡Y todo esto en el siglo XIX! Por último, a medida que vaya el autor prodigándonos finezas, se las devolveremos, a fin de que algún otro escritor inglés no nos venga también algún día a echarnos en cara que los españoles somos poco corteses y carecemos de galantería” (“Introducción”, Fernando Galván, citando a Carmen Toledano en *Robinson Crusoe*, op. cit., pág. 64-65).

<sup>710</sup> Rodríguez, J. C., op. cit., pág. 650.



Se concluye que en ambas estructuras narrativas queda habilitada la posibilidad de interpretaciones sociales, centradas en las relaciones de dominio imperialista, que derivan en las nuevas teorías del postcolonialismo. Es evidente que el relato de Defoe imprime una mayor crudeza en cuanto al trato del “otro” como mera mercancía y que Ovidio, tal como señalaba al introducir el análisis de Propp, se refiere en su texto a unas estructuras sociales más primitivas, en las que la exogamia era una práctica habitual, de igual manera que reinar en las tierras del suegro y no en las del propio padre. No obstante, a pesar de las diferencias de plano desde las que se tratan, ambas narraciones justifican, implícitamente, los mecanismos ideológicos de dominio, sobre otros que se consideran inferiores por su cualidad de extranjeros. Por lo tanto, volvemos a hallar estructuras textuales en clara correspondencia con los contextos de cada etapa histórica.

Mención aparte merecen los encuentros de las mujeres que aparecen en el Libro XIV de las *Metamorfosis* con el “otro”. Los casos comentados a propósito de los héroes Ulises, Eneas y Crusoe nos muestran las actitudes de tres viajeros que llegan a tierras que no les pertenecen y que no les son propias. Por tanto, los tres son extranjeros frente al resto de personajes sobre los que terminan imponiéndose. Sin embargo, Dido, Circe y Lavinia permanecen en sus reinos, sin haber acometido ninguna travesía, por la que deban enfrentarse a la confrontación con lo desconocido. Sus encuentros son impuestos por los agentes masculinos y las actitudes de las tres varían, dependiendo de la circunstancia y el personaje al que se enfrenten. Así, Lavinia se transforma, según expuse, en un trofeo que de forma pacífica admite el control del héroe extranjero. Por su parte, tanto Circe como Dido son bastante más hostiles y reacias a la rendición. Así, aunque, en un primer momento, Dido parece sumisa ante el amor y dispuesta a ceder sus reinos al héroe, tras el abandono, deponen esta actitud dócil y decide rebelarse con el suicidio.

El caso de Circe es el más complejo de todos, ya que, a pesar de que no inicia ningún viaje físico para conquistar nuevos reinos y su situación de poder es de supremacía frente al resto, aparece en continua confrontación con los personajes masculinos. La primera situación acontece con Glauco, quien se desplaza a las tierras de la diosa para suplicarle ayuda, de forma semejante a lo que hiciera también Ulises. Aunque el comportamiento de ambos héroes es diferente (Glauco se postra frente a la diosa,

asumiendo su inferioridad, mientras que Ulises la trata como una igual), la actitud de Circe es pareja en las dos circunstancias: es capaz de compartir su poder a cambio de correspondencia amorosa. Más extremo resulta con Pico, ya que éste no se traslada a los reinos de la diosa para que se produzca el encuentro, sino que éste sucede en un espacio neutro, sin la búsqueda consciente del personaje masculino. Es el único momento en que Circe parece alejarse de los reinos que le corresponden. En los tres encuentros, Circe termina siendo rechazada o abandonada y su hospedaje inicial se transforma en hostilidad, incidiendo en la doble acepción del término, como señalara Nucera. Por lo tanto, más que de un viaje real, cabe hablar de uno interior. Así, gracias a Dido y Circe, en el Libro XIV de las *Metamorfosis*, el “viaje” se encuentra pergeñado en todos sus matices.

La complejidad de esta acepción es mayor que la anterior, a la hora de probar, desde su propia estructura textual, la presencia de un “periplo”. Sin embargo, éste no sólo se entiende, según la exposición de C. Guillén, como un viaje físico de partida, sino como un aislamiento interior, por parte del hombre moderno. Esta evolución confirma la estrecha conexión que mantiene esta temática con los contextos sociales que atraviesa, ya que el único viaje que le resta al ser humano contemporáneo, tras el desgarramiento de su conciencia, es el autoexilio: la permanencia estática en sí mismo. De este modo, el entorno pasa a fraguarse como una nada envolvente y la atmósfera de existencia se constriñe al hábitat interior.

En el Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio no sólo contamos con personajes masculinos que se adentran en un viaje real y topan con tierras extranjeras, sino también con la complejidad de los personajes femeninos, como Circe y Dido, que permanecen siempre en un punto fijo de la narración, a la espera de la llegada de los héroes. En consonancia con la sociedad capitalista actual, podría determinarse que el papel actancial de la mujer en este relato ovidiano encaja con el del ser humano actual, bajo los parámetros marxistas: los medios de producción determinan su ubicación y la vivencia de otros posibles mundos (recuérdese la teoría de Marcuse). La diferencia entre esta nueva acepción y la mantenida en la novela de Defoe no imposibilita la decodificación de ninguna de ellas en la sociedad actual. Los parámetros argumentales y las estructuras textuales se organizan en torno a la dualidad constante de la que hablaba

J. C. Rodríguez: explotador frente a explotado, o lo que es lo mismo, extranjero frente a hospedador.

Por tanto, el viaje, o la ausencia de él, es la clave interpretativa que resiste los distintos sistemas económicos conocidos hasta ahora: los personajes parten de un lugar para llegar a otro. En el sistema capitalista, el esfuerzo por escapar de una adscripción social sólo tiene como salida el aislamiento. En el fragmento ovidiano, siguiendo la teoría de los géneros propuesta por Calamé citada en el capítulo de la adscripción genérica, los personajes se ven abocados al exilio interior por la desigualdad de planos en la relación amorosa. Por ejemplo, Circe se describe al inicio del Libro XIV como una diosa con poderes mágicos, por lo que se sitúa en un plano de superioridad con respecto al resto de sus posibles amantes. El hecho de que Glaucos, Pico y Ulises la rechacen no debe analizarse desde el simple desdén amoroso, sino desde la incompatibilidad social que precede a sendas relaciones. Al mismo tiempo, la situación de preeminencia sobre el hombre, aboca a Circe, por su condición femenina, al destierro y, siguiendo la teoría de N. Frye, al caos inevitable de los reinos no civilizados, ya que no le es propio a la mujer poseer el actante de *héroe* ni de *fundador* en la literatura occidental. Desde los propios cánones literarios en los que ha sido fraguada, Circe está condenada a la “ausencia de viaje”, al estatismo. De igual manera le sucede a Dido, cuya relación con Eneas está abocada al fracaso, porque ella es una extranjera, en un reino diferente a las tierras del Lacio. En ambos casos, sólo tras el abandono, surge el reencuentro con la existencia, bien a través del suicidio, bien a través de la palabra prolongada que redime, esto es, la persecución continua del héroe. El encuentro con el “otro” en estos casos femeninos parece asemejarse a la actitud de Cabeza de Vaca, según la describía D. Nucera:

Si Robison consiguió conquistar el espacio encontrado, Cabeza de Vaca es conquistado por él; si aquél había sometido al otro para sus propias necesidades y teorías, éste se había puesto a su servicio; mientras aquél imponía su cultura por encima de otra a la que

consideraba inferior, éste la abría a la comparación y, sin renegar nunca de ella, aceptaba sus contaminaciones<sup>711</sup>.

Tras este sucinto análisis queda probada y justificada la recepción literaria del Libro XIV de las *Metamorfosis*, no, porque activemos aquellas estructuras y significantes, procedentes del autor y el contexto de su época, sino porque, desde la estructura de nuestra propia etapa histórica, nos acercamos al texto como un territorio intermedio entre los otros y nosotros, como un punto de encuentro, en mitad del viaje, cuya vinculación con las eternas formas de poder y colonización no nos resultan tan extrañas como para invalidar una posible decodificación. El texto habla al individuo contemporáneo, no podemos afirmar con la misma rotundidad que también lo hiciera al del siglo I. a.C. La maestría de Ovidio o la igualdad de las bases económicas que se van sucediendo o las estructuras internas en las que cada elemento significa o el colectivo público alentado por la educación ideológica de las escuelas o la moribunda literatura desde su ambigua verdad o... Lo que es un hecho insoslayable es que este relato permite una lectura, sin intermediarios (me refiero a los grandes aparatos críticos o las vastas introducciones, según apuntaba J. I. Ferreras) y que el significado último, tanto de forma como de contenido, entronca con la realidad de nuestro vacío existencial. Otro tipo de análisis será la investigación cuantitativa respecto a los factores que intervienen en su consumo o el estudio de la intertextualidad, por ejemplo. Mi objetivo, demostrar que, desde el receptor de hoy, su encuadre social y el propio entramado textual, esta narración puede ser analizada en la actualidad es lo que he intentado argumentar.

---

<sup>711</sup> Nucera, D., op. cit., pág. 268.

## V. LA TRADUCCIÓN SELECCIONADA PARA EL LIBRO XIV DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO.

### a) Breve panorama teórico de los estudios de traducción.

En este último capítulo, tras haber analizado las estructuras narrativas del texto que nos ocupa y comprobar cómo el contenido social en el que surge no es del todo incompatible con el actual y posibilita una nueva recepción del mismo, es necesario, para concluir con fidelidad al objetivo propuesto, el estudio de un aspecto más: la justificación de la traducción seleccionada. Como puede comprobarse a lo largo de toda la exposición, los ejemplos del relato están tomados de una traducción del texto latino al español, la traducción de las *Metamorfosis* de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín. Por lo tanto, todas las observaciones apuntadas remiten a un texto que, para algunos, no sería el “original”, ya que el “original” se encuentra cifrado en latín. Así, la coherencia de las afirmaciones de este estudio podría verse en entredicho al no provenir del propio Ovidio, sino de unos intermediarios cuyo propósito principal ha sido transmitir a la sociedad española del siglo XXI la literalidad del mensaje ovidiano o, tal vez, la interpretación adaptada para una mayor asequibilidad a la comunidad de lectores. Ciertamente, clarificar cuál de ambos propósitos es el perseguido también resulta clave en el conjunto de esta tesis.

A esta diatriba, se suma una más: no contamos con un texto que se remonte o que pueda probarse que se remonta al que Ovidio en el siglo I a.C. decidió escribir y dar por concluido. Sólo contamos con manuscritos, de los cuales, uno de los últimos ha sido descubierto<sup>712</sup> recientemente, y diferentes ediciones. Por lo tanto, la pregunta final sería: ¿hay un texto del Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio sobre el que sea lícito ejercer la crítica literaria? En mi opinión, según se deduce de todo lo comentado, sí

---

<sup>712</sup> El *Dertusensis 134* es considerado el más antiguo manuscrito de los españoles, de finales aproximadamente del siglo XII.

existe, pero no entendido como el texto original y único, en coincidencia con la intencionalidad del autor y su decodificación. El propio Ovidio, como se ha citado en el apartado del análisis estructural, es susceptible de ser considerado un traductor de Homero y de Virgilio. De hecho, este Libro XIV es denominado por algunos ensayos como la “La odiseica «Eneida» de las *Metamorfosis*”<sup>713</sup>. Por lo tanto, para concluir este análisis del Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio es imprescindible realizar algunas observaciones sobre los estudios de traducción en la actualidad y valorar, de este modo, qué tipo de traducción hemos elegido.

El primer aspecto que ha de tenerse en cuenta al referirnos a la práctica de la traducción es la dicotomía existente entre traducción literal y traducción libre. P. García Bravo<sup>714</sup> hace un interesante recorrido por esta dicotomía, a través de las distintas etapas históricas, centrándose en dos figuras claves: J. Dryden<sup>715</sup>, partidario, en cierta medida, de la traducción libre, y J. J. Breitinger, partidario de una traducción literal. En consonancia con lo expuesto por G. Steiner, esta dualidad está presente desde la Antigüedad Clásica, hasta los siglos XVI y XVII, en los que aparece un término intermedio: la traducción mixta. En el siglo XXI, las posibilidades metodológicas de la traducción, aunque siguen remitiéndose a esta dualidad, se amplían, tal como lo describen García Yebra<sup>716</sup> y Newmark<sup>717</sup> en sus respectivos tratados.

De este modo, G. Steiner en *After Babel*<sup>718</sup> describe las cuatro etapas históricas<sup>719</sup>, en las que la polémica fundamental en la práctica de la traducción era traducción literal

---

<sup>713</sup> Álvarez Morán, M<sup>a</sup>. C., e Iglesias Montiel, R. M<sup>a</sup>., op. cit., 2009.

<sup>714</sup> García Bravo, P., “J. Dryden y J. J. Breitinger: la vigencia de los clásicos”, *Hieronymus*, núm. 8, Centro virtual Cervantes. (Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores). [http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/08/08\\_045.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/08/08_045.pdf), 17 de Junio de 2011.

<sup>715</sup> Dryden, J., *Prefaces concerning Ovid's Epistles*, Londres, 1760.

<sup>716</sup> García Yebra, V., *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid, 1984.

<sup>717</sup> Newmark, *A textbook of translation*, Prentice Hall International, Londres, 1988.

<sup>718</sup> Steiner, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1975.

<sup>719</sup> Con respecto a la trayectoria de los estudios de traducción, Nicolás A. Campos Plaza y Emilio Ortega Arjonilla declaran erróneo ubicar el nacimiento de la traductología en consonancia con la adquisición de su independencia en el área de los estudios universitarios, ya que la historia de la traducción se remonta al inicio casi de los testimonios escritos. Así, E. Torre (Torre, E., *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid, 1994, pág. 16-46) alude a las traducciones en lengua acadia de textos sumerios, con objeto de la sociedad bilingüe de Mesopotamia, en el siglo XVIII a. C. La disertación que más traducciones remotas posee en la civilización occidental es la que se ocupa de los textos bíblicos, como ya señaló Nida. De este modo, la primera que puede rastrearse tal cual es la versión alejandrina, llamada la “Biblia de los setenta” (Campos Plaza, N., y Ortega Arjonilla, E., *Panorama de lingüística y de traductología*, op. cit., pág. 281),

frente a traducción libre. La primera de ellas comenzaría en la Roma Clásica, con las posturas expresadas al respecto de Cicerón (*De optimo genere oratorum*), según la cual el traductor debía traducir no de manera literal, sino atendiendo al sentido general del discurso<sup>720</sup>; y la postura contraria de Horacio (*Ars Poetica*), según la cual el traductor debía mantener en los textos una fidelidad literal hacia los originales. Con la traducción de los textos bíblicos se acrecienta esa bipolaridad. Por ejemplo, San Jerónimo<sup>721</sup> considera que en los textos bíblicos es importantísimo restituir al original, mientras que en las traducciones de textos griegos, se puede permitir una licencia de recurrir a las pautas de traducción ciceronianas. Durante el medievo, esta dualidad entre traducción de textos profanos y de textos bíblicos continúa produciéndose, hasta desembocar en opiniones como las de Maimónides<sup>722</sup> (siglo XII), quien veía en la traducción literal una práctica un tanto confusa, atendiendo a la estética y comprensibilidad del resultado

---

ya que se tardó, según la tradición, setenta y dos días en traducir el original *Pentateuco* hebreo al griego. La segunda es la que se produce del griego al latín y, dentro de esta última tendencia, la más relevante es la que llevó a cabo Jerónimo, conocida como la *Vulgata*. Por lo tanto, partiendo de este ejemplo, es evidente que la práctica traductológica posee un pasado bastante amplio y que la circunstancia de no incluirse hasta ahora como una materia independiente se debe a otras cuestiones socio-contextuales. G. S. Castillo García (op. cit., pág. 29-51), en coincidencia con lo anterior, sostiene que la historia de la traducción es tan antigua como el surgimiento de los pueblos, si atendemos al nivel oral, porque está muy ligada a su necesidad de intercambio. Algunos críticos, como Douglas Robinson, identifican, desde una mirada mítica, el inicio de la ciencia que nos ocupa con la Torre de Babel, algo similar a lo que mantiene Dante en su *De vulgari eloquentia*. Esta autora sitúa la piedra Rosetta, del siglo II a. C. y descubierta en el siglo XVIII, como hallazgo inigualable para la traducción de documentos procedentes del antiguo Egipto.

<sup>720</sup> Cicerón en *El orador perfecto* señala, refiriéndose a dos discursos traducidos por él, uno de Esquines y otro de Demóstenes: “Y no lo traduje como intérprete, sino como orador, con la misma presentación de las ideas y de las figuras, si bien adaptando las palabras a nuestras costumbres. En los cuales no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas. No consideré oportuno el dárselas al lector en su número, sino en su peso (...)” (“El orador perfecto, Cicerón, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Miguel Ángel Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 77).

<sup>721</sup> Jerónimo escribe: “(...) desde mi mocedad, jamás tendí a trasladar las palabras, sino las sentencias-, lee sobre este punto la prefacioncilla antepuesta al libro en que se describe la vida del bienaventurado Antonio: “Una traslación literal de una lengua a otra encubre el sentido, a la manera en que una grama abundante ahoga lo sembrado. Y es así que un estilo que se ciñe servilmente a los casos y figuras, apenas logra explicar con largo rodeo lo que pudiera haberse dicho con breves palabras. Este escollo he tratado ya de sortear y he vertido, a petición tuya, la vida del bienaventurado Antonio de forma que, si algo falta en palabras, nada se eche de menos en el sentido (...)” (San Jerónimo, “Carta a Panmaquio”, en Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 86).

<sup>722</sup> En un fragmento de Maimónides se cita expresamente: “(...) Y siempre que traduzcas de una lengua a otra, hazlo conforme a la inteligencia que Dios (...) te ha dado para que comprendas las metáforas, las alegorías y las palabras de los sabios y su enigmas... Aquel que pretenda traducir de una lengua a otra y se proponga traducir siempre una palabra dada únicamente por otra que le corresponda, guardando el orden de los textos y de los términos, tendrá que esforzarse mucho para finalmente conseguir una traducción incierta y confusa” (Maimónides, “Carta a Ben Tibbon”, en Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 87).

final. En esta línea, se producen en el Renacimiento similares afirmaciones, como las de Lutero<sup>723</sup>, partidario de captar el “sensus”, en contraposición a Fray Luis de León, partidario de una transcripción palabra por palabra. P. García Bravo indica que las nuevas condiciones socioculturales del Renacimiento, como la invención de la imprenta o la atención hacia las lenguas vernáculas, propician que las obras traducidas sean tratadas con especial atención a la lengua meta y a los receptores de la comunidad cultural. Fue innovador, según indica Steiner, por ejemplo, la omisión de algunos aspectos del original o, incluso, la manipulación de determinados pasajes. Aparece, de este modo, un tercer tipo de traducción, intermedia entre la literal y la libre<sup>724</sup>.

Durante los siglos XVII y XVIII, prolifera la traducción de clásicos en Francia e, igualmente, se multiplican las traducciones de textos franceses al inglés. Siguen haciéndose reflexiones teóricas referentes a dicha ciencia, en la línea de la dualidad esbozada por Horacio y Cicerón. Así, J. Dryden<sup>725</sup> aumenta a tres las posibilidades, incluyendo, aparte de la traducción literal (“metaphrase”), la del “sensus” (“paraphrase”), la “imitación”, que consistiría en una especie de “recreación”, en la concepción actual, ya que el traductor puede variar el sentido o la forma del original, en algunos aspectos. Dryden prefiere, de los tres métodos, la parafrase (“se muestra el original como hubiera sido de haber sido escrito en la lengua del traductor”<sup>726</sup>), como el más fiable y capaz de trasladar textos completos de unas lenguas a otras. Similar

---

<sup>723</sup> Explica Lutero: “(...) Pero porque quizás habrá algunos en nuestro tiempo y mucho más en los venideros que, de buen corazón y conocedores del idioma, pero no ejercitados en el arte de traducir, pudieran escandalizarse porque nosotros hayamos procedido en muchos pasajes apartándonos de la letra y a veces entendiendo un sentido distinto del que captan los rabinos y gramáticos judíos, queremos aquí mostrar los motivos y explicar con algunos ejemplos en los que vean cómo nosotros no hemos procedido así por falta de entendimiento de la lengua ni por ignorancia de las glosas de los rabinos, sino que nos hemos propuesto semejante traducción a ciencia y conciencia (...)” (M. Lutero, “Sumarios sobre los salmos y motivos de la traducción (1533)”, Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 112).

<sup>724</sup> P. García Bravo (op. cit.) cita como obras importantes al respecto de la traducción las de: L. Vives (1492-1540), “Versiones e interpretaciones”, *Teorías de la traducción. Antología de textos*, D. García López (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pág. 66-71; E. Dolet (1540), “De cómo traducir bien de una lengua a otra”, Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 119-122;

<sup>725</sup> Castillo García, G. S., op. cit., pág. 35; Para P. García Bravo (op. cit., pág. 48), la gran innovación de Dryden con respecto al resto de tratados es la introducción de ejemplos. Así, considera una traducción literal (palabra por palabra) la de *Arte Poética* de Homero hecha por Ben Jonson; una traducción intermedia (“parafrase”) la de la *Eneida* de Virgilio hecha por Waller; una traducción libre o “imitación” la de las *Odas* de Píndaro hecha por Cowley.

<sup>726</sup> García Bravo, op. cit., pág. 49.



apreciación tiene, en lo que se refiere a la traducción del verso griego, A. Dacier, quien afirma:

Cuando hablo de una traducción hecha en prosa, no me refiero en absoluto a una versión servil, sino a una traducción refinada y culta, que se preocupa especialmente de las ideas del original, pero que busca las bellezas de la lengua y vierte las imágenes sin contar las palabras. La primera, queriendo guardar una fidelidad en demasía escrupulosa, se vuelve demasiado infiel, pues, para conservar la letra, daña el espíritu y es obra de un frío y estéril genio, mientras que la otra, al procurar conservar sobre todo el espíritu, se mantiene en sus grandes libertades, fiel también a la letra (...) <sup>727</sup>.

El final de esta etapa lo marca la aparición de *Essay on the Principles of Translation* (1792) de A. Fraser Tytler <sup>728</sup>, cuyo posicionamiento rebate en parte las tendencias generales de la etapa anterior, en la que parecía ganar terreno la traducción del “sensus”, en contra de la literal. Con este autor, esta última vuelve a ganar brío y situarse como la opción válida, si lo que se pretende es una traducción correcta, fiel al original:

Es difícil, incluso para un pintor consagrado, preservar en la copia de un cuadro toda la naturalidad y espíritu del original; no obstante, el pintor utiliza con precisión los mismos colores, y no tiene mayor preocupación que la de imitar fielmente el toque y la forma del cuadro que tiene delante (...). La tarea del traductor es muy distinta: él no utiliza los mismos colores que el original, pero se exige que dé a su cuadro la misma fuerza y efecto. No le está permitido copiar los toques del original; sin embargo también se le exige –por medio de toques propios– que consiga un parecido perfecto. Mientras más estudie una imitación escrupulosa, menos reflejará en su copia la naturalidad y espíritu del original. Entonces ¿cómo ha de llevar a cabo el traductor esta difícil unión

---

<sup>727</sup> Dacier, A., “Prefacio a la traducción de la *Iliada* (1699)”, Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 161.

<sup>728</sup> Castillo García, G. S., op. cit., pág. 30 y 36.

entre naturalidad y fidelidad? Para emplear una expresión fuerte él debe adoptar el alma misma del autor, quien ha de hablar a través de sus propios órganos<sup>729</sup>.

Aunque la exigencia de reproducción es evidente, no se pierde la necesidad de captar la viveza del original, para lo que el estilo fiel no ha de convertirse en una aridez de las formas. Con esta etapa, nos adentramos en el Romanticismo y en las paradojas ideológicas que, desde esta práctica, se derivan. De un lado, germina la necesidad de las naciones y el respeto a lo genuino de cada lengua, como señas de identidad, por lo que, aplicado a la traducción, supone, en cierta medida, una revitalización de la práctica literal. No obstante, y esto lo manifestó, por ejemplo Goethe, la capacidad creadora del poeta como individuo independiente, casi demiurgo, supuso que en esta práctica también se reconociese un principio de creatividad y casi de autoría. A partir de Goethe, aparece la necesidad de apreciar al “otro”, a lo extranjero, como medio de acercamiento a otras naciones:

Al traducir tenemos que llegar casi a lo intraducible. Sólo entonces tomaremos conciencia de la nación extraña y del idioma extranjero<sup>730</sup>.

La traducción se valora incluso hasta el punto de igualarse con la calidad del original:

Y por lo que respecta al griego, al latín, al italiano y al español, nosotros los alemanes podemos leer perfectamente las mejores obras de estas naciones en traducciones en tan buen alemán que, a no ser que se trate de intereses específicos, no tenemos motivo para gastar nuestro tiempo en el aprendizaje de esos idiomas<sup>731</sup>.

---

<sup>729</sup> Tytler (Lord Woodhouselee), “Ensayo sobre los principios de la traducción (1793)”, Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 215.

<sup>730</sup> Goethe, “Con Eckermann (1825)”, Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 248.

<sup>731</sup> Goethe, “Carta a Streckfuss (1827)”, Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 248.

A este respecto, Marina Guglielmi, en “La traducción literaria”<sup>732</sup>, cita los diversos tipos de traducción que distingue Goethe, como punto de partida en la constitución de los “tipos” de traducción existentes en el panorama actual: la “hipertextual o etnocéntrica” y la que opone Berman. De este modo, la primera, siguiendo la definición de Goethe, es la que se sustenta en “conocer al extranjero desde nuestra perspectiva”<sup>733</sup>, es decir, desemboca en una transformación de la forma originaria de los textos, con el fin de gestar nuevas obras literarias en la lengua 2. Según Berman, este tipo de traducción impone el paradigma de una cultura dominante al resto y adapta las obras extranjeras como partes de una cultura periférica. Berman ejemplifica esta vertiente con el gran número de obras producidas durante el Imperio Romano o con “todas las recreaciones poéticas libres de otros autores, que escritores de todas las épocas han vendido como traducciones, confundiendo los propios confines de la traducción con los de otras formas hipertextuales”<sup>734</sup>. El segundo tipo de traducción (análoga a la de forzar al lector, identificada por F. Schleiermacher, descrita a continuación) mantiene, como pauta general, la tensión en la lengua receptora para recibir la “otredad”, en un gesto de hospitalidad.

Como epígono de esta primera etapa se sitúa la obra de F. Schleiermacher, “Sobre los diferentes métodos de traducir”, de 1813, en la que se pergeña la dualidad iniciada por Cicerón/Horacio, pero desde una perspectiva diferente: el acercamiento al lector o el acercamiento al autor. F. Schleiermacher cita las dos posibilidades con la que cuenta un traductor: o bien, sin molestar al autor, obliga al lector a poner en marcha sus capacidades para la decodificación de la lectura; o bien, sin molestar al lector, adapta al autor para su posterior recepción:

O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor. Ambos son tan por completo diferentes, que uno de ellos tiene que ser seguido con el mayor rigor, pues cualquier mezcla produce necesariamente un

---

<sup>732</sup> Guglielmi, M., “La traducción literaria”, en Gnisci, op. cit. pág. 291-345.

<sup>733</sup> Ibid, pág. 306.

<sup>734</sup> Ibid, pág. 306-307.

resultado muy insatisfactorio y es de temer que el encuentro de escritor y lector falle del todo<sup>735</sup>.

Con esta concepción de la traducción, desde un enfoque filosófico, continúan, entre otros, en una segunda etapa, Ortega y Gasset, en *Miseria y esplendor de la traducción*<sup>736</sup>, y Venuti<sup>737</sup>, en *The Translator's Invisibility*. Ortega se decanta por incitar al lector a la decodificación e instarlo a desenvolverse en su extrañeza. Venuti, por su parte, acuña un nuevo término para la traducción literal, “extranjerización”, frente a la adaptación de los contenidos y la forma a la sociedad receptora, no cumpliendo al completo, por tanto, los supuestos dictámenes del autor, “domesticación”<sup>738</sup>.

Hasta que concluye, según Steiner, esta etapa, en el 1946, con el ensayo de Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jerome*<sup>739</sup>, se sucede una prolongación de las discusiones victorianas, entre la traducción literal, con la conservación de arcaísmos o extranjerismos en la lengua receptora, y la ya tradicional traducción “libre”. Una publicación bastante relevante en este período fue la de W. Benjamin, en 1923, de “La tarea del traductor”, que, en consonancia con la línea de la teoría de Derrida, considera esta práctica como el único mecanismo que posee una obra para seguir viva:

Es evidente que una traducción, por buena que sea, nunca puede significar nada para el original; pero gracias a su traducibilidad mantiene una relación íntima con él (...) Así como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no representan nada para éste, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida, como de su “supervivencia”, pues la traducción es posterior al original<sup>740</sup>.

---

<sup>735</sup> Schleiermacher, F., “Sobre los diferentes métodos de traducir”, Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 231.

<sup>736</sup> Ortega y Gasset, J.: “Miseria y esplendor en la traducción”, en J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, Vol. V, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 431-452.

<sup>737</sup> Venuti, L., *The translator's invisibility: a History of Translation*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995.

<sup>738</sup> Ibid, pág. 19-20.

<sup>739</sup> Castillo García, G. S., op. cit., pág. 31.

<sup>740</sup> Benjamin, W., “La tarea del traductor”, Miguel Ángel Vega (ed.), op. cit., pág. 286-287.

Al mismo tiempo, en consonancia con G. Steiner o Dante, en la visión mitológica representada por la Torre de Babel, Benjamin considera que la traducción evidencia la hermandad previa entre los diferentes idiomas:

La traducción sirve, pues, para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí. No puede revelar ni crear por sí misma esta relación íntima, pero sí puede representarla, realizándola en una forma embrionaria e intensiva (...) <sup>741</sup>.

Esta obra abre el tercer periodo, que convive con el cuarto, caracterizado por la aparición de la teoría lingüística en la traducción. De esta forma, con la llegada de la lingüística estructural se inaugura la cuarta etapa, en la que tendrán especial repercusión las observaciones de Jakobson, quien en “On Linguistic Aspects of Translation” <sup>742</sup> identifica tres métodos <sup>743</sup> posibles de traducción:

1. Intralingual: la traducción que se realiza de unos signos, mediante otros posibles signos dentro de un mismo sistema lingüístico.
2. Interlingual: la traducción de la que venimos debatiendo a lo largo de todo este apartado y que consiste en la trasposición, traslación de mensajes de una lengua A, a una lengua B.
3. Intersemiótico: la traducción, dentro de una misma lengua, de conjuntos de signos, pertenecientes a un mismo código, a otro código diferente.

---

<sup>741</sup> Ibid, pág. 287.

<sup>742</sup> Jakobson, R., “On Linguistic Aspects of Translation”, *Language in Literature*, K. Pomorska y S. Rudy, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1987, pág. 428-435.

<sup>743</sup> Ibid, pág. 429.

En el siglo XX, por lo tanto, se amplía la concepción dual de la práctica de la traducción y se aborda desde diversas perspectivas. Partiendo de la panorámica general, Virgilio Moya<sup>744</sup>, nos describe las siguientes:

a) **Desde la Lingüística:**

Esta vertiente se inaugura en el 1958 con la publicación de *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, por parte de Vinay y Darbelnet, cuya metodología se apoya fundamentalmente en el estructuralismo procedente de Saussure y su distinción entre “langue” y “parole”. En esta corriente, lo que se enfatiza es el primer aspecto, en detrimento del habla particular. Esto conlleva la visión del texto como un conjunto de estructuras transmisoras de un sentido inmutable. Por lo tanto, el traductor lo que habrá de captar es el sentido amplio que transmite el texto origen, olvidándose de la inserción del mismo en un contexto más amplio o de la acogida y función que va a adquirir en las culturas receptoras.

Esta propuesta hace pensar que todo texto posee una autoría individual y que, bajo su égida, se formula la intencionalidad del mismo. Sin embargo, hay una imposibilidad de base que se evidencia en las múltiples desviaciones que inevitablemente sufren los textos originales. Por lo tanto, no puede originarse un equivalente “ideal”, que consiga reproducir de forma fidedigna tanto la forma como el contenido de la obra origen.

Una de las causas de esta imposibilidad se debe a la propia lengua receptora y su incapacidad para admitir, en sus términos, determinadas expresiones o giros del original. A esta circunstancia se la denomina el “genio de las lenguas”. La única opción con la que cuenta, de este modo, el traductor es la de domesticar el texto original, a favor de la lengua receptácula. Esta concepción de la traducción, aparte de mantener el servilismo de las obras traducidas y de aceptar como válidas sólo aquellas que se fundamenten en la intencionalidad del autor, implica un desconocimiento real de la propia lengua receptora. Es decir, estos críticos olvidan el número considerable de

---

<sup>744</sup> Moya, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2007. Previamente, había publicado en 1983 *En torno a la traducción*, Gredos, Madrid; y en 1994 *La traducción. Historia y teoría*, Gredos, Madrid.

extranjerismos que se adoptan en todos los sistemas lingüísticos como resultado del contacto con otros y no tienen en cuenta que un medio que propicia este acercamiento es, sin duda, la traducción. Así lo determina Virgilio Moya:

Las lenguas están en un proceso continuo de transformación y enriquecimiento tales que con el tiempo hasta sus gramáticas se vuelven diferentes (...). La cuestión es atreverse, y el traductor comparativista de Vinay y Darbelnet no se atreve porque piensa que la responsabilidad de introducir estos calcos (o “estos caprichos”) corresponde única y exclusivamente al autor (1977, 52). De donde se deduce que, aparte de sacralizar el papel del autor, infravaloran la profesión traductora, cosa por otra parte muy normal a finales de los años cincuenta<sup>745</sup>.

El procedimiento debe ir encaminado, de acuerdo con esta óptica, a domeñar, hasta el grado en que sea necesario, la palabra original, para conseguir en la cultura de recepción un texto adaptado casi completamente a su sentido original. Así, la literalidad queda relegada a favor de los modismos y expresiones típicas de la lengua receptora, en un afán por hacer el texto asequible al nuevo lector. Obviamente, quizá este mecanismo sea válido para determinada tipología de textos, como algunos científicos o divulgativos, pero, en uno literario, la cuestión es más controvertida. En primer lugar, la lengua literaria puede ser catalogada desde infinitas perspectivas, pero nunca, o salvo excepciones, como un calco de la cotidiana. De este modo, estos traductólogos vuelven a disociar, erróneamente, el fondo y la forma de una narración. Se privilegia el valor semántico, lo cual supone una rendición del arte, a favor de la divulgación y de la adaptación de sus formas a la cultura de masa o, esta es otra posibilidad, al mercado editorial. Por último, con este normativismo, están asumiendo la posibilidad de que haya una traducción perfecta y, por ende, otras imperfectas.

En el 1965, con la publicación de *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistic* de J. Cunnison Catford<sup>746</sup>, se traslada la teoría antes expuesta al calco

---

<sup>745</sup> Ibid, pág. 26.

<sup>746</sup> Catford, Cunnison, J., *A Linguistic Theory of Translation: an essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, 1965.

no semántico, sino léxico/sintáctico, es decir, formal. Ahora, se trata de encontrar la palabra exacta para esa otra palabra procedente del texto origen y dar así con su equivalente. Sin embargo, hay que distinguir entre aquella equivalencia formal (formal correspondence<sup>747</sup>), todas aquellas palabras que pueden ocupar el lugar de otra, en una lengua diferente, y la equivalencia textual (textual equivalence)<sup>748</sup>, dentro del conjunto amplio anterior sólo nos valen aquellas que no sólo se corresponden formalmente, sino que en ese lugar textual cumplen la misma función y adquieren la misma significación que la originaria. Con esta apreciación, este autor introduce un nuevo concepto: la pragmática, pero siempre ceñida al texto lingüístico. En el supuesto caso de que no exista una equivalencia textual, habrá que recurrir a los desvíos, es decir, a los giros que nos permitan transmitir lo más fielmente posible la idea del original y guarde, en parte, semejanza formal (“shifts”<sup>749</sup>). Otro cambio con respecto a los teóricos anteriores es el pequeño nivel de autonomía que concede al traductor, ya que, en el caso de que no exista una equivalencia textual, él será el encargado de decidir cuáles son los rasgos más relevantes que el escritor habría intentado transmitir y buscar su mejor equivalente en la lengua receptora<sup>750</sup>.

Para J. Cunnison Catford, la traducción más acertada, o la única posibilidad de traducción, se produce cuando hay una equivalencia no sólo en la semántica de las obras, sino también en la constitución de sus elementos formales. Virgilio Moya aduce que es inaudito sostener que una obra puede ser equivalente a otra e, incluso, que una obra puede ser equivalente a sí misma, desde el preciso instante en que entran en juego los lectores y las diferentes interpretaciones, a través de las distintas etapas históricas<sup>751</sup>. Desde nuestro punto de vista, como se deduce de la exposición general, es imposible mantener o aceptar como válida el tipo de traducción propuesta por Vinay y Darbelnet o por J. Cunnison Catford, ya que, entonces, se incurriría en una disociación entre las metodologías globales de crítica literaria y la teoría de la traducción.

---

<sup>747</sup> Ibid, pág. 27-32.

<sup>748</sup> Moya, V., op. cit., pág. 36-44.

<sup>749</sup> Ibid, pág. 77 y ss.

<sup>750</sup> Ibid, pág. 27.

<sup>751</sup> Moya, V., op. cit., pág. 40-41.



**b) Desde la “intencionalidad bíblica”<sup>752</sup>:**

Nida, en 1965, con la publicación de *Toward a Science of Translating*<sup>753</sup>, introduce de lleno, en el proceso de la traducción, la perspectiva del lector, es decir, a partir de este momento, lo importante para concluir que una traducción es correcta es fijar la atención en la respuesta que provoca en el receptor. Para Nida, lo crucial era alcanzar una versión óptima de los textos bíblicos, pero no centrándose, como se venía haciendo, en la literalidad de los términos, sino en reproducir su mensaje, el contenido y la intencionalidad de la manera más fidedigna, con el fin de que los creyentes pudiesen entenderlo.

Esta perspectiva guarda gran relación con el generativismo de Chomsky: partiendo de su teoría de la lengua, como sistema de reglas finito, capaz de producir un número ilimitado de enunciados, el traductor debe encontrar las pautas y los mecanismos que intervienen en la decodificación de los mensajes por parte del receptor. De este modo, el único aspecto relevante para Nida es el estudio del contexto cultural, garante último de que el mensaje sea decodificado con éxito, por la comunidad de hablantes. Desde estos presupuestos, según Nida, han de tenerse en cuenta tres fases al abordar la traducción de un texto. De todas ellas, la más crucial es la segunda fase, momento en el que se produce la adecuación al contexto<sup>754</sup>.

Dentro de la posible gama de traducciones resultantes de este proceso, según Nida, habrá alguna más adecuada que otra. No obstante, nunca la traducción es perfecta, por lo que hay que situarla en un nivel de subordinación con respecto al texto original, siendo su única función revitalizar el mensaje del mismo. Así, prevalece la equivalencia dinámica sobre la formal, ya que un mensaje traducido ha de provocar la misma respuesta en los receptores de la lengua meta, con independencia de su constitución formal. No obstante, sigue persistiendo una idea peyorativa del texto traducido, ya que se concibe como subordinado al original. En definitiva, con Nida, entra en juego un nuevo concepto de vital importancia: el contexto. Ya no se trata del contexto lingüístico

---

<sup>752</sup> Ibid, pág. 45-68.

<sup>753</sup> Nida, A., E., *Toward a Science of Translating*, Leiden, Netherlands, 1965.

<sup>754</sup> Ibid, pág. 241.

ni de la equivalencia textual de las palabras, sino de abordar los mecanismos de recepción que se producen en las sociedades meta:

(...) To reproduce in his (i.e. the translator's) audience something of the same effect which is understood to have existed in the response of the original hearers<sup>755</sup>.

Ese priorizar el contenido sobre la forma queda explicitado en el uso de la paráfrasis, cuando el mantenimiento de la traducción literal implique una complicación en la posible comprensión del mensaje. Con esta vuelta a la errónea dualidad entre la forma y el contenido, se crea otra nueva disociación entre traducción literal y traducción abierta, que se perpetuará en algunas líneas traductológicas posteriores, según señala Virgilio Moya:

Al parecer, la dualidad entre traducción literal y traducción libre sigue todavía estando en discusión, sólo que ahora no se llama así, pero no dejan de ser los mismos o parecidos procedimientos con distintos *collares*. House (1981, 188 y ss.) habla de traducción abierta (*overt*) y traducción encubierta (*covert*); Newmark, por su parte, la dualidad la establece entre traducción *semántica* y traducción *comunicativa* (...)<sup>756</sup>.

Por lo tanto, para que un texto, cuyo sentido se decodificó varios siglos antes, permanezca lo más fiel posible en su traducción de siglos posteriores, según Nida, hay que practicar una traducción dinámica, que priorice siempre el contenido sobre la forma. Esta solución, desde nuestro punto de vista, olvida dos aspectos fundamentales: la importancia de la asociación de forma y contenido en los textos literarios, la diferencia de nivel de decodificación que posee la multiplicidad de receptores. Nida apuesta por una doble vía, en este último aspecto: bien olvidar dichas diferencias, bien cambiar la forma del mensaje, hasta acercarlo lo más posible a la cultura de masas. Así, se vuelve a producir una victoria, en cierta medida, del mercado de masas, sobre el hecho literario. Este mecanismo, además, como indica Virgilio Moya, impide que el receptor actual

---

<sup>755</sup> Ibid, pág. 7.

<sup>756</sup> Moya, V., op. cit., pág. 50.

pueda percibir parte de la cultura implícita en el mensaje originario y ser modificado por ella<sup>757</sup>. Por otra parte, en este proceso, hay una subordinación del traductor al “verdadero autor”, ya que no sólo habrá de ser capaz de captar la intencionalidad de su escrito, sino que también deberá someterse a una “empatía metodológica”, esto es, comulgar con el autor tanto en su visión estética como ideológica<sup>758</sup>.

**c) Desde la interpretación<sup>759</sup>:**

En este movimiento, lo primordial a la hora de abordar una traducción es la diferenciación entre la lengua independiente de su contexto y el mensaje, que es la lengua sometida a un contexto. Las palabras pueden traducirse por un conjunto de términos más o menos amplios, dependiendo de la similitud o equivalencias entre las lenguas en contacto, pero esto no implica que nos acerquemos al mensaje. Para traducir el mensaje, lo que debe reproducirse es el término que mejor se adapte a la significación que pretendía dar el escritor en un contexto determinado. De este modo, la *transcodificación*, la traducción de los términos sin atender al contexto, no es lo adecuado como pauta traductológica.

En el extremismo de este postulado, se sitúa la aversión contra la traducción literal. Por ello, en la metodología de cualquier traductólogo adherido a la Escuela de París, hay que captar, en primer lugar, el mensaje del texto en cuestión y, en segundo lugar, tras haber hecho un estudio de la forma, “desverbalizar” los conceptos que, mediante el texto, se expresan. Este desverbalizar implica dejar desnuda la forma para cubrirla con otra nueva, procedente exclusivamente de la lengua receptora y evitar, así, la traducción literal. Este último paso se denomina “reformulación”, con la que queda concluido, según Jean Delisle, el proceso de la traducción. Bajo estas concepciones, nuevamente, se perpetúa la disociación entre forma y contenido, en detrimento de la forma, por lo que la exclusividad de los textos literarios no tiene cabida en los parámetros de esta

---

<sup>757</sup> Ibid, pág. 57.

<sup>758</sup> Nida, A., E., op. cit., pág. 241.

<sup>759</sup> Moya, V., op. cit., pág. 69-86.

escuela. Por otra parte, confiar en la capacidad y honradez del traductor para transmitir el sentido totalmente desligado de la forma y estructura originaria es muy arriesgado<sup>760</sup>. No obstante, si bien es cierto que esta metodología aún reconoce una subordinación del texto traducido con respecto al original, va concediendo al traductor una mayor autonomía, en cuanto a su interpretación y reformulación del mensaje primero.

**d) Desde el “skopos”<sup>761</sup>:**

Esta teoría nace como deudora de las nociones de Nida y sus máximos exponentes son: la Escuela de Saarbrücken, con Wilss<sup>762</sup> a la cabeza y la Escuela de Leipzig<sup>763</sup> con Kade y Neubert al frente. Aunque tienen una procedencia chomskyana, poseen la novedad de la pragmática, es decir, de la valoración semántica que se hace, pero no del texto original como hasta ahora, sino del traducido. Indudablemente, en el texto origen hay una intencionalidad que debe ser captada por el traductor, pero ésta puede o no ser plasmada en la traducción, atendiendo a las nuevas finalidades que ésta posea:

No es lo mismo traducir el prospecto de un nuevo medicamento norteamericano para ciudadanos de habla hispana que viven allá, y que quieren saber qué es exactamente lo

---

<sup>760</sup> Virgilio Moya ejemplifica esta cuestión, a través de una noticia publicada en *Le Monde*: “Hace unos años, el político alemán Hans Friedrich von Ploetz hacía estas declaraciones en Berlín: “la política europea de Alemania va a ser más británica”. Acto seguido, a un analista del rotativo *Le Monde*, recordando el sentido y olvidándose de las palabras y de los matices como si de un recién salido de la ESIT se tratara, no se le ocurre otra cosa que reformularlo en francés por “La política europea de Alemania va a ser menos francesa” (...)” (Moya, V., op. cit., pág. 81.)

<sup>761</sup> Ibid, pág. 87-120.

<sup>762</sup> Wilss, W., *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos*, Universidad Autónoma de México, 1982.

<sup>763</sup> Gerd Wotjak (“La Escuela de Traductología de Leipzig”, *Hieronymus*, núms. 9-10, Centro Virtual Cervantes, 2009, [http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/09\\_10/09\\_10\\_007.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/09_10/09_10_007.pdf), 1 de Julio de 2011) señala como integrantes principales de la Escuela de Leipzig a Otto Kade, Albrecht Neubert y Gert Jäger. Sus teorías no han sido muy difundidas, según G. Wotjak, debido a que la mayoría de los tratados estaban escritos en alemán. Además, ha habido una interpretación errónea respecto a la “equivalencia comunicativa” (“Al hablar de la traducción todos los traductólogos de Leipzig se han referido siempre a una translación donde se conserva intacta, constante, la función del texto origen, produciéndose un texto meta que sea comunicativamente equivalente, o sea, que sea leal frente al texto origen cuya función se conserva en la traducción” G. Wotjak, op. cit., pág. 16), piedra angular de estos teóricos. Para conseguir que se mantenga intacta la intencionalidad del texto origen en el texto meta, no sólo es necesario recurrir a los conceptos puramente lingüísticos, como sostenían sus detractores, sino también semióticos y sociolingüísticos, ya que se requiere de un estudio de los contextos, principalmente en la lengua meta.

que dice el texto inglés que acompaña al fármaco, que para vender ese producto a lo ancho y largo de nuestro territorio nacional<sup>764</sup>.

La finalidad de este texto traducido en su contexto es lo que se denomina *skopos*. Por lo tanto, lo primordial ahora es la función comunicativa que adopte la traducción y su conexión con la labor del traductor que, de este modo, alcanza una doble independencia: su texto ya no es una réplica del original, cuyo nivel de corrección se mide en relación a éste; él posee autonomía para, mediante la estructura lingüística de la lengua receptora, dar los giros adecuados, según su intencionalidad. Esto no implica que se desechen las traducciones literales, sino que éstas serán aceptadas siempre y cuando se adecuen a la función comunicativa que se pretende. Ese cambio manifiesta la estrecha vinculación de esta corriente traductológica con determinado sector de la estética de la recepción, ya que, se basa en las diferentes interpretaciones que realizan los diferentes lectores de un mismo texto, en relación al contexto cultural en el que se inserten<sup>765</sup>:

(...) se puede afirmar que la función de un texto varía siempre con la distancia cultural, es decir, con la distancia espacial y/o temporal que existe entre una obra y su traducción (...). Cuando se traduce a un escritor moderno, la diferencia cultural que surge entre los receptores del texto original y los del texto final provoca también un cambio de función. Por otra parte, cuando un lector extranjero que conoce la cultura del texto de partida recibe éste en su versión original, también se produce un cambio de función.

Siguiendo en esta línea argumentativa, Reiss y Vermeer consideran una *traducción equivalente* aquella que coincide con el *skopos* de la original y una *adecuación*<sup>766</sup> a aquella que, partiendo de ésta, cambia su función comunicativa. Para determinar si se produce o no equivalencia hay que fijarse en si se mantienen intactos los siguientes niveles: el semántico, el estilístico y el nivel pragmático<sup>767</sup>. Según parece, ese *skopos*

---

<sup>764</sup> Moya, V., op. cit., pág. 89.

<sup>765</sup> Reiss, K., y Vermeer, Hans, J., *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Akal, Madrid, 1996, pág. 45-46.

<sup>766</sup> Ibid, pág. 124-125.

<sup>767</sup> Moya, V., op. cit., pág. 97.

contemporáneo suele equipararse con una funcionalidad comunicativa y, a veces, esto conlleva que los traductores opten por una mayor simplicidad, renunciando, si es preciso, a las peculiaridades formales, con el fin de amplificar los efectos sobre el receptor.

**e) Desde los polisistemas<sup>768</sup>:**

J. Holmes en su artículo “The Name and Nature of Translation Studies” acuña el término “translation studies” para encuadrar todos los estudios que se efectuasen en torno a la traducción, con una nueva orientación con respecto a los anteriores. Esta nueva orientación<sup>769</sup> consiste en el estudio del contexto y en el análisis cultural de la sociedad receptora<sup>770</sup>.

J. Holmes acota los campos de actuación de los “translation studies” en tres sectores:

1. *El descriptivo.*
2. *El teórico.*
3. *El aplicado.*

---

<sup>768</sup> Ibid, pág. 121-168.

<sup>769</sup> Para Th. Hermans, la nómina de este grupo es bastante heterogénea, al igual que sus postulados. No obstante, comparten su preocupación por esta área de estudio, del mismo modo que reconocen en las distintas traducciones elementos del sistema que, como otros elementos culturales, viven y se relacionan de forma dinámica. Por lo tanto, su descripción más acertada sería: “(...) A geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however, broadly in agreement on some basic assumptions -even if that agreement, too, is no more than relative, a common ground for discussion rather than a matter of doctrine. What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures”. (Hermans, Th. (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, Londres/Sydney, 1985, pág. 10-11).

<sup>770</sup> Even-Zohar, I., and Toury, G., “Introduction”, *Translation Theory and Intercultural Relations*, Even-Zohar, I., and Toury, G., (eds), *A special issue of Poetics Today*, II, 4, pág. 5-11, 1981.

El primero de ellos es el más empírico ya que se centra en el estudio detallado de traducciones ya hechas, de forma individual en un principio, para pasar, posteriormente, a una comparación entre las mismas, de la que se extraigan unas conclusiones. El último aspecto va referido al proceso en el que se lleva a cabo la traducción, es decir, cómo realiza su labor el traductor. Con estos datos y los procedentes de otras áreas afines, nos adentramos en el segundo campo antes mencionado, desde el que se intentan formular teorías concretas que ayuden a comprender el fenómeno de la traducción. Estas teorías sirven para aleccionar a futuros traductores y conseguir, por tanto, un área disciplinada. Con esto se habría completado el tercer punto.

Con el modelo descriptivo, Holmes pretende acabar con el normativismo de ciertos postulados anteriores y reconocer que no hay una traducción más válida que otra, sino que hay tantas traducciones posibles como traductores y, en principio, no puede descartarse ninguna. Ninguna traducción de un poema constituye una réplica exacta del original que pretende traducir<sup>771</sup>.

En cuanto a la traducción poética<sup>772</sup>, Holmes dedica tiempo a la investigación de la versificación de los poemas traducidos y deduce que existen cuatro posibilidades básicamente: la primera retrataría lo más fielmente posible la forma del original, por lo tanto mantiene su versificación (“mimética”); la segunda pretende respetar la forma del original buscándole una forma correspondiente de versificación, en la tradición poética de la lengua receptora (“analógica”); la tercera consiste en la versificación libre por parte del traductor, es decir, sin atender ni a una correspondencia con la forma o con lo que sugiere el fondo del original (“extraña”); la cuarta consiste en no hacer ninguna versificación, a no ser la que viene dada por preconcepciones, como la de respetar la longitud del verso en la frase respectiva (“orgánica”)<sup>773</sup>.

Otra perspectiva dentro de los “translation studies” es la de Even-Zohar<sup>774</sup>, en la Escuela de Tel Aviv, quien reflexiona sobre la “Polysystem Theory”. Toda traducción

---

<sup>771</sup> Holmes, J., “On Matching and Making Maps: From a Translator’s Notebook”, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam-Atlanta, 1988, pág. 53-64.

<sup>772</sup> *Ibid*, pág. 7-64.

<sup>773</sup> Moya, V., *op. cit.*, pág. 134.

<sup>774</sup> Even-Zohar, I., “Polysystem Studies”, *Special issue, Poetics Today*, Vol. 11, Nº 1, 1990, <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>, 1 de Julio de 2011, pág. 9-94.

se encuadra dentro de las regiones periféricas de la literatura, constituyendo la zona central otras obras de primera fila que, como norma, han de ser originales. Sin embargo, en aquellas sociedades en las que aún no se han desarrollado una estructura social y económica similar a la occidental, las traducciones funcionan como un mecanismo para perpetuar y consolidar el poder de los países capitalistas. Desde este dinamismo, no sólo es factible abordar el tema de la traducción, sino otros muchos, como, por ejemplo, el canon literario<sup>775</sup>.

En este trasvase desde la lengua origen a la lengua meta, el texto alcanzará un mayor grado de aceptabilidad cuanto más respete determinadas normas estándar<sup>776</sup> de la cultura receptora, que permitan identificarlo como un texto literario. En esta aceptabilidad no juega ningún papel la intencionalidad del traductor o del autor del texto origen, sino el conjunto de los receptores insertos en la lengua meta, quienes, mediante un acuerdo cooperativo, llegan a admitirlo como literario. De la teoría de G. Toury<sup>777</sup> pueden extraerse los siguientes presupuestos:

---

<sup>775</sup> En cuanto a la traducción de los textos literarios, Even-Zohar sitúa un texto traducido como parte integrante del polisistema (“In other words, I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it”), de tal modo que, este mismo texto traducido entra en interferencia con el resto de textos literarios, configurando así una red dinámica. El estudio en este caso debe centrarse en descifrar cómo se integran estos textos en el repertorio literario de la lengua meta y qué mecanismos de selección se producen en el contexto cultural: “My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies--in short, in their use of the literary repertoire--which results from their relations with the other home co-systems. These are not confined to the linguistic level only, but are manifest on any selection level as well. Thus, translated literature may possess a repertoire of its own, which to a certain extent could even be exclusive to it” (Ibid, pág. 46). Por otro lado, considera indispensable una adaptación no sólo a los términos formales de la lengua meta, sino también a la propia cultura y necesidades contextuales de la sociedad en la que van a ser insertados. Por esto, por ejemplo, quedan justificadas introducciones que no aparecían en el texto original, ya que, de nuevo, se revitaliza el análisis contextual e idiomático de la sociedad receptora sobre la de origen: “In literature, the repertoire of available models becomes operational immediately when, from the point of view of the target text processor (such as a translator), a narrated situation in a source text lacks some necessary realemes, such as movements in the narrated space, gestures, voices, and other possible repertoires which are likely to be attached to certain situations (pieces of furniture and other details of *intérieur*, exclamations and crying; for a representative example see Appendix, illustration No. 4). It is inadequate to analyze such manipulations (as is so often done by scholars and critics) in terms of idiosyncratic behavior, as there is ample evidence that when *one* processor does not employ the necessary items, *another* (the editor of the text, the publisher, etc.) will do so. When this is not carried out, moreover, sharp criticism is likely to be directed against the text” (Ibid, pág. 46).

<sup>776</sup> Consúltese al respecto el concepto de “aceptabilidad” expuesto por A. Neubert y G. M. Shreve, *Translation as text*, Kent State U. P., Ohio-Londres, 1992, pág. 73.

<sup>777</sup> Moya, V., op. cit., pág. 141-151.



1. En toda traducción hay una equivalencia con respecto al original, ya que parte como un proceso de lectura analítico de un texto previo, en un idioma diferente. Por lo tanto, no es necesario cuestionarse más sobre la posible o no equivalencia entre textos originales y sus correspondientes traducidos.
2. Las normas que, como él mismo reconoce, son necesarias como pauta traductológica, hay que buscarlas en las propias traducciones, en la lengua receptora. Por lo tanto, el contexto cultural en el que se inserta la traducción y la manera en la que se introduce en ese polisistema influyen en la confección de nuevas traducciones. Pero, no sólo eso, sino que la intencionalidad del traductor, de nuevo, vuelve a constituir un punto a tener en cuenta. No obstante, habrá que delimitar cuál es la línea en esa libertad de intencionalidad que marca la norma. En este sentido, Toury afirma que se halla en la propia sociedad meta, porque, desde el momento en que ésta admita una traducción, manifiesta implícitamente que reconoce que es un equivalente del texto original.
3. Una traducción que se encuadra en el polisistema de una sociedad repercute culturalmente en la misma, alimentando el propio repertorio literario o determinadas modalidades estilísticas, por ejemplo. No obstante, como señala Virgilio Moya<sup>778</sup>, no sólo influye en la sociedad meta, sino que en la de origen ya ejerce, desde el inicio de los tiempos, importantes consecuencias. Así, subraya cómo la universalidad concedida a nuestro poeta Calderón va precedida del gran número de traducciones alemanas e inglesas de su obra.
4. Para comparar una traducción o un conjunto de traducciones con su original, resulta ventajoso recurrir a un tercer texto, que carece de existencia y se corresponde con un constructo imaginario, generalmente, verbalizado en la lengua meta. Determina que hay tres normas que afectan al principio traductológico: las “iniciales”, las “preliminares” y las “operacionales”. Las “preliminares” informan

---

<sup>778</sup> Ibid, pág. 145.

acerca de los parámetros literarios de la sociedad meta, como, por ejemplo, los géneros o autores más elegidos, así como, si se realizan traducciones procedentes de otras traducciones o directamente sobre el original. Las “operacionales” ponen de manifiesto las decisiones concretas adoptadas por el traductor en este proceso. Por último, la “inicial” encuadra la traducción en el panorama posible de opciones, es decir, evidencia si el traductor se ha decantado por la fidelidad, tanto en forma como en contenido, al texto original (“traducción adecuada”), o, si, por el contrario, ha tenido más en cuenta la operatividad y las reglas del propio sistema receptor (“traducción adaptada”) o, finalmente, una combinación de ambas<sup>779</sup>.

La última referencia a los autores inscritos en los “translation studies”, según Virgilio Moya<sup>780</sup>, es Lefevere, quien, partiendo del concepto de intencionalidad o “skopos”, concluye que toda traducción responde a una motivación o manipulación dentro de la sociedad receptora. El propio traductor manipula el texto original para adaptarlo al contexto ideológico de la misma. En la línea de S. Bassnett con el término “ideología”, este autor introduce el de “manipulación” y “reescritura”. Este último concepto ya no sólo atañe al proceso de traducción, sino también a la crítica literaria, al canon literario, a las diferentes ediciones, reseñas o comentarios, etc., que se circunscriben a la práctica literaria. De este modo, Lefevere constata que, si todos estos ámbitos influyen en la génesis y recepción literaria, la traducción no puede estudiarse como un hecho aislado, como se ha pretendido tradicionalmente, sino en vinculación con ellos. En muchas sociedades o colectivos de lectores, la obra traducida constituye la única realidad de obra posible. Así que, en cierta medida e indirectamente, el público receptor queda a disposición de la ideología que reescribe la obra, la del propio traductor o la del mecenas de turno, debido a los componentes ideológicos que impregnan la propia poética de los textos (“inventarial”) y que Lefevere denomina “funcional”. De este modo, Lefevere introduce una lectura bastante social/marxista en los estudios de traducción y concluye que, al igual que sucede en el propio proceso de gestación del

---

<sup>779</sup> Ibid, pág. 149.

<sup>780</sup> Ibid, pág. 152-160.

original, en una traducción el autor también está en interdependencia con la ideología que lo circunda<sup>781</sup>.

Lefevere junto a Susan Bassnett (“The translation turn in Cultural Studies”<sup>782</sup>) concluye relacionando la producción literaria y, por ende, la traducción, con el sistema cultural más amplio y en el que necesariamente termina insertándose:

Rewriting therefore exerts an enormous influence not only on the image one literature is given of another but also on the image members of a culture are given of their own and other literatures. It is the hidden motor behind literary evolution and the creation of canons and paradigms<sup>783</sup>.

S. Bassnett acuña el término “capital cultural” para evidenciar cómo la literatura, concretizada en ciertas obras, se transforma en un vehículo más de aceptación social e ingreso en la elite. Así, por ejemplo, la lectura de Cervantes se convertiría en un mecanismo usado por la burguesía para alcanzar los gustos aristocráticos. Una extensión de este panorama es la implantación de la educación en las escuelas, con la que el arte termina vinculado a la ideología de los sistemas imperantes y se convierte en un vehículo para medrar. Para A. Hurtado, esta tendencia se resume del siguiente modo:

Se incide ahora en el papel de la ideología y del mecenazgo, entendido como las personas e instituciones (editores, medios de comunicación, partidos políticos, clases sociales, etc.) que promueven o impiden la lectura, escritura o reescritura de la literatura y que ejercen como mecanismo regulador del papel que ocupa la literatura en una sociedad. Se pone de relieve la importancia de la traducción como elemento configurador de una cultura, se cuestiona el concepto de universalismo, se incide en la idea de la traducción como reescritura, en la intervención de los aspectos ideológicos,

---

<sup>781</sup> Lefevere, A., *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, The Modern Language Association of America, New York, 1992, pág. 94.

<sup>782</sup> Moya, V., op. cit., pág. 154.

<sup>783</sup> Lefevere, A., op. cit., pág. 13-14.

culturales y de las relaciones de poder, en el papel de las instituciones y de todos los mecanismos de control<sup>784</sup>.

La consecuencia más relevante de esta constatación es la siguiente: la civilización occidental se ha impuesto al resto de culturas periféricas, mediante determinados mecanismos, entre los que se incluyen las pautas de traducción. Por lo tanto, si los estudios de traducción comenzaron con cierto rechazo hacia una traducción literal, ahora reconocen en este procedimiento una de las pocas vías que permite la supervivencia de otras sociedades y literaturas, al margen de la nuestra<sup>785</sup>.

**f) Desde la deconstrucción<sup>786</sup>:**

Con Derrida desaparece definitivamente la noción de original, porque cualquier texto siempre reproduce otros textos previos, consciente o inconscientemente. Llevado al extremo, cualquier original es una traducción previa. De esta forma, la traducción de un texto sirve para dinamizar su existencia y aportarle una nueva visión o proyección de las significaciones latentes, que se ocultaban en su estructura<sup>787</sup>.

Derrida enuncia su concepto de la traducción en “Carta a un amigo japonés”<sup>788</sup>. Lo primero que evidencia es la multivocidad posible de cualquier palabra, incluido el término “deconstrucción”. Por lo tanto, en esta ambigüedad va a moverse cualquier traducción, porque lo ideal sería poder encontrar otro término exacto que encierre la misma multivocidad que el originario y, a la par, exprese lo mismo en ese contexto, pero este deseo es una falacia. Sin embargo, esto no es óbice para controlar el campo de posibles interpretaciones y rechazar aquellas que no son válidas. Este control debe estar ejercitado por el propio traductor, que es un lector capaz de leer atenta y minuciosamente, pero, no sólo por su parte, sino, también, por la del receptor que concluye el fenómeno literario.

---

<sup>784</sup> Hurtado, A., *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid, pág. 566.

<sup>785</sup> Moya, V., op. cit., pág. 162-167.

<sup>786</sup> Ibid, pág. 169-194.

<sup>787</sup> Steiner en Virgilio Moya, op. cit., pág. 175-176.

<sup>788</sup> Derrida, J., “Carta a un amigo japonés”, *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Proyecto A. Ediciones, Barcelona, 1997, pág. 23-27.

En este devenir, las lenguas inevitablemente se contaminan unas de otras y mantener una pureza lingüística en cualquier nivel es otra falacia. La cuestión es ¿cómo vamos a mantener o a hacer notar este sistema polifónico en la traducción? Por ejemplo, en “Pierre Menard” de Borges, el tono afrancesado es una característica básica de la forma que se asocia con el significado implícito de la estructura literaria. Si este texto se traduce al francés, no tenemos forma de conservar este signo peculiar<sup>789</sup>.

En un plano más trascendental, Derrida ve en toda traducción un intento de aunar las lenguas, como si de una prístina Torre de Babel se tratase. No obstante, es sólo eso, un intento que, a su vez, manifiesta las líneas indisolubles de separación entre las mismas. Desde esta óptica, la traducción es valorada como un ente por sí misma, independiente del original. Pero, aún más, al contener un deseo de unificación, de vuelta a las primeras palabras, a las más puras, su naturaleza es superior al del propio texto original:

No creo que la traducción sea un acontecimiento secundario ni derivado respecto de una lengua o de un texto origen (...). Lo mejor para (la) “deconstrucción” sería que se *encontrase* o se *inventase* en japonés otra palabra (la misma y otra) para decir la misma cosa (la misma y otra), para hablar de la deconstrucción y para *arrastrarla hacia otra parte*, para escribirla y *transcribirla*. Con una palabra que, asimismo, fuera más bonita<sup>790</sup>.

#### **g) Desde el feminismo<sup>791</sup>:**

La praxis feminista arranca de la constatación de que la traductora es un ser exiliado o traicionado doblemente, porque no sólo se debe trasladar de una lengua/cultura 1 a

---

<sup>789</sup> Derrida en Virgilio Moya, op. cit., pág. 189.

<sup>790</sup> Derrida, op. cit., pág. 27.

<sup>791</sup> Virgilio Moya le reconoce a la teoría feminista la ventaja de instaurar un proceso de traducción no subordinado a ningún original y alejado de la idea primera de “traducción correcta” (aunque, implícitamente, antes, había expresado el normativismo de este movimiento en cuanto a la imposición de una traducción medida bajo unos parámetros bastante estrictos, (V. Moya, op. cit., pág. 223) ) y el esfuerzo, desde la teoría de los polisistemas, por representar un intento de trasladar la periferia al centro y construir una cultura con la verbalización de su propia palabra.

una lengua/cultura 2, sino que ha de expresar esa traducción en una lengua/cultura 2 que le es ajena, ya que pertenece y se gesta en torno al hombre. No obstante, este punto de partida, mezclado con la teoría de Derrida, en unos extremos un tanto equívocos, conlleva que la traducción sea interpretada como creación, pero no ya como la creación derridiana de que todo texto remite a otro texto, sino como la imposición del culto a una nueva autoría, que vuelve a abrir, según V. Moya, la puerta de la cosificación del lector: la de la autora/traductora. Incluso, en ocasiones, la traducción resultante puede convertirse en un tanto elitista, ya que se oscurece gran cantidad de sus estructuras, en pos de una decodificación instruida.

Con un enfoque diferente al de V. Moya, G. S. Castillo García<sup>792</sup> nos sumerge en esta teoría, partiendo de las propias limitaciones que actuaron como acicate de su formulación. Surge en la década de los ochenta en Canadá, en íntima relación con los estudios de los polisistemas y el giro cultural de la traductología, con la intención de combinar lengua y cultura, como condición *sine qua non* de cualquier postulado.

La traducción y la mujer han sido dos entidades igualadas desde el concepto de la subordinación al hombre y de la infidelidad. Es decir, al igual que la traducción, término femenino en francés, debe guardar una fidelidad, una dependencia con respecto al original, según las normas tradicionales, la mujer se ha desenvuelto en la cultura en similar disposición con respecto al hombre. Por otra parte, la acuñación de las *belles infidèles* del siglo XVII nace alentada por la creencia de que una mujer fea no sería infiel y sí a la inversa. Esta concepción se vierte a la traducción de tal manera que la aridez del texto y la dificultad de una estética no hermosa implican una mayor fidelidad al original, y viceversa.

Se suma a esta identificación el comportamiento pasivo exigido a ambas: a la traducción, para no crear sino reproducir estructuras equivalentes; a la mujer, para someterse a los dictámenes del hombre. Por otro lado, la mujer tuvo un acceso más fácil al ámbito literario, mediante la traducción, ya que la categoría de autoría era reservada al hombre. Por lo tanto, es una actividad que no le es ajena. Esto es lo que posibilita que, tras la teoría de Derrida y los estudios postcoloniales, la mujer use la traducción, ya

---

<sup>792</sup> Castillo García, G. S., op. cit., pág. 67-77.

no para camuflar sus ambiciones y necesidades literarias, sino para subvertir y hacerse centro desde su práctica.

En definitiva, en el siglo XX asistimos a un “‘giro cultural’ de Los Estudios de Traducción”<sup>793</sup>. La principal diferencia con los siglos anteriores estriba en que hemos pasado “de la palabra a la oración, de la oración al texto, y del texto, hoy en día, a la cultura”<sup>794</sup>. En la misma línea, M. Snell-Hornby<sup>795</sup> vuelve a defender la necesidad de que, a falta de una total equivalencia entre culturas, el traductor debe facilitar la integración de la obra en la sociedad receptora. Estas teorías tienen como consecuencia una valorización de la figura del traductor, como creador autónomo, cuya presencia en la obra resultante no sólo no se debe silenciar, sino que ha de aparecer, afirmando su identidad. La aptitud bicultural del individuo es la condición imprescindible del buen traductor:

Traducir no es simplemente transferir unas palabras de un ‘recipiente’ (...) a otro, sino ‘transportar’ de una orilla a otra una cultura entera, con todo lo que esto implica<sup>796</sup>.

Igualmente, para N. A. Campos Plaza y E. Ortega Arjonilla<sup>797</sup>, una traducción habrá de estar caracterizada por una “cohesión” y “coherencia” textual, pero, principalmente, habrá de gozar de una “aceptabilidad” por parte del receptor<sup>798</sup>. Sin embargo, aunque estas son pautas generales de cualquier texto y, por ende, también del traducido, la complejidad en el tratamiento<sup>799</sup> de este último requiere de una mayor pormenorización

---

<sup>793</sup> Ibid, pág. 39-51.

<sup>794</sup> Ibid, pág. 40.

<sup>795</sup> Snell-Hornby, M., *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*, Grupo Editorial Ambos Mundos, 1999.

<sup>796</sup> Castillo García, G. S., op. cit., pág. 49.

<sup>797</sup> Campos Plaza, N., y Ortega Arjonilla, E., *Panorama de Lingüística y Traductología*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, ed. Atrio, Granada, 2005, pág. 265-424.

<sup>798</sup> Ibid, pág. 272.

<sup>799</sup> Según N. A. Campos Plaza y E. Ortega Arjonilla la complejidad se produce centrada en varios debates principalmente. El primero es el que se centra en la “dificultad”, es decir, en la subordinación o no del texto traducido al original y al hecho inevitable de las rendijas por las que se pierde parte de sentido y de rasgos. Por lo tanto, no hay traducción perfecta, según estos autores, como tampoco existe “comunicación perfecta”. No obstante, toda cultura es una cultura de “traducción” y en ese ir hacia el “otro” hay una tensión y un principio solidario de acercamiento, aunque la plasmación exacta nunca se produce. La segunda dificultad es la de si el traductor nace o se hace. La única puntualización es aquella que pone de

en su exposición. Así, por ejemplo, la tipología posible de textos produce diferencias insalvables en la práctica de la traducción, de modo que no es igual traducir un texto jurídico que uno literario o una noticia de prensa. La gran divergencia actual ha comenzado con la introducción de los estudios culturales y su aplicación como un área más, por lo que, ya no sólo basta con la lengua, bien inserta en un contexto comunicativo, bien en uno situacional, sino que se precisa tener un conocimiento expreso de la cultura en la que se inscribe el texto, la cultura meta y la manera de relacionarse el texto con ambas, si no se quiere incurrir en una traducción ingenua. No obstante, la doble posibilidad de abordar esta práctica (literal/libre) conlleva enfrentamientos que no deberían ser irreconciliables<sup>800</sup>. Así, subrayan N. A. Campos Plaza y E. Ortega Arjonilla, los enfoques acometidos desde el “giro lingüístico”:

(...) Centrarón su atención preferente en el texto como unidad de traducción, en el contexto como punto de referencia en la transmisión de sentido de un texto, en la cohesión y coherencia textuales como armazón que contiene el cierre semántico del texto. En unos casos, la atención se ha centrado en las funciones del texto (teoría del *skopos* y funcionalismo), en los factores que acompañan a todo acto de comunicación (enfoques comunicativos) o en la extracción del sentido del texto para recrearlo en la lengua meta (enfoques interpretativos). Sin embargo, la cultura, la ideología, las limitaciones de la labor del traductor (éticas, políticas, censura, manipulación, etc.) quedaron fuera de estudio y se incluyeron en un cajón de sastre denominado “factores

---

relieve la no siempre equivalencia entre individuo bilingüe y buen traductor. El término más acertado para confiar en una buena práctica es el de “biculturalismo”. Otro tercer debate es el que se interroga sobre si la traducción es una ciencia o un arte. En este sentido, aunque lo irán reformulado a lo largo de su exposición, ambos autores coinciden en admitir que es una ciencia que, indudablemente en una tipología concreta de textos, como los literarios, exige de una especial sensibilización estética. La conclusión generalizada, que también hemos visto curiosamente con la crítica literaria, es que la traducción es un área estrechamente vinculada con otras ciencias intermedias, de las que no debe prescindir (op. cit., pág. 273-276).

<sup>800</sup> La polémica sigue estando presente en los estudios actuales, no sólo centrada en la importancia que habrán de tener los factores extralingüísticos en la traducción, sino en la mayor o menor fidelidad con respecto al texto. Por ejemplo, para Marín Hernández, D., la finalidad de cualquier traducción literaria ha de ser la de plasmar la intencionalidad primera del autor. En este sentido, incurre, de nuevo, en considerar que la verdad del texto, el texto “correcto”, es equiparable al pensamiento que el propio autor tiene de él previo a su escritura o durante el proceso de escritura (“La responsabilidad del traductor: ¿hacia el autor o el lector?”, *Anovar/anosar, Estudios de traducción e interpretación*, Alberto Álvarez Lugris y Anxo Fernández Ocampo (ed.), Volume III, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 1999, pág. 137-141).



extralingüísticos”. (...) Consideran que los representantes del “giro cultural” elaboran un discurso teórico que sólo es aplicable en determinado tipo de “traducción literaria” (...) o incluso que sus reflexiones escapan del ámbito de la traductología y se acercan a las reflexiones propias de la crítica literaria, de la literatura comparada o de la filosofía. Por su parte, los representantes del giro cultural critican el “pragmatismo” de los representantes de esas otras escuelas y tildan su discurso de pobre, acrítico y centrado únicamente en la formación de “técnicos de la traducción especializada”<sup>801</sup>.

Por lo tanto, la evolución es análoga a la que hemos expuesto anteriormente, en el ámbito de la crítica literaria, ya que se pasa del malinterpretado ahistoricismo y signo intrínseco del formalismo, al estudio de la literatura en correlación inexorable con su contexto social y con los receptores. De este modo, el enfoque lingüístico, en mi opinión, debe retomar ese “cajón de sastre” para completar su metodología con las pautas propuestas por los enfoques culturales que, al igual que le sucede al marxismo más radical, queda aquejado, en esas posturas extremas, del olvido del texto en sí.

N. A. Campos Plaza y E. Ortega Arjonilla, en correspondencia con los métodos de traducción propuestos por F. Schleiermacher, distinguen los siguientes<sup>802</sup>:

---

<sup>801</sup> Campos Plaza, N., y Ortega Arjonilla, E., op. cit., pág. 294-295.

<sup>802</sup> Las propuestas de distintos métodos de traducción siguen multiplicándose durante la etapa iniciada a partir del siglo XX. No obstante, como ya señalara V. Moya siempre subyace en ellos la divergencia entre traducción literal y traducción libre. Por ejemplo, E. V. Llácer LLorca (Llácer LLorca, E. V., *Sobre la traducción. Ideas tradicionales y teorías contemporáneas*, Universitat de València, 2004) propone, tras haber realizado un recorrido por las diferentes perspectivas desde las que abordar la traducción, una definición de la misma (op. cit., pág. 179-193), centrada en el concepto ambiguo de “equivalencia” y en la efectividad desde el parámetro de la situación textual y del efecto producido en los receptores. Rechaza el término lengua “original” o texto “original”, ya que tanto el texto 1 como el texto 2 están formulados en lenguas constatables que, por lo tanto, están en el mismo nivel de originalidad. Del mismo modo, el texto traducido no es menos original que el llamado “original”, porque, tras su recreación (mejor, también, según este crítico, que “reproducción”) recibirá múltiples interpretaciones y estará inserto en un contexto cultural, al igual que su predecesor. Por lo tanto, la traducción consiste en trasladar los contenidos de sentido, es decir, no el mensaje lingüístico o abstracto en sí, sino el significado y función en su contexto y situación, de una lengua 1 a una lengua 2, enmarcando este proceso en otro más amplio, el de la comunicación, que pone en evidencia la interrelación de esta práctica con la lingüística y con otras ciencias extralingüísticas. Hay que diferenciar aquellas traducciones en las que interviene un solo código, como, por ejemplo, la traducción literaria (“intrasemióticas”), de las que ponen en marcha más de uno, como la publicidad (“intersemiótica”).

1. El método “interpretativo-comunicativo”: este es el que se pone en marcha a partir de la Escuela de París, uno de cuyos promulgadores, como vimos, es Delisle en *L'analyse du discours comme méthode de traduction: théorie et pratique*, que se apoya en la idea central de comprensión del mensaje original, “desverbalización” y vuelta a su “reformulación” en la lengua meta. Parece que éste entronca con la visión ciceroniana, antes citada, y que posee un largo desarrollo a través de las distintas etapas históricas, según he descrito.
2. El método “literal”: es similar al de los modelos lingüísticos primeros, citados por Virgilio Moya, y se basa en una transcodificación, es decir, en buscar la analogía término a término entre el original y el traducido. En ésta se ve claramente la visión horaciana de la que fue firme partidario A. Fraser Tytler.
3. El método “libre”: según N. A. Campos Plaza y E. Ortega Arjonilla, “no transmite el sentido del original porque emplea la reformulación”<sup>803</sup>.
4. El método “filológico”: aquél en el que la traducción va acompañada de numerosas notas a pie de página o al margen, incidiendo sobre las características de posibles lecturas o cuestiones de índole cultural, etc. Tampoco esta práctica ha de considerarse reciente, porque en los primeros filólogos alejandrinos, al igual que en las prácticas de traducción, propuestas por Quintiliano, respecto a originales griegos, ya estaba el germen de este método.

La conclusión general de Nicolás A. C. Plaza y E. Ortega Arjonilla es, en primer lugar, acuñar el término “traductología”, “de claras resonancias francesas, cercano a la Escuela de Sentido de París y al enfoque generativista de Vázquez Ayora, término que ya utilizara en 1977 para referirse a la reflexión teórica en torno a la traducción”<sup>804</sup>, en contra de “translation studies” y de “teoría de la traducción”, por estimarlos un tanto imprecisos; en segundo lugar, rechazar las teorías reduccionistas en cuanto a esta

---

<sup>803</sup> Campos Plaza, N., y Ortega Arjonilla, E., op. cit., pág. 289.

<sup>804</sup> Ibid, pág. 365.

práctica que, en su sentido más estricto y en su reconocimiento como ciencia, está vinculada y nace interdependiente con otras ciencias. Ahora bien, no hay que equiparar esa interdependencia con una subordinación a las mismas, ya que la traductología cuenta con un objeto delimitado y autónomo de estudio y, aunque guarde relación, principalmente, con las “ciencias de la información”, “las ciencias humanas” y las “ciencias sociales”, su especificidad las distingue de ellas.

En cuanto a la traducción literaria, E. V. Llácer LLorca utilizando el término de Van Peer “homilético”, distingue la traducción literaria del resto, apoyándose en el placer que produce tanto en su génesis como en su recepción<sup>805</sup>. Sobre la metodología de estudio, habla de un análisis de las equivalencias *a posteriori*, centrado en esa noción de sentido y no en cuestiones estilísticas o formales que, para este autor, son secundarias, si no se ha alcanzado, previamente, ese contenido. Por lo tanto, la metodología que propone es descriptiva, en una primera fase, y contrastiva, en la segunda. Para ello, es indispensable el análisis lingüístico y literario de ambos textos que nos permitan conocer cuáles son los pares equivalentes y, a la vez, las no-equivalencias que se han puesto en marcha. A continuación, es preciso detenerse en la simbología de los contenidos y de los términos y su temática, para estructurarlos y jerarquizarlos, atendiendo a los diferentes niveles del lenguaje. El encargado de confeccionar un análisis de tal tipo, cita expresamente E. V. Llácer LLorca, será:

(...) un hablante nativo de la lengua de llegada T2 y próximo a nativo en la de partida T1- bilingüe consecutivo-, aunque ayudado en ocasiones por hablantes nativos de la T1<sup>806</sup>.

V. García Yebra, en un volumen recopilatorio de varios artículos suyos, *Experiencias de un traductor*<sup>807</sup>, expone su teoría general<sup>808</sup> sobre la traducción poética

---

<sup>805</sup> Llácer LLorca, E. V., op. cit., pág. 183-184.

<sup>806</sup> Ibid, pág. 189.

<sup>807</sup> García Yebra, V., *Experiencias de un traductor*, Gredos, Madrid, 2006.

<sup>808</sup> Las conclusiones generales de García Yebra pueden resumirse del siguiente modo: la primera polémica que surge en torno a la traducción se remonta a su posibilidad o no, es decir, a la afirmación de

(“Ideas generales de la traducción”<sup>809</sup>, “Principales obstáculos para la traducción”<sup>810</sup> y “Las artes lingüísticas en la Antigüedad y en nuestro tiempo”<sup>811</sup>). V. García Yebra determina lo siguiente:

La regla de oro para toda traducción es, a mi juicio, *decir todo* lo que dice el original, *no decir nada* que el original no diga, y *decirlo todo con la corrección y naturalidad* que permita la lengua hacia la que se traduce<sup>812</sup>.

Sin embargo, la cuestión sobre la traductibilidad del poema no parece tan clara como apunta V. García Yebra, a lo largo de su exposición. Son muchos los partidarios que se decatan por una intraductibilidad de base, debido a la especial cohesión de contenido y forma presente en el poema<sup>813</sup>. Jakobson abre esta vía de intraductibilidad

---

si es factible verter la comunicación de un mensaje de una lengua a otra. Con posturas como la de Rilke en *Cartas a un joven poeta* u Ortega y Gasset en *Miseria y esplendor de la traducción*, casi se desemboca en el “solipsismo lingüístico”, esto es, en la constatación de que esta práctica es utópica. Sin embargo, García Yebra, remontándose a las ideas aristotélicas concluye que si es una práctica, de hecho, que existe, significa que su posibilidad es real. Una cuestión más controvertida la constituye la traducción literaria. En la mencionada práctica, cabe una triple vía de procedimiento, conformado por la traducción del significado (el contenido al que remiten las palabras), la designación (la referencia concreta de significado) y la del sentido (implica que un significado y una referencia concreta pueden remitir a una realidad completamente diferente a la que designan, como sucede con frecuencia en los refranes). Para García Yebra, la traducción más acertada reside en la que se afana en trasladar a la lengua 2 las tres posibilidades antes enumeradas. La reproducción exacta de las tres es inviable y, ciertamente, sucede que uno de estos tres aspectos se ve más deteriorado que el resto. Un tercer problema, al que ya hemos aludido anteriormente, lo constituye el enunciado por Schleiermacher y sus dos propuestas de traducción (bien encaminada a respetar al escritor, bien centrada en facilitar la labor al lector). En este proceso, García Yebra cita a Nida y a Taber como dos teóricos que supieron dilucidar la mejor solución a esta dualidad, ya que sentencian: “La enorme disparidad entre las estructuras superficiales de dos lenguas (...) sirve de base al dilema tradicional de la traducción: según este dilema, la traducción o es fiel al original y desaliñada en la lengua receptora, o tiene buen estilo en la lengua receptora y entonces es infiel al original. Ahora bien (...) debe ser posible hacer una traducción que sea al mismo tiempo fiel y de estilo aceptable. Afirmamos incluso que una traducción que no tenga en la lengua receptora un estilo tan correcto como el texto original (...) no puede ser fiel” (Nida citado según García Yebra en “Ideas generales sobre la traducción”, *Ibid*, pág. 21-22). En cuanto a las fases que intervienen en la traducción, García Yebra marca como fundamentales dos: la fase de la “comprensión” y la fase de la “expresión” en la lengua receptora (*Ibid*, pág. 46-54). En la primera, se habrá de captar el mensaje lo mejor que se pueda. Ningún traductor llega a captarlo al completo en los tres términos que antes expusimos. De nuevo, es el acercamiento más fiel el válido. En la segunda fase, se realiza la traslación del mensaje de la lengua 1 a la lengua 2, atendiendo a la construcción y articulación en los tres niveles ya conocidos, el léxico, el morfológico y el sintáctico. La reproducción no consiste en un calco exacto en los tres, ya que esto es inviable y, por otra parte, estaríamos frente a una copia o reproducción, no frente a una traducción.

<sup>809</sup> *Ibid*, pág. 9-22.

<sup>810</sup> *Ibid*, pág. 23-42.

<sup>811</sup> *Ibid*, pág. 179-198.

<sup>812</sup> *Ibid*, pág. 22.

<sup>813</sup> García de la Banda, F., “Traducción de poesía y traducción poética”, *Actas III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders y Julia Sevilla (eds.), Editorial Complutense,

del poema, que continúan autores como J. Denham, Robert Frost, Víctor Hugo, W. Lednick, César Aira, entre otros. En este sentido, García Yebra considera la traducción poética como un género independiente dentro de la traducción, apoyándose sobre todo en la función poética que definió Jakobson para las obras literarias y en la multifuncionalidad, es decir, en la capacidad de polivalencia de cualquier signo poético. Asimismo, partiendo de Saussure, la arbitrariedad propia del signo lingüístico no es tal en el poético, representando el nivel fónico una parte esencial en la formación del significado. Por lo tanto, será inviable la traducción de determinados poemas que, por ejemplo, apoyen su estructura en las onomatopeyas.

De este modo, la polémica en torno a la traductibilidad o no del poema está íntimamente ligada con la dicotomía existente entre traducción literal o traducción libre. V. García Yebra determina que la traducción, aunque se configure como una práctica que atiende a la recepción, fruto de una desverbalización previa, ha de estar sujeta a un control marcado siempre por el texto de origen. W. Barnstone<sup>814</sup> se sitúa en una especie de línea intermedia, según la cual, toda traducción pasa por ser una interpretación del texto 1, ya que la traducción literal olvida la indisolubilidad de significado y significante del signo poético, convirtiéndose finalmente en una traición aún mayor que la traducción libre. Por su parte, en consonancia con el giro cultural de los estudios de traducción y la importancia que adquiere el receptor, Ch. Nord<sup>815</sup> establece que la equivalencia entre el poema 1 y el poema 2 debe centrarse en la funcionalidad del poema en la sociedad meta y dicha funcionalidad la establece, en última instancia, el lector. De este modo, aunque el traductor se esfuerce en “verbalizar” la función primera del texto 1, le corresponde al lector, con todo el cómputo de condicionantes

---

Madrid, pág. 115-135. García de la Banda equipara el término “traducción de poesía” con la traducción palabra por palabra de un poema y “traducción poética” con la capacidad para verter en una lengua 2 el texto, respetando la cohesión de fondo y forma propia de este género literario (Ibid, pág. 115-116). Asimismo, resulta imposible delimitar el concepto de “poesía” y emitir un juicio unívoco acerca de qué es un poema. Para García de la Banda, existen tantos tipos de poesías como poemas existan escritos, por lo que la cuestión es bastante controvertida de dirimir (Ibid, pág. 123).

<sup>814</sup> Barnstone, W., *The poetics of translation. History, Theory and Practice*, University Press, Yale, 1993, pág. 31 y ss.

<sup>815</sup> Nord, Ch., “La traducción literaria entre intuición e investigación”, *Actas III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders y Julia Sevilla (eds.), Editorial Complutense, Madrid, 1993, pág. 99-110.

situacionales y comunicacionales que ello implica, confirmar que esa nueva verbalización se ha hecho de forma adecuada<sup>816</sup>.

J. L. Borges se sitúa en el extremo de las posturas considerando el texto traducido como una creación al mismo nivel o incluso, en algunos casos, superior al texto 1, de tal manera que el traductor se transforma en poeta que, desde la lectura, es capaz de crear de manera autónoma e independiente:

In summary, for Borges a translation is not the transfer of a text from one language to another. It is a transformation of a text into another. The appreciation of a literary work, for Borges can be enriched by translation, provided that the reader avoids the prejudice of assuming the original is the best versión of the work<sup>817</sup>.

En la misma línea de investigación sobre las traducciones literarias, se sitúa el volumen titulado *Nuevas Pautas de traducción literaria*<sup>818</sup>, cuyo título ya nos revela su posicionamiento teórico: hay una clara distinción entre la traducción de textos literarios y el resto y, desde esta distinción, se plantean las nuevas metodologías. Se suma a esta innovación, desde la propia “Salutación” de J. Gómez Montero<sup>819</sup>, la concepción de la traducción como entidad independiente, no subordinada al original, cuyo resultado es, sin lugar a dudas, una nueva creación, por lo que el propio traductor, aun inconscientemente, se transforma en poeta.

En esta línea, se ubica el artículo de J. Doce, “Traducir: tres asedios”<sup>820</sup>, cuyo pensamiento encaja con el derridiano, en la afirmación de que todo texto es una traducción de otro anterior. Desde esta óptima, se recupera la autonomía del traductor, incluso se lo convierte en autor, al mismo nivel que podría serlo el del texto supuestamente original. En cuanto a la autoría de las obras, indica que esta entidad no se

---

<sup>816</sup> Ibid, pág. 100.

<sup>817</sup> Kristal, E., *Borges y la traducción: Invisible work, Borges and translation*, Vanderbilt, Nashville, University Press, UCLA, 2002, pág. 32.

<sup>818</sup> Gómez Montero, J., (ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria*, Cuadernos del taller de traducción literaria de Kiel, Visor Libros, Madrid, 2008.

<sup>819</sup> Gómez Montero, J., “Salutación en lugar de un prólogo”, op. cit., pág. 9-11.

<sup>820</sup> Doce, J., “Traducir: tres asedios”, en Gómez Montero, op. cit., pág. 13-35.

construye *a priori*, ya que es la obra en sí la garante y la productora de este reconocimiento. Desde esta perspectiva, surge la igualdad entre traductor y autor.

En consonancia con esta afirmación, retoma la dicotomía entre traducción literal, entendida como la trasposición lingüística a otra lengua meta, y la “abierta”. Para J. Doce, cuando un traductor aborda un texto debe captar el sentido vertebrador del mismo, pero no sólo el que se refiere al contenido, sino, como no podría ser de otra manera en los textos literarios, también el de la forma. No obstante, no basta con captar esa intención, sino que es imprescindible transmitirla al lector, quien, al igual que el traductor, habrá de imbuirse de ella, incluso antes de concluir su lectura:

La traducción ha de ostentar la trabazón y coherencia orgánica que tiene el texto original, y el traductor debe lograr que el lector perciba ese cuerpo sensible antes incluso de entenderlo, de abarcar su significado más o menos literal. Si esto no es así, la traducción será invisible en la dimensión que más importa, la de los sentidos<sup>821</sup>.

Esto no implica que se deseche la traducción literal<sup>822</sup>, sino que previo a la misma, ha de existir una pulsión que invada el modo de interpretar la sinfonía y nos posibilite el acceso a esa estructura última que subordina y crece en interdependencia del resto de elementos:

El buen poema se nos impone, nos transporta, porque *suena*, esto es, comulgamos antes con su música que con su sentido<sup>823</sup>.

---

<sup>821</sup> Ibid, pág. 18.

<sup>822</sup> En el mismo artículo, nos cuenta su experiencia a la hora de abordar traducciones. De los casos que cita el que más me interesa es el referido a la traducción del poema *Cuervo* de Ted Hughes. A pesar de las propuestas surgidas de sus últimos años de carrera y de las reformulaciones posteriores, Jordi Doce no terminaba de atrapar en sus líneas el aliento que él sentía jerarquizar el mencionado poema. Todo da un vuelco en el momento en el que lee un comentario de Hughes sobre la creación de esta obra y aclara cómo surge al completo de una tirada, casi del automatismo, pero sin escapar a un control creador. Desde este instante, J. Doce tiene la clave y reescribe de nuevo cada línea de una manera más liviana, más espontánea y fresca. El resultado final es una obra cuyo sentido íntimo se acerca al del original, según la perspectiva del crítico. En cuanto a la versificación, opta por la infidelidad aparente a la forma del poema de Hughes, ya que utiliza la métrica española, pero, con el objetivo último de guardar fidelidad a la identidad del poema, incluso en lo referente a la apariencia profunda de la forma. De este modo, según la teoría antes citada de Toury, utilizaría una versificación “extraña”, cuya aparición queda justificada (Doce, J., op. cit., pág. 24 y ss).

<sup>823</sup> Ibid, pág. 25.

De hecho, en las siguientes páginas de su artículo, en referencia a los poemas de W. Blake, se manifiesta a favor de la traducción literal, porque es uno de los pocos mecanismos con los que cuenta el traductor, perteneciente a una época diferente al autor del original, para conservar el extrañamiento propio del texto, cuyo aliento se pretende transcribir. Es indudable que se requiere de un cierto hábito de modernización, para no invalidar la lectura de los receptores coetáneos al traductor, pero ésta es siempre compatible con la lealtad a la forma del texto 1.

En este proceso, el traductor se convierte en un pseudo poeta, ya que intenta sumergirse en una identidad cuya existencia no se produjo. Es decir, un poeta que escribe su obra, podría haber dejado de percibir los mismos matices, ese significado de sentido último, si la lengua en la que está configurada su obra, hubiese sido otra diferente. Por lo tanto, se produce una tensión, un pulso, con la lengua meta y la cultura meta, porque se las insta a acoger una reformulación del mundo, en unos términos que no les son propios, pero tampoco ajenos.

A. Gamoneda, en “La lengua bífida de la traducción”<sup>824</sup>, ahonda en la postura iniciada por J. Doce. Para esta autora, de nuevo, la traducción no está en absoluto subordinada al texto original y, expresamente, el traductor de poesía ha de ser poeta. Es cierto que en un texto poético hay una competencia lingüística, en primer lugar, que posibilita la decodificación en la lengua primera y su posterior recodificación en la lengua meta; una competencia en crítica literaria, ya que se debe atender a la asociación de fondo/forma en el poema y a cómo, mediante las estructuras expresadas, se consigue una desviación del lenguaje comunicacional habitual; y, por último, una competencia creadora, capaz de articular un nuevo poema, inserto, ahora, en el contexto cultural de la sociedad meta. La única diferencia con respecto al autor primero es que el aliento creativo surge de un texto que lo precede.

Al igual que J. Doce, A. Gamoneda se cuestiona acerca de qué traducción debe seguirse, cuando hay una distancia temporal o cultural o ambas a la vez entre los textos en cuestión. En las traducciones de poemas, en muchas ocasiones, no se mantiene el

---

<sup>824</sup> Gamoneda, A., “La lengua bífida de la traducción”, en Gómez Montero, op. cit., pág. 37-73.



isomorfismo con el original y se suprime la métrica. La cuestión es más controvertida que dirimir acerca de si la forma debe prevalecer más o menos intacta. Esta constrictión a la que se somete al poeta/traductor no es operativa en el autor, ya que a éste le basta con ofrecer su producto, con el objetivo de que se reciba como literario, por parte de los receptores y del mercado. Por lo tanto, la conclusión es obvia: la independencia y autonomía que venimos manteniendo sobre el traductor, en la práctica, no es tal. Por otro lado, esta controversia implica una polémica más: ¿cómo va a ser autor el imitador de un texto?

A partir de aquí, entronca A. Gamoneda con la postura deconstructivista de que todo texto pertenece, mediante la intertextualidad, a un gran hipertexto, que sobrepasa los límites de lo literario. Así que, si consideramos a un autor como autor de un fragmento con múltiples intromisiones de otros textos, es forzoso reconocer también como tal al traductor. Ahora bien, si equiparamos hasta tal punto al autor con el traductor, podría suceder que el texto original se convierta en un mero pretexto para una posterior reinención cuya adscripción al ámbito de la traducción sería dudosa. A. Gamoneda se decanta por una libertad creadora que rompa los criterios normativistas mantenidos hasta ahora y, ya que el que escribe siempre traduce, no es nada descabellado admitir la lectura del texto como un paso intermedio hacia la génesis de una nueva creación:

Con semejante actitud, el texto previo se convierte en pretexto, se me dirá. Y la respuesta es: ¿por qué no? ¿Por qué no romper el modelo clásico de “original/traducción” a favor de otros modelos sugeridos por otros campos de nuestra cultura actual?<sup>825</sup>

A. Gamoneda compara traducir con la capacidad de pronunciar un fragmento con una lengua bífida. Ciertamente, es imposible que entre las rendijas no se pierda parte del texto en sí, pero esto no es transcendente. Lo verdaderamente inaudito es que, mediante la traducción, aparte de vivir con la piel la plasticidad del lenguaje, perseguimos la modificación de un mundo, por el encuentro con “lo otro”. Todo acto poético supone un

---

<sup>825</sup> Ibid, pág. 51-52.

desasirse de las circunstancias espacio-temporales, para instaurar un nuevo código. El traductor no sólo ha de recorrer este exilio primero, sino que, en su afán por verter en la lengua meta, debe exiliarse una vez más, en la recreación que concluye su proceso:

El traductor de poesía es el mago de la torre, el que convence a una lengua para mirarse y reconocerse en otra como en un espejo. Lo decía un personaje de la película del egipcio Chahine titulada *La gente y el Nilo*: “traduce el sentido de lo que digo, porque el sentido une, pero lo literal separa”<sup>826</sup>.

M<sup>a</sup>. C. A. Vidal Claramonte, en “Traducir en el siglo XXI: nuevos retos de la investigación traductológica”<sup>827</sup>, se acerca a la visión de la traducción como sistema dentro de otro sistema, según definían los “translation studies” de las teorías postcoloniales, e identifica la traducción con un acto ético e ideológico, más que con uno poético y lingüístico. De este modo, la palabra se convierte en un viajero que va de un sistema a otro y su reformulación en las sociedades meta se corresponde con una postura moral, ya que, dependiendo del proceso de traducción, de la elección de unos textos en pos de otros, se favorecen dentro del sistema unos valores centrales, que crecen en interdependencia de otros periféricos.

En este gesto de hospitalidad, tal como definíamos al inicio de este trabajo, las posturas pueden ser dos, bien de acogida, bien de rechazo:

Traducir es reflexionar sobre cómo viaja el significado; es hablar desde nuestra palabras en otras palabras con el fin de liberar todas las posibilidades del signo para pensar lo mismo de otra manera, respetando la diferencia y la dimensión de otredad, respetando la equivalencia pero sabiendo, al mismo tiempo, que es imposible, que siempre será una acción imperfecta, porque siempre quedará algo fuera, oculto, que explica su naturaleza fragmentaria, la imposibilidad de quedar intactos tras el viaje<sup>828</sup>.

---

<sup>826</sup> Ibid, pág. 72.

<sup>827</sup> Vidal Claramonte, M<sup>a</sup>.C. A., “Traducir en el siglo XXI: nuevos retos de la investigación traductológica”, en Gómez Montero, op. cit., pág. 75-86.

<sup>828</sup> Ibid, pág. 75.

H. Cortés Gabaudan<sup>829</sup> vuelve a manifestar la necesidad de distinguir entre traducción en el sentido amplio y traducción literaria y la necesidad de que se hermanen en esta práctica tanto traductores como filólogos y lingüistas, sin el menoscabo de ninguno de los ámbitos. La cuestión que más me interesa, ya referida en otros autores, es el tema de la versificación, centrado, en este caso concreto, en la traducción de *Fausto* de Goethe.

En primer lugar, H. Cortés Gabaudan manifiesta la dificultad que entraña el hecho de mantener una métrica similar en dos lenguas tan alejadas, a efectos prosódicos, como el alemán y el español. No obstante, si la obra se presenta en prosa, sin más, se corre el riesgo de ofrecer al lector un texto cercano a la disertación filosófica, más que a la literaria y se pierden los matices de variación que utiliza Goethe en la misma. Así, por ejemplo, mantiene una plasmación de los metros griegos, en correspondencia con el significado que pretendía transmitir. La opción por la que opta H. Cortés Gabaudan vuelve a ser una intermedia, “mixta”, ya que combina la versificación con la prosa poética (la esterilidad de la prosa a secas ha sido rechazada por contravenir el sentido último del texto). La utilización de uno u otro no es indiscriminada, sino que viene marcada por la conveniencia textual, de tal modo que, en las escenas de tono coloquial, en las que Goethe usa un verso de arte mayor, dando la sensación de prosa versificada, H. Cortés Gabaudan se decanta por la prosa poética, mientras que, en las escenas líricas y musicales, siempre ha intentado una analogía de la métrica propia del alemán.

Sin embargo, a pesar de esta solución, existen enormes dificultades para plasmar con éxito la forma del poema de Goethe, porque ésta constituye de por sí el verdadero tema del poema. Esto es evidenciable, por ejemplo, en el pasaje (Acto III del *Fausto* II) en el que Helena le pide a Fausto que le enseñe a rimar. Esto es el pretexto por el que se hace un despliegue métrico que va desde la métrica griega, basada en la cantidad silábica, a la rima final típica del alemán<sup>830</sup>. Con estos ejemplos, se pretende constatar cómo determina la forma, en un texto literario, la intencionalidad del autor. Para H. Cortés

---

<sup>829</sup> Cortés Gabaudan, H., “La traducción de la forma literaria”, en Gómez Montero, op. cit., pág. 87-116.

<sup>830</sup> Ibid, pág. 105-109.

Gabaudán es indispensable plasmar, lo más fiel posible, sus peculiaridades, si se quiere obtener un texto que concuerde y sea análogo al original.

De este modo, H. Cortés Gabaudan nos sumerge en la relevancia de las estructuras textuales, cuando hablamos de literatura, y en la obligación, en el caso de que se opte por transmitir ese sentido vertebrador de la obra, de plasmarlo en el texto traducido. Esto conlleva, en muchas circunstancias, que la traducción literaria se alce con un plus de dificultad añadido. En esta misma cuestión incide L. Martínez Merlo<sup>831</sup>, ya que identifica la reproducción de la forma estética del original como un medio adecuado de traducir un texto poético. No obstante, la vía por la que opte el traductor no está prefijada, ni ha de confundirse esta preservación con la versificación irrenunciable de cualquier poema. Sin embargo, cuando no exista este verso, su presencia ha de ser insinuada por la presencia de otros recursos métricos, como, por ejemplo, la rima interna<sup>832</sup>.

Por lo tanto, en la traducción del poema, otra diatriba, como he enunciado anteriormente, la constituye la doble posibilidad que se plantea entre la elección de la prosa o la elección del verso. Partidarios de la primera opción han argumentado que, aunque la traducción en prosa sea pobre, es la única capaz de mantener el “espíritu” auténtico del poema, dándole al lector la oportunidad de dejar libre la imaginación y desentrañar parte de la verdadera altura poética del mismo. En cuanto a los partidarios

---

<sup>831</sup> Martínez de Merlo, L., “Revisando criterios en la traducción de textos poemáticos”, en Gómez Montero, op. cit., pág. 117-132.

<sup>832</sup> Los artículos que siguen en el volumen comentado (“Traducción componible, un alegato a favor de la literaridad” de V. Andrés Ferreti, pág. 133-152; “Apuntes para un cuaderno de traducción: sobre textos de F. Hölderlin” de J. Gómez-Montero, pág. 153-160; “Las dos orillas del mar (sobre la traducción de poesía) de C. Janés, pág. 161-173; “¿Por qué he traducido” de A. Colinas, pág. 175-182; “Traducir y ser traducido” de A. Sánchez Robayna, pág. 183- 197, en Gómez Montero (ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria*, op. cit.) cambian la perspectiva mantenida hasta ahora, para acercarse de nuevo a una visión filológica del texto, muy próxima a las corrientes de lingüística antes citadas, que defienden la mayor literalidad posible. Cuando a los mismo poetas/traductores se les cuestiona acerca de sus lecturas de autores extranjeros, las traducciones, salvo excepciones, no se conciben como un valor en sí, sino como un acercamiento al arduo trabajo de sus colegas y como análisis de los procedimientos por los que se decantan. En el artículo de C. Janés se prepara una especie de encuesta realizada a una nómina de poetas. Las preguntas van enfocadas hacia sus lecturas de poetas extranjeros y el modo en que la hacen. La contestación más generalizada es que, aunque creen imprescindible el conocimiento de poetas extranjeros para el propio crecimiento personal, las traducciones no son, o eso se deduce implícitamente, la mejor apuesta. Creo que hay un olvido generalizado de que la mayor parte de la población no maneja más de dos lenguas, por lo que su conocimiento de obras extranjeras no se debe a un esfuerzo de lectura del texto original o a la comparación exhaustiva con un texto bilingüe.

de la segunda opción, García Yebra cita especialmente a A. Espinosa Pólit<sup>833</sup>, quien consideraba la ausencia del verso como una práctica indefendible en las obras poéticas. Este último reconoce que esta opción también es imperfecta, porque es incuestionable que parte del espíritu del sentido se pierde, pero es, al fin y al cabo, la más acertada. Por ejemplo, A. Espinosa Pólit usa el endecasílabo para verter la métrica latina o griega, apoyada en la cantidad silábica, como el modo más conveniente de todos. No obstante, para V. García Yebra, en esta dualidad, la elección oportuna sería la del versículo libre, tanto en la rima, como en el número de sílabas y acentos, pero no comparables con “simple prosa escrita en líneas desiguales”<sup>834</sup>. A. Pamies<sup>835</sup> entre las opciones en la traducción del poema (la prosa, el verso libre o la métrica), sitúa dentro de esta última tres opciones más: *metamorfismo rítmico* (se mantiene el verso pero distinto al del texto 1), *forma analógica* (se opta por un metro culturalmente equivalente) y la *forma mimética* (mantiene el prosódicamente equivalente)<sup>836</sup>.

V. García Yebra y A. Pamies son coincidentes en sus posturas, al situar la elección de la prosa como la menos deseable. Similar elección es la mantenida por A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín en la traducción del texto ovidiano, como comentaré a continuación. Se mantiene el versículo libre o prosa poética, prestando especial atención a las estructuras y sintaxis del poema, en un intento de captar el sentido literal de la obra ovidiana. Por lo tanto, podría concluirse que, dentro del panorama general descrito, ambos traductores optan por la translación literal del poema (entendida ésta como la cohesión entre fondo/forma), siempre que el espíritu poético de la lengua receptora lo permita. Marcan la peculiaridad fónica del hexámetro latino, aparte de con el versículo libre, con recursos estilísticos tales como el encabalgamiento o el hipérbaton, que intentan calcar la genialidad de Ovidio. Es cierto que se fuerza la estructura receptora para hospedar este poema latino, de modo que su lectura requiere de paciencia por parte

---

<sup>833</sup> García Yebra, V., op. cit., pág. 90-92.

<sup>834</sup> Ibid, pág. 93.

<sup>835</sup> Pamies Bertrán, A., “Métrica y traducción de textos poéticos”, *Actas II Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Universidad Complutense, Madrid, 1990, pág. 197-202.

<sup>836</sup> Ibid, pág. 200.

LA TRADUCCIÓN SELECCIONADA PARA EL LIBRO XIV DE LAS  
*METAMORFOSIS* DE OVIDIO.

---

del lector actual. Su identificación poética es insoslayable, pero no en consonancia con la épica ni con la poesía tradicional.

## b) Comentario general de la traducción seleccionada.

Como argumentaré en este último apartado, mediante la elección de la traducción de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, concluyo el objetivo principal de mi análisis: la estructura textual del Libro XIV de las *Metamorfosis* permite realizar una decodificación no sólo por los receptores coetáneos de Ovidio, sino también por receptores ubicados en el contexto sociocultural actual. Por esto, la literalidad, no concebida como la traducción exacta palabra por palabra, sino aquélla capaz de apresar la peculiaridad de forma y contenido del texto ovidiano es la opción correcta. El texto no necesita de una manipulación explícita por parte de los traductores para acercarlo al lector actual, sólo requiere de un viaje, como sostenía Vidal Claramonte<sup>837</sup>. En el encuentro que, posteriormente, se producirá, considero, al igual que A. Berman<sup>838</sup> o que J. Doce<sup>839</sup>, la necesidad de preservar la otredad como una garantía de integración. Es decir, el principio de equivalencia entre el poema 1 y el poema 2 debe captar, como le sucedió a J. Doce con el poema de Ted Hughes, el espíritu inicial de la composición, en un gesto de hospitalidad. Tal como define A. Rodríguez Monroy<sup>840</sup>, esta traducción es:

(...) un proceso abierto de mestizaje en que los enunciados interactúan polémicamente - es decir, dialógicamente -, un proceso en que una cultura no sustituye a la otra -no la canibaliza- sino que se incorpora a ella y la modifica significativamente.

Este tipo de traducción literaria, en consonancia con la defendida también por V. García Yebra<sup>841</sup>, entre otros, puede ejemplificarse con los siguientes fragmentos del citado volumen de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, en comparación con el texto latino fijado por la edición de Latin Library<sup>842</sup>:

---

<sup>837</sup> Vidal Claramonte, M<sup>a</sup>.C. A., op. cit., pág 75-86.

<sup>838</sup> A. Berman in Guglielmi, M<sup>a</sup>., op. cit., pág. 291-345.

<sup>839</sup> Doce, J., op. cit., pág. 13-35.

<sup>840</sup> Rodríguez Monroy, A., *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*, Montesinos, Madrid, 1999, pág. 210.

<sup>841</sup> García Yebra, V., op. cit., pág. 46-54.

<sup>842</sup> Ovidio, Libro XIV de las *Metamorfosis*, The Latin Library, The classics Page, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met14.shtml>, 11 de Junio de 2011.

<p>Ya el Etna, arrojado sobre las fauces de un gigante./                  ya los campos ciclópeos que ignoran qué es un rastrillo./                  cuál el uso del arado y que nada deben a las yuntas de bueyes./                  habíalos dejado atrás el eubeo habitante de las aguas/                  encrespadas; atrás también Zancle y las murallas fronteras                  de Regio, y el estrecho de los naufragios, que comprimido                  entre dos riberas, limita con las tierras ausonia y sícula<sup>843</sup>.</p>	<p>Iamque Giganteis iniectam faucibus Aetnen/                  arvaque Cyclopum, quid rastra, quid usus aratri./                  nescia nec quicquam iunctis debentia bubus/                  liquerat Euboicus tumidarum cultor aquarum./                  liquerat et Zanclem adversaque moenia Regi/                  navifragumque fretum, gemino quod litore pressum/                  Ausoniae Siculaeque tenet confinia terrae.</p>
--	---

<p>Acoge allí a Eneas, en su corazón y en su palacio, la Sidonia./                  que luego no podría soportar la separación de su esposo frigio./                  y en una pira erigida so pretexto de un sacrificio/                  se arrojó sobre una espada; la engañada engañó a todos<sup>844</sup>.</p>	<p>Excipit Aenean illic animoque domoque/                  non bene discidium Phrygii latura mariti/                  Sidonis; inque pyra sacri sub imagine facta/                  incubuit ferro deceptaque decipit omnes.</p>
--	--

---

<sup>843</sup> Ovidio, op. cit., pág. 407, v.1-7.

<sup>844</sup> Ibid, pág. 409, v. 78-81.



<p>(...)Tiempo llegará en que tan prolongada vida acorte/  mi elevada estatura, y mis miembros, consumidos por la vejez,/  se vean reducidos a un peso insignificante. No parecerá/  que fui amada y gusté a un dios; quizá hasta el mismo Febo/  no me reconozca o niegue haberme amado. Hasta ese punto/  dirán que he cambiado; y nadie podrá verme, pero/  se me reconocerá por la voz; sólo la voz me dejarán los hados<sup>845</sup>.</p>	<p>Tempus erit, cum de tanto me corpore parvam/  longa dies faciet, consumptaque membra senecta/  ad minimum redigentur onus: nec amata videbor/  nec placuisse deo, Phoebus quoque forsitan ipse/  vel non cognoscet, vel dilexisse negabit:/  usque adeo mutata ferar nullique videnda,/  voce tamen noscar; vocem mihi fata relinquunt.</p>
---	--

<p>(...) Tenía la muerte/  ante mis ojos, y era el más pequeño de mis males; creía que/  ya mismo iba a atraparme, a engullir mis entrañas en las suyas,/  y en mi retina estaba grabada la imagen de aquel instante/  en que vi los cuerpos de dos de mis compañeros estrellarse/  tres y cuatro veces contra el suelo, y cuando él, tendido/  sobre ellos a la manera de un león melenudo,</p>	<p>Mors erat ante oculos, minimum tamen illa malorum,/  et iam prensurum, iam nunc mea viscera rebar/  in sua mersurum, mentique haerebat imago/  temporis illius, quo vidi bina meorum/  ter quater adfligi sociorum corpora terrae,/  cum super ipse iacens hirsuti more leonis/</p>
--	--

<sup>845</sup> Ibid, pág. 411, v. 147-153.

LA TRADUCCIÓN SELECCIONADA PARA EL LIBRO XIV DE LAS  
METAMORFOSIS DE OVIDIO.

<p>tragaba/ en su ávido vientre las tripas, las carnes, los huesos/ con sus blancos tuétanos y los miembros moribundos./ Me invadió un escalofrío; estaba yo quieto, pálido de terror./ viéndolo masticar y vomitar por su boca aquellos manjares/ sanguinolentos, y eructando pedazos mezclados con vino<sup>846</sup>.</p>	<p>visceraque et carnes cumque albis ossa medullis/ semianimesque artus avidam condebat in alvum;/ me tremor invasit: stabam sine sanguine maestus./ mandentemque videns eiectantemque cruentas/ ore dapes et frusta mero glomerata vomentem:</p>
--	---

<p>(...) Por tus ojos/ que cautivaron los míos, y por esa belleza, hermoso/ entre los hermosos, que hace que yo, una diosa, te suplique./ mira por mi amor y acepta por suegro al Sol que todo/ lo contempla, y no desdeñes cruel a la Titánide Circe<sup>847</sup>.</p>	<p>(...) 'per o, tua lumina,' dixit/ 'quae mea ceperunt, perque hanc, pulcherrime, formam,/ quae facit, ut supplex tibi sim dea, consule nostris/ ignibus et socerum, qui pervidet omnia, Solem/ accipe nec durus Titanida despice Circen.'</p>
--	---

<p>Febo, en su ocaso, había ya derramado su luz sobre las costas/ de Tarteso y en vano los ojos y el corazón de Canente/ habían esperado a su esposo; criados y gentes</p>	<p>"Sparserat occiduus Tartessia litora Phoebus,/br/&gt;et frustra coniunx oculis animoque Canentis/ exspectatus erat: famuli populusque per</p>
--	--

<sup>846</sup> Ibid, pág. 413, v. 201-212.

<sup>847</sup> Ibid, pág. 418, v. 372-376.

<p>recorren/  en su busca todos los bosques, portando  antorchas;/  y no le basta a la ninfa con llorar y mesarse los  cabellos/  y darse golpes de pecho (aunque todo esto  hace), y se lanza/  fuera de palacio y vaga enloquecida por los  campos del Lacio<sup>848</sup>.</p>	<p>omnes/  discurrunt silvas atque obvia lumina portant;/  nec satis est nymphae flere et lacerare capillos/  et dare plangorem (facit haec tamen omnia)  seque/  proripit ac Latios errat vesana per agros.</p>
---	--

<p>(...) y atravesando las ligeras brisas en su yunta de  palomas/  alcanza la costa laurente, donde el Numicio  cubierto de juncos/  serpentea con sus ondas fluviales hasta el mar  vecino./  Ordena al río lavar a Eneas de cuanto esté sujeto/  a la muerte y arrastrarlo al mar en su sigilosa  corriente<sup>849</sup>.</p>	<p>(...) perque leves auras iunctis investa  columbis/  litus adit Laurens, ubi tectus harundine  serpit/  in freta flumineis vicina Numicius  undis./  hunc iubet Aeneae, quaecumque  obnoxia morti,/  abluere et tacito deferre sub aequora  cursu;</p>
---	---

<p>(...) la había visto y había sentido fuego por todos  sus huesos,/  y tras debatirse largo tiempo, no pudiendo vencer  con la razón/  su desvarío, acudió suplicante a su umbral y tan</p>	<p>(...) viderat et totis perceperat ossibus  aestum/  luctatusque diu, postquam ratione furorem/  vincere non potuit, supplex ad limina venit/</p>
---	---

<sup>848</sup> Ibid, pág. 419, v. 416-422.

<sup>849</sup> Ibid, pág. 425, v. 597- 601.

<p>pronto/          confesaba a la nodriza su amor desdichado y le          rogaba,          por las esperanzas puestas en su pupila, que no          fuera insensible/          con él, como engatusaba a alguna de las muchas          criadas/          y le pedía con voz angustiada benévola ayuda;          muchas veces confiaba sus mensajes de amor a          las tablillas;          a veces colgaba en la puerta coronas empapadas          con el rocío/          de sus lágrimas y recostando su blanco cuerpo en          el duro umbral,          enojado, profería insultos contra la cerradura.          Ella,          más cruel que el mar cuando se encrespa al caer          los Cabritos,          más dura que el hierro templado por el fuego del          Nórico,          y que la roca viva que aún está sujeta por su          base,          lo desdeña, se burla y a sus crueles actos añade,          implacable,          palabras soberbias, y priva al enamorado hasta de          esperanza<sup>850</sup>.</p>	<p>et modo nutrici miserum confessus          amorem,          ne sibi dura foret, per spes oravit alumnae,          et modo de multis blanditus cuique          ministris/          sollicita petiit propensum voce favorem;          saepe ferenda dedit blandis sua verba          tabellis,          interdum madidas lacrimarum rore          coronas/          postibus intendit posuitque in limine duro/          molle latus tristisque serae convicia fecit.          saevior illa freto surgente cadentibus          Haedis,          durior et ferro, quod Noricus excoquit          ignis,          et saxo, quod adhuc vivum radice tenetur,          spernit et inridet, factisque inmitibus addit/          verba superba ferox et spe quoque fraudat          amantem.</p>
--	---

En líneas generales, puede concluirse cómo, en el plano sintáctico, existe una correspondencia casi plena entre la disposición de los versos en la lengua 1 y en la lengua

---

<sup>850</sup> Ibid, pág. 428, v. 700-715.

2. Esto produce continuos encabalgamientos y desórdenes sintácticos, que no resultan cómodos al lector, sino que lo obliga a una lectura cooperativa, para realizar la decodificación. No obstante, figuras estilísticas como el encabalgamiento son frecuentes en la poesía actual e incluso en algunas disposiciones tipográficas narrativas, por lo que un lector habituado a este tipo de textos no encontrará dificultades excesivas.

Aunque existe un paralelismo casi pleno en la sintaxis, sin embargo, A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, hacen, en ocasiones, variaciones con respecto al texto latino, bien para no provocar un extrañamiento excesivo en la lengua receptora, bien como licencia poética, propia de un creador. Por ejemplo, esto se observa, en la anteposición de *nescia* (v.3), que ellos introducen en el verso 2; o con el sustantivo *Regi* (v.5), que aparece colocado en la traducción al inicio del verso 6.

La mayor ruptura con respecto al original, según mi opinión, se cifra en la traducción de la tirada de versos correspondiente a la Sibila, desde el verso 147 al verso 152. De este modo, A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín anteponen el sujeto y el verbo (*longa dies faciet*) al acusativo en función de complemento directo (*me*). Compárese con la traducción de este mismo fragmento que propone A. Pérez Vega y que resulta ser bastante más literal:

Un tiempo habrá cuando, de tan gran cuerpo, a mí pequeña  
el largo día me hará, y mis miembros consumidos por la vejez  
se reduzcan a una mínima carga, y ni amada haber sido pareceré  
por un dios, ni haberle complacido: Febo también quizás, él mismo,  
o no me conocerá o que me amó negará,  
hasta tal punto mutada se me llevará y para nadie visible,  
por mi voz, aun así, se me conocerá. La voz a mí los hados me dejarán<sup>851</sup>.

Lo mismo sucede en la traducción de los versos 208-209, correspondientes al pasaje del Cíclope (*visceraque et carnes cumque albis ossa medullis/ semianimesque artus*

---

<sup>851</sup> Ovidio, *Las Metamorfosis*, trad. De Ana Pérez Vega, Los Clásicos de Orbis Dictus, Sevilla, 2005, libro XIV, v. 147-153.

avidam condebat in alvum;/), en los que optan por la anteposición de *in avidam album* al resto de los acusativos, en función de complemento directo. De nuevo, compárese esta traducción con la ofrecida por A. Pérez Vega:

Esa muerte estaba ante mis ojos, lo mínimo aun así ella de mi dolor,  
y ya, que iba a ser atrapado, ya ahora mis entrañas pensaba  
que en las tuyas iba a sumergir, y en mi mente prendida estaba la imagen  
del tiempo aquel en el que vi de a dos los cuerpos de mis compañeros,  
tres veces, cuatro veces ser golpeados contra la tierra,  
cuando echado él encima, a la manera de un hirsuto león,  
sus entrañas y carnes y con las blancas médulas sus huesos  
y medio exánimes sus extremidades sepultaba en su vientre ávido<sup>852</sup>.

Similares licencias en cuanto a la sintaxis, se observa, por ejemplo, en la traducción de un ablativo de complemento agente, como sujeto (*oculis animoque Canentis/ exspectatus erat = los ojos y el corazón de Canente/ habían esperado a su esposo*, v. 417-418); o en la no traducción de un gerundio, con matiz final (*saepe ferenda dedit blandis sua verba tabellis = muchas veces confiaba sus mensajes de amor a las tablillas*, v. 707)<sup>853</sup>.

En cuanto al plano léxico-semántico, la conclusión es similar a la expuesta en el sintáctico: se mantienen términos cultos, calcos del texto 1 (“*faucibus*”= “fauces”, v.1; “*Cyclopeum*”= ciclópeos, v. 2; “*fata*” = “hados”, v. 153; “*flumineis undis*” = “ondas fluviales”, v. 599) que fuerzan al lector en la decodificación, frente a licencias poéticas, en consonancia con el espíritu originario del poema. En este sentido, el pasaje más llamativo es el del Cíclope (v. 201-212), en el que, para imprimir un mayor patetismo, en una gradación ascendente, se introducen variaciones en los siguientes términos: “*viscera*” = “entrañas” (v. 202) y, a continuación, “*viscera*” = “tripas” (v. 207); “*hirsuti*” = “melenudo” (v. 206), “*albis medullis*” = “blancos tuétanos” (v. 208),

---

<sup>852</sup> Pérez Vega, A., op. cit., v. 202-209.

<sup>853</sup> La traducción correspondiente de A. Pérez Vega (op. cit., Lib. XIV, v. 707) es: “A menudo para que las llevaran dio sus palabras a tiernas tablillas”. En esta traducción vemos que se mantiene la literalidad de ese gerundivo, con matiz final.

“stabam sine sanguine maestus” = “estaba yo quieto pálido de terror” (v. 210). Estas modificaciones también se hallan en el pasaje de la Sibila, con “senecta” = “vejez” (v. 148) y “placuisse” = “gusté” (v. 150).

Por lo tanto, tras el análisis de la sintaxis y del léxico se deduce, si atendemos a la clasificación de K. Reiss y H. Vermeer<sup>854</sup>, que la traducción elegida responde a una *traducción equivalente*, ya que mantiene, en mi opinión, el *skopos* del texto original, aunque, debido a la distancia temporal y cultural pueden evidenciarse algunos cambios con respecto a la función primera. Así, lo más oportuno consiste en la desverbalización previa del texto, para su posterior reformulación, teniendo siempre presente el sentido del texto 1, como sucede en la traducción que nos ocupa.

Por su parte, la métrica no se corresponde con la latina, ya que el calco, al apoyarse el metro latino en la cantidad silábica, resulta imposible. Tampoco se ha buscado un verso análogo en el español, sino que se ha optado por una vía intermedia: se conserva la disposición gráfica del poema 1, ya que las líneas se encuentran numeradas, en líneas generales, tal como los versos ovidianos<sup>855</sup> y se mantiene la presencia de un ritmo interno, principalmente con el uso de las palabras esdrújulas, los continuos encabalgamientos y el uso de asíndeton o polisíndeton. No obstante, ya no existe el verso, sino una prosa poética, responsable de la nueva adscripción lectorial propuesta. De este modo, se ha optado por el verso libre, cercano a la prosa, propuesto por A. Pamies<sup>856</sup>, con la constante insinuación de la métrica, mediante otros recursos, tal como indicaba L. Martínez Merlo<sup>857</sup> en su artículo. En mi opinión personal, en consonancia con el objetivo de mi tesis, considero que una traducción en la que se conservase la métrica, mediante una analogía con algún metro español, hubiera desvirtuado el sentido originario del texto, no pudiéndose decodificar, de manera tan evidente, las estructuras cercanas a la “novela de viaje”. Del mismo modo, la prosa árida correspondiente a la traducción de término a término hubiese relegado la cohesión entre significante y

---

<sup>854</sup> Reiss, K., y Vermeer, Hans, J., op. cit., pág. 45-46.

<sup>855</sup> Este es el motivo por el que, a pesar de argumentar que este texto, en su decodificación actual, ya no se corresponde con el hexámetro originario, mantengo la numeración de los versos en los ejemplos citados en español.

<sup>856</sup> Pamies, A., op. cit., pág. 197-202.

<sup>857</sup> Martínez Merlo, L., op. cit., pág. 117-132.

significado que, originariamente, también constituía parte esencial del sentido del texto 1. En definitiva, esta vía intermedia de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín permite que el lector actual, sin conocimientos de latín, acceda a la decodificación del Libro XIV de las *Metamorfosis*, según lo marcado por las propias estructuras textuales, con independencia de las intenciones o adscripciones provenientes de la etapa histórica de Ovidio o las posibles manipulaciones de los traductores.

Por último, resulta interesante subrayar, en cuanto al léxico, los diferentes campos semánticos relacionados con el *mar* y la *travesía*, que relacionan al texto con la *partida* y el *hospedaje* y, por tanto, ratifican la propuesta de una adscripción lectorial en clave de “novela de viaje”. Prueba de esto son los siguientes ejemplos:

(...) habíalos **dejado atrás** el eubeo **habitante de las aguas/ encrespadas**; atrás también Zancle y las **murallas fronteras/** de Regio, y el **estrecho de los naufragios**, que, comprimido/ entre dos riberas, **limita con las tierras** ausonia y sícula./ Desde allí, con poderosa brazada, **crucza** Glauco **a nado/ el mar Tirreno** y **arriba** a las herbosas colinas y al atrio (...) <sup>858</sup>.

(**Liquerat** Euboicus **tumidarum cultor aquarum/ liquerat** et Zanclen **adversaque moenia** Regi/ **navifragumque fretum**, gemino quod litore pressum/Ausoniae Siculaeque **tenet confinia terrae/ inde manu magna** Tyrrhena **per aequora vectus/ herbiferos adiit** colles atque atria Glaucus <sup>859</sup>).

Cuando las **naves** troyanas superaron **a fuerza de remos/** este **escollo** y la voraz Caribdis, y se **encontraban** ya cerca/ de la **ribera** ausonia, el **viento los impulsó** a las **playas** de Libia./ **Acoge** allí a Eneas (...) <sup>860</sup>.

(Hunc ubi Troianae **remis** avidamque Charybdin/ evicere **rates**, cum iam prope **litus** adessent/ Ausonium, Libycas **vento referuntur ad oras/ excipit** Aenean illic (...)).

---

<sup>858</sup> Ibid, pág. 407, v.4-9.

<sup>859</sup> Todos los fragmentos que se citan en latín, como sucedió antes, se han extraído de Latin Library, en la siguiente dirección de internet: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met14.shtml>.

<sup>860</sup> Ibid, pág. 409, v. 75-78.



Cuando Eneas **hubo rebasado** este país y **dejado a estribor/** las **murallas** de Parténope, **a babor** el sepulcro del musical hijo/ de Eolo y los **parajes plagados de aguas pantanosas**, se adentra/ en las **playas** de Cumas y en la cueva de la longeva Sibila (...) <sup>861</sup>.

(Has ubi **praeteriit** et Parthenopeia **dextra/ moenia** deseruit, **laeva de parte** canori/ Aeolidae tumulum et, **loca feta palustribus ulvis/ litora** Cumarum vivacisque antra Sibyllae/ intrat et (...)).

(...) hasta que al cabo de mucho tiempo **divisé** a lo lejos este **barco/** pedí por señas ayuda para **huir**, corrí a la **playa/** e **inspiré compasión**: ¡una **nave** troyana **acogió** a un griego! <sup>862</sup>

(hanc procul **adspexi** longo post tempore **navem/** oravique **fugam** gestu **ad litusque** cucurri,/ et **movi**: Graiumque **ratis** Troiana **recepit!**).

(...) cómo éstos, encerrados en un pellejo de vaca,/ memorable **presente**, los **recibió** el caudillo duliquio/ y con su **soplo favorable navegó** nueve días y **dio vista a la tierra/** buscada/ (...) **retornaron** por las mismas **aguas** por las que acababan de venir,/ alcanzando de nuevo el **puerto** soberano eolio/ (...) En la **huida** nos **acosa** Antífates azuzando a su gente/ contra nosotros; se agrupan y nos arrojan piedras y troncos/ y **ahogan** a nuestros hombres y **hunden** nuestras **naves/** Una, con todo, **escapó**, la que me llevaba a mí y al propio Ulises,/ (...) y lamentándonos vivamente, **arribamos** a aquellas **tierras/** que ves a lo **lejos** (...) <sup>863</sup>.

(quos bovis inclusos tergo, memorabile **munus/** Dulichium **sumpsisse** ducem **flatuque secundo/** lucibus **isse** novem et **terram aspexisse** petitam;/ (...) cum quibus **isse retro, per quas** modo **venerat undas/** Aeolique **ratem portus repetisse** tyranni./ (...) fugientibus instat et agmen/ concitat Antiphates; coeunt et saxa trabesque/ coniciunt **merguntque viros merguntque carinas/** una tamen, quae nos ipsumque vehebat

---

<sup>861</sup> Ibid, pág. 410, v. 101-104.

<sup>862</sup> Ibid, pág. 413, v. 218-220.

<sup>863</sup> Ibid, pág. 414, v. 225- 244.

Ulixem,/ **effugit**. amissa sociorum parte dolentes/ multaque conquesti terris **adlabimur**  
illis,/ quas procul hinc cernis (...).

**Sueltan la amarra** que estaba atada a un herboso montículo,/ y **dejan atrás** bien **lejos**  
las asenchanzas y el palacio/ de la infame diosa; **ponen rumbo** a los bosques donde el  
**Tíber**,/ entre tenebrosas sombras, **desemboca al mar** y sus doradas arenas;/ Eneas logra  
la **hospitalidad** y a la hija de Latino (...)<sup>864</sup>.

(**solvitur** herboso religatus ab aggere **funis**,/ et **procul** insidias infamataeque  
**relinquunt**/ tecta deae lucosque **petunt**, ubi nubilus umbra/ **in mare** cum flava  
**prorumpit Thybris** harena;/ Faunigenaeque **domo potitur** nataque Latini,/).

Se deduce, principalmente de los términos marcados *en negrita*, que los núcleos temáticos están relacionados con las estructuras narrativas presentes en la “novela de viaje”<sup>865</sup>. No obstante, tal como se viene sosteniendo, no sólo están presentes estas estructuras denotativamente, sino que en los triángulos amorosos y en los personajes femeninos se vislumbra otra acepción más del “viaje”, según se ha argumentado en el análisis desde los postulados de la sociología marxista. De nuevo, la traducción elegida permite que el lector se adentre en este universo de ficción, sin intermediarios. Obsérvese el siguiente campo semántico:

“Mejor será que **pretendas** a una/ **biendispuesta**, **deseosa de lo mismo** y **presa de pareja pasión**./ Digno eras (y pudo ocurrir de veras) de ser tú más bien/ el **cortejado** por ella; y si **das esperanzas**, lo serás./ Y para que no dudes y **confíes en tu belleza**, aquí me tienes/ **a mí, que, siendo una diosa**, siendo hija del Sol resplandeciente,/ y tan poderosa por mis conjuros como por mis hierbas,/ **deseo ser tuya**. **Desdeña a la que te desdeña**, **corresponde**/ a la que **te pretende** y con un único gesto **venga** a las dos.”/ (...)  
“Antes nacerán/ árboles en el mar y algas en las cimas de los montes,/ que, viva Escila, cambie yo de amor”(…)<sup>866</sup>.

---

<sup>864</sup> Ibid, 420, v. 445-449.

<sup>865</sup> Nucera, D., op. cit., pág. 241-289, indicaba que las constantes de ambas estructuras narrativas eran la idea de *partir*, *arribar* y el *encuentro con el otro*, tal como se ha analizado al inicio de esta tesis.

<sup>866</sup> Ibid, pág. 408, v. 28-39.

(*melius sequerere volentem/optantemque eadem parilique cupidine captam./ dignus eras ultro (poteras certeque) rogari./ et, si spem dederis, mihi crede, rogaberis ultro./ neu dubites absitque tuae fiducia formae./ en ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis./ carmine cum tantum, tantum quoque gramine possim./ ut tua sim, voveo. spernentem sperne, sequenti/ redde vices, unoque duas ulciscere facto./ talia temptanti 'prius' inquit 'in aequore frondes'/ Glaucus 'et in summis nascentur montibus algae./ Sospite quam Scylla nostri mutantur amores'*).

‘Por tus ojos/ que **cautivaron los míos**, y por esa **belleza**, hermoso/ entre los hermosos, que hace que **yo, una diosa, te suplique./ mira por mi amor** y acepta por suegro al Sol que todo/ lo contempla, y no **desdeñes cruel** a la Titánide Circe’./ Dijo; **él insensible** la **desdeña**, a ella y a sus **súplicas**,/ y dice: ‘Quienquiera que seas, yo **no soy tuyo; otra me retiene/ cautivo**, y que me retenga por mucho tiempo, lo pido<sup>867</sup>’.

(‘per o, tua lumina,’ dixit/ ‘quae **mea ceperunt**, perque hanc, pulcherrime, **formam**,/ quae facit, ut **supplex tibi sim dea, consule nostris/ ignibus** et socerum, qui pervidet omnia, Solem/ accipe nec **durus** Titanida **despice** Circen.’/ dixerat; ille **ferox** ipsamque **precesque repellit**/ et ‘quaecumque es,’ ait ‘**non sum tuus; altera captum/ me tenet** et teneat per longum, conprecor, aevum,(...)).

“Tú **ganas**, Anaxárete; ya no tendrás que soportar/ más **molestias** por culpa mía. Organiza un alegre triunfo./ (...) Tú **vences, sí**,/ y yo **muerdo de buena gana**; ¡ea, pues, **mujer de hierro**, alégrate./ Al menos te verás obligada a **alabar mi amor** por algo/ en que **te he sido grato**, y reconocerás lo que he hecho por ti./ Pero acuérdate de que el **amor no se me ha ido antes que la vida**/ y de que fuerza era que perdiera a la vez ambas luces<sup>868</sup>’.

(“**vincis**, Anaxarete, neque erunt tibi **taedia** tándem/ ulla ferenda mei: laetos molire triumphos/(...) **vincis** enim, **moriorque libens**: age, **ferrea**, gaude!/ certe aliquid **laudare mei** cogeris **amoris**,/ quo **tibi sim gratus**, meritumque fatebere nostrum./ **non**

---

<sup>867</sup> Ibid, pág. 418, v. 372-379.

<sup>868</sup> Ibid, pág. 428-429, v. 718-725.

**tamen ante tui curam excessisse memento/ quam vitam** geminaque simul mihi luce  
carendum./

En definitiva, se concluye que, la traducción realizada por A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín no es una traducción literal, entendido esto como una traducción palabra por palabra; sino que más bien, como subrayara García Yebra, se ha partido de una captación del sentido poético, para, tras una desverbalización previa, verter el texto en la lengua 2, siempre sujeto a un control, en consonancia con la estructura textual originaria. Por lo tanto, el lector actual no necesita conocer el latín para leer el Libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Así, la traducción y toda la argumentación hilvanada hasta llegar a una nueva decodificación del texto se hermanan casi sin esfuerzo, porque, al igual que Ovidio, A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín nos hablan de travesía y hospedaje, la propia teoría de la traducción, como ha podido comprobarse, también: un viajero parte de una tierra 1 para arribar a una tierra 2. La victoria de esta travesía puede truncarse irremisiblemente y quedar entonces el viajero a la deriva, como Ulises o Circe, sin un lector o un extranjero que los acoja.

No obstante, como pudo comprobarse desde el análisis marxista del texto, la sociedad productora y la sociedad receptora, guardan suficiente afinidad como para poder realizar la necesaria decodificación. Esta decodificación, según la teoría de Schaeffer y gracias al texto ofrecido por A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, ya no consiste en volver a instaurar las catalogaciones autoriales primeras, sino en revitalizar aquellas significaciones, presentes en el entramado textual, a partir del lector actual. Como O. Paz dictamina a propósito de la traducción de las *Bucólicas* hecha por Valéry:

El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos<sup>869</sup>.

---

<sup>869</sup> Paz, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971, pág. 16.

## VI. EPÍLOGO: LA MULTIFUNCIONALIDAD DEL TEXTO OVIDIANO.

El objetivo de este capítulo no es analizar, de acuerdo con los presupuestos teóricos descritos, la traducción propuesta por A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín del Libro XIV de las *Metamorfosis*, elegido como texto sobre el que versa este estudio; ni ofrecer unas conclusiones acerca de la práctica traductológica que me permita posicionarme entre los teóricos anteriores. Muy al contrario, el propósito de estas últimas líneas es una breve reflexión, que permita colocar la última pieza del puzzle y que sirva de justificación a todas las anteriores.

He partido en mi estudio de un texto ofrecido en mi propia lengua, el español, mediante una traducción procedente del latín, lengua en la que se encontraba el texto originario. Según las propuestas más radicales dentro de las teorías de la traducción, quizá, ningún crítico deba analizar un texto que no esté cifrado en su lengua materna, o, tal vez, ningún texto deba resistir un análisis a partir de la propuesta de otro, que actúe como intermediario.

En mi caso, tras haber realizado una lectura en latín del fragmento seleccionado y haberla contrastado con la traducción de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín (como si se tratase de ese tercer texto propuesto por Holmes), he ido desarrollando un análisis apoyado en el texto propuesto por ambos para el español. Por lo tanto, si continuamos en el radicalismo de las propuestas, tal vez, sea necesario escribir que el estudio realizado versa sobre una obra no de Ovidio, sino de los dos autores anteriores, cuya recreación parte de una lectura previa de la obra ovidiana. Tal conclusión tampoco la tomaría como descabellada, si hubiera en dichos traductores una intención explícita o implícita de no mantener la mayor fidelidad a la propuesta del texto 1. Incluso, siguiendo la definición de traducción “etnocéntrica” propuesta por A. Berman, las *Metamorfosis* llevarían el marbete de tal y la escritura ovidiana, atendiendo a comentarios filológicos, por ejemplo el de M. Simpson, se vería como una traducción previa de otras obras precedentes, como la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*. En esta línea,

el término “traducción”, según anticipo en el título, poseería una multifuncionalidad que, aunque en Ovidio está registrada en la propia temática, según la teoría derridiana puede aplicarse a todo el cómputo de obras literarias.

Acotando la polémica al tipo de traducción de Ramírez de Verger y Navarro Antolín, desde la propia versificación, comentada anteriormente, se concluye un esfuerzo del versículo libre, como proponía V. García Yebra, por mantener el sentido de la lectura latina. Ciertamente, si sostengo esta teoría, contradigo, en apariencia, el eje vertebrador de mi estudio en dos aspectos. En un primer aspecto, podría achacárseme que, en contraposición a lo defendido en la adscripción genérica, por ejemplo, admito ahora los presupuestos de los autores para determinar si este fragmento es o no una recreación. Derivado de este primero, se sitúa el segundo aspecto, según el cual, acepto, a diferencia de lo sostenido en el análisis de la épica, la “frase cortada”, a modo de versículo, de los dos autores, como una vía intermedia de acceso a la versificación.

Sin embargo, estas dos constataciones no han de desembocar en tales contradicciones. En cuanto al versículo, aunque puede rastrearse una captación de ese sentido o espíritu primeros, esta condición ya no sirve en la actualidad para afirmar que la adscripción genérica deba ser la épica por dos motivos: uno es que la naturaleza del versículo no es equiparable a la del hexámetro, una de las premisas de adscripción a dicho género; dos, como he mantenido en numerosas situaciones, la épica ya no es un género con vigencia actual, por lo que, en el proceso de totalidad del fenómeno literario, la lectura, esta categorización no es pertinente.

Por otro lado, estas afirmaciones sí que podrían ubicarme en la nómina de aquellos que postulan la dependencia del texto traducido con respecto al original, por lo que la fidelidad en cualquier nivel es indispensable. Bajo mi visión, la traducción de un texto literario encarna la misma problemática que la propia definición de qué es lo literario. Así que, sobre esta dificultad, gravita cualquier interpretación o reproducción de traducción. Sin embargo, y esto contesta a la otra posible incoherencia, sí creo que un traductor es un autor como otro cualquiera y el texto le pertenece tanto como a éste. Pero, al igual que sucede con el crítico literario, resulta imprescindible que él identifique o que su propia metodología revele la postura desde la que parte. Es decir, no es lo mismo un comentario literario desde el feminismo, que desde el marxismo, por

muchos ámbitos comunes que compartan. Por lo tanto, no recibe la misma lectura ni, por extensión, el mismo tratamiento de la crítica literaria, una traducción que reconozca su afán de creación, que otra que sostenga una fidelidad al texto 1. Ninguna opción es más válida que otra, porque, remitiéndome a los postulados citados por V. García Yebra, ambas se producen y han de admitirse como tal en el panorama literario.

De esta forma, desde aquella recreación, cuyo eje es la fidelidad del sentido primero, es posible llevar a cabo un comentario crítico sin necesidad de recurrir a la lectura del original. Indudablemente, esta falta de bilingüismo, conllevará una menor precisión en algunos aspectos, no obstante, a la par, permitirá la riqueza global de interpretar un texto en el propio proceso de recepción.

También, como sostienen los “translation studies”, en su práctica descriptiva, el fragmento en español puede funcionar como un tercer texto que sirva para hacer explícitas las diferencias o semejanzas con respecto al original en latín. La única conclusión general que se extrae de cualquiera de las vertientes expuestas es que Ovidio ha muerto, por lo que someter las *Metamorfosis* a una búsqueda de sentido primero o a una mayor o menor fidelidad, siguiendo el control del “verdadero” autor, es inviable y no, por ello, la práctica de la traducción es menos lícita aquí que en otras obras contemporáneas. Lo que hay que tener presente es que el sentido de esta obra ya no lo constituye la intencionalidad de Ovidio, en la configuración mental, previa a la palabra escrita. Más consecuente resulta sostener un sentido final, fruto de las múltiples recepciones de traductores, críticos literarios, etapas históricas y colectivos lectores.

En este sentido, se justifica la óptica general de mi análisis, el aunamiento de las metodologías procedentes del formalismo, el marxismo y la estética de la recepción, por la perogrullada de que el autor ya no vive para intervenir en el proceso de análisis y la intencionalidad que albergaba en el cómputo de la obra no está recogida explícitamente en ninguna de las estructuras del texto. Además, en el preciso instante en que Ovidio leyese su obra escrita, no ya en proceso, su interpretación de la misma tal vez fuese muy distinta de la imagen que tenía, previa a la escritura. Lo que es un hecho es que tanto en un caso, contar con el autor vivo, como en el contrario, cualquier interpretación que no se base en el texto escrito no se refiere al mismo, sino a otra realidad distinta, cuya inserción en el universo literario estaría por delimitar. Por lo que, para que un autor

hablase o analizase su obra ya no debería remitirse a su ideal no escrito, sino a las conclusiones que extrajese de su propia lectura.

La estética de la recepción, desde la que se aborda la adscripción de género lectorial, no ha gozado, en algunos momentos, de rigor científico, por multiplicar el número de interpretaciones por tantas lecturas como se realizasen. Esto tampoco es inadmisibles, sería otra propuesta más de interpretación, cuya diferencia sustancial estribaría en la carencia de una metodología concisa. En mi caso, lo que he pretendido, en consonancia con una metodología sociocrítica, ha sido partir siempre del signo y de la estructura textual, es decir, de lo que había recogido en el propio fragmento o, si se quiere mayor precisión, en su traducción. Por ello, he considerado necesario abordar un análisis narratológico del Libro XIV de las *Metamorfosis*, basado en el formalismo, no como práctica inmanentista y ahistórica, sino como vertiente capaz de analizar las estructuras textuales y desentrañar parte de los sentidos latentes en cualquier mensaje literario. Además, como me he esforzado en demostrar, el formalismo no crece ni se desarrolla muy alejado de otras corrientes de la crítica, que tradicionalmente se le han opuesto, como el marxismo o la estética de la recepción, sino que en varias de sus formulaciones resultan coincidentes.

De este modo, tras el análisis de estructuras, me he adentrado en las posibilidades sociales del texto, con el fin de demostrar que las artes y la historia conforman un mismo entramado, por lo que una interpretación en la que no estén ambas registradas siempre resulta sesgada.

Desde esta creencia, se configura el tercer capítulo de mi estudio, en el que no sólo en la teoría (las concepciones formalistas y marxistas), sino también en la práctica (la adscripción propuesta para el libro mencionado), se constata una unidad del hecho literario, basada en la interdependencia entre sociedad y arte y, sobre todo, en los rasgos generales que definen las distintas etapas históricas. Así, he concluido que, al poder aplicarse a la sociedad romana y a la actual, parámetros similares de estudio, las interpretaciones y las lecturas contemporáneas de la obra que nos ocupa son plausibles.

La interpretación en clave de “novela de viaje”, que se sustenta en la propia estructura textual, también queda justificada desde los colectivos sociales actuales, cuyo desgarramiento interior, debido al capitalismo y a la sociedad de consumo, según



mantienen, por ejemplo J. Carlos Rodríguez o R. Barthes, no desentona con una propuesta de decodificación válida. Con lo cual, he probado que el Libro XIV de las *Metamorfosis* no sólo desde el propio signo, sino desde la propia inserción social, es susceptible de recibir una lectura contemporánea en consonancia con unas pautas metodológicas precisas.

Por último, el círculo se cierra con la misma propuesta incluida en la práctica de la traducción; es decir, el texto ovidiano no sólo en su vertiente textual y social, sino en la propia cadena de la recepción, alude al “viaje”. En este aspecto, la traducción se presenta como lo peculiar de una cultura que constituye lo “otro”, inserto, desde la hospitalidad, en la nuestra. Esta hospitalidad ambigua, bien ofensiva, bien amiga, descubre en su significado interno el largo periplo de todo texto, en su deambular con un fin literario. La acogida o el rechazo de los otros, de las civilizaciones posteriores o coetáneas que lo alberguen, determinarán la cualidad sincrónica de su identidad, esto es, si realmente, sigue siendo literatura o, por el contrario, ha perdido su carácter extranjerizante, su don de extrañamiento. En este proceso, no sólo interviene la recepción, sino también las diferentes traducciones, que se unirán en un conjunto de sentidos en manos de los nuevos “otros”. Nada hay que sea ajeno al texto en sí, en la línea interpretativa del formalismo, sino sólo pequeñas aperturas en potencia, que entonces no se vieron y se ven ahora o que antes se alumbraron y ahora se ensombrecen. Esto es, en definitiva, una red de tensiones, esa multifuncionalidad que requiere de un lector, que la acoja. De este modo:

Entre la misteriosa historia de una producción textual y la incontrolable deriva de sus lecturas futuras, el texto *qua* texto sigue representando una comfortable presencia, el lugar al que podemos aferrarnos<sup>870</sup>.

---

<sup>870</sup> Eco, U., 2002, op. cit., pág. 95.



## BIBLIOGRAFÍA.

Abad Nebot, F., *Los géneros literarios y otros estudios de Filología*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1982.

Acosta Gómez, L. A., *El lector y la obra, Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid, 1989.

Adorno, Th. W., “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, *Notas sobre literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, pág. 49-67.

\_ “La sociología y la investigación empírica”, *Sociológica*, Th. W. Adorno y M. Horkheimer, Taurus, Madrid, 1971, pág. 285-332.

\_ “Sobre la lógica de las ciencias sociales”, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Grijalbo, Barcelona, 1972, pág. 121-138.

Aguiar e Silva, V. M., *Competencia lingüística y competencia literaria*, Gredos, Madrid, 1980.

\_ *Teoría de la Literatura*, Gredos, Madrid, 1999.

\_ “La teoría de la deconstrucción, la hermenéutica literaria y la ética de la lectura”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, Akal, Madrid, 2005, pág. 942-948.

Albadalejo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante, 1986.

\_ *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992.

Albaladejo, T., y Chico Rico, F., “La teoría de la crítica lingüística y formal”, *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro (coord.), Trotta, Madrid, 1994, pág. 175-293.

Alsina Clota, J., *Problemas y métodos de la literatura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

Althusser, L., *et al.*, *Literatura y sociedad*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

\_“Ideología y Aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)”, *Escritos*, Laia, Barcelona, 1975, pág. 107-172.

\_ *Posiciones*, Anagrama, Barcelona, 1977.

\_ *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 2004.

Alvar Ezquerro, A., *Exilio y Elegía latina, entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Universidad de Huelva, 1997.

Álvarez Morán, M<sup>a</sup>. C., Iglesias, Montiel, R. M<sup>a</sup>., “Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia”, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, López, A., Pociña, A., Publicaciones de la UGR, vol. I, Granada, 2002, pág. 411-445.

\_ “La odiseica «Eneida» de las *Metamorfosis*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2009, 29, núm. 2, pág. 5-23, <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319062/articulos/CFCL0909120005A.PDF>, 4de Agosto 2011.

\_ “Periplos en las *Metamorfosis* de Ovidio”, *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia*, F. Carmona Fernández y J. M. García Carro (eds.), Universidad de Murcia, 2005, pág. 11-38.

Ambrogio, I., *Formalismo y vanguardia en Rusia*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1973.

Amorós, A., *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1981.

Anderson Imbert, E., *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Edición de Manuel Pérez López, Akal, Torrejón de Ardoz, 1999.

Arato, A., y Breines, P., *El joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Aristóteles, *Poética*, trad. de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1992.

Auerbach, E., *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, FCE, México, 1995.

Aullón de Haro, P., (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Playor, Madrid, 1984.

\_ *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994.

Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Buenos Aires, 1971.

\_ “Cómo hacer cosas con palabras”, *Textos Clásicos de la teoría de la literatura*, M<sup>a</sup>. L. Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 378-384.

Ayala, F., *La estructura narrativa*, Crítica, Barcelona, 1984.

Azuar Carmen, R., *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, Alicante, 1987.

Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barral, Barcelona, 1974.

\_ *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986.

\_ *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

\_ *Estética de la creación verbal*, Taurus, Madrid, 1999.

\_ (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

\_ “La novela polifónica”, *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, E. Sullá, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 55-58.

\_ “Estética de la creación verbal”, *Textos clásicos de teoría de la literatura*, M<sup>a</sup>. L. Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 252-261.

Bal, M., “Narration et focalization. Pour une théorie des instances du récit”, *Poétique*, 29, 107-127.

\_ *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 2006.

Balibar, E., Macherey, P., “Sobre la literatura como forma ideológica”, *Para una crítica del fetichismo literario*, Althusser et al., Akal, Madrid, 1975, pág. 23-46.

Baquero Goyanes, M., *Estructura de la novela actual*, Planeta, Barcelona, 1970.

\_ “Tiempo y tempo de la novela”, *Teoría de la novela*, G. Gullón y A. Gullón, Taurus, Madrid, 1964, pág. 231-242.

Barnstone, W., *The poetics of translation. History, Theory and Practice*, University Press, Yale, 1993.

Barthes, R., et al., *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Martínez Roca, Barcelona, 1969.

\_ “Introducción al análisis estructural del relato”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, 2005, pág. 165-182.

\_ *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2009.

\_ *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005.

Bassnett, S. y Lefevere, A., *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, Londres/Nueva York, 1990.

Bataillon, M., *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Anaya, Salamanca, 1968.

Beltrán, L., *Palabras transparentes (La configuración del discurso del personaje)*, Cátedra, Madrid, 1992.

Benjamin, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

— “La tarea del traductor”, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 285-296.

Benveniste, E., *Problemas de Lingüística General II*, Siglo XXI, México, 1987.

Bernabé, A., “Introducción” en Homero. *La Odisea*. Biblioteca Edaf, Madrid, 2003.

Blecua, A., *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.

Bieler, L., *Historia de la literatura romana*, Gredos, Madrid, 1971.

Bobes Naves, M<sup>a</sup>. C., *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, Gredos, Madrid, 1985.

— *La novela*, Síntesis, Madrid, 1992.

Booth, W. C., *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1974.

Borges, J. L., *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Bousoño, C., “Significación de los géneros literarios”, n<sup>o</sup>281, *Ínsula*, Abril, 1970.

Bradbury, M., y Palmer, D., (eds.), *Crítica contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1974.

Bremond, C., “La lógica de los posibles narrativos”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 212-219.

\_ “El mensaje narrativo”, *Análisis estructural del relato, Comunicaciones*, 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 71-104.

Brioschi, F., y Di Girolamo, C., *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1988.

Brunetière, F., *Evolution des genres dans l'histoire littéraire française: Introduction. Evolution de la critique depuis la Renaissance*, Pocket, Collection Agore les classiques, 2000.

Burguera, M<sup>a</sup>. L., (ed.), *Textos Clásicos de Teoría de la Literatura*, Cátedra, Madrid, 2004.

Cáceres Sánchez, M., “La sociología empírica”, *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros, A., (dtor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 106-122.

Calamé, C., *Eros en la Antigua Grecia*, Akal, Madrid, 2002.

Campos Plaza, N., y Ortega Arjonilla, E., *Panorama de Lingüística y Traductología*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Atrio, Granada, 2005, pág. 265-424.

Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1995.

Casali, S., “Altri voci nell’ Eneide’ di Ovidio”, *MD* 35, 1995, pág. 59-76.

Castillo García, G. S., *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2006.



Catford, Cunnison, J., *A Linguistic Theory of Translation: an essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, 1965.

Cicerón, “El orador perfecto”, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Miguel Ángel Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 77.

Cohen, J., *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970.

Cohn, D., *Transparent Minds*, Princeton University Press, New Jersey, 1978.

Coleman, R., “Structure and Intention in the *Metamorphoses*” *CQ* 21, 1971, pág. 461-477.

Colinas, A., “¿Por qué he traducido?”, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Gómez Montero (ed.), Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 175-182.

Commager, S., *The Odes of Horace. A critical study*. New Haven & London, 1961.

Cortés Gabaudan, H., “La traducción de la forma literaria”, *Nuevas Pautas de Traducción Literaria*, Gómez Montero (ed.), Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 87-116.

Craig, B., “Una revisión desde el marxismo. Bajtin: Ética, política y el potencial dialogismo”, *Revista Herramienta* n° 10, Buenos Aires, <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-10/una-revision-desde-el-marxismo-bajtin-etica-politica-y-el-potencial-del-dia>, 5 de Agosto de 2011.

Cristóbal, V., *Algunos testimonios más sobre Ulises y la Odisea en la literatura latina*, *Cuadernos de Filología Clásica - Estudios Latinos*, 7, Editorial Complutense, Madrid, 1994. <http://ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319062/articulos/CFCL9494220057A.PDF>, 4 de Agosto de 2011.

\_ *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*. Universidad de Huelva, 2002.

\_ *Pígalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española*, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2003, 23, núm. 1, pág. 63-87. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319062/articulos/CFCL0303230063A.PDF>, 10 de Julio de 2011.

Cros, E., *Literatura, ideología y sociedad*, Gredos, Madrid, 1986.

\_ *Theory and practice of sociocriticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

\_ “Sociología de la Literatura”, *Teoría literaria*, Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema (eds.), Siglo Veintiuno Editores, 2002, pág. 145-171.

Cuesta Abad, J. M., Jiménez Hefferman, J., (eds.), *Teorías Literarias del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005.

Culler, J., *La poética estructuralista*, Anagrama, Barcelona, 1979.

\_ *Breve introducción a la teoría literaria*, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 2004.

Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.

Chevrel, I., “Los géneros literarios”, *Introducción a la literatura comparada*, Gnisci, A., (ed.), Crítica, Barcelona, 2002, pág. 171-214.

Chico Rico, F., *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad, Alicante, 1988.

Chicharro, A., “La teoría de la crítica sociológica”, *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro (ed.), Trotta, Madrid, 1994, pág. 387-454.

\_ “Cuestiones epistemológicas”, *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (dtor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 11-23.

\_ *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

\_ “Estudios socríticos crosianos e hispanismo”, *Káñina*, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica. Vol. XXXII (1), pág. 13-27, 2008, <http://www.latindex.ucr.ac.cr/kanina-32-1/01-CHICCHARRO.13-27.pdf>, 8 de Agosto de 2011.

Dacier, A., “Prefacio a la traducción de la *Ilíada* (1699)”, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 156-161.

Defoe, D., *Robinson Crusoe*, Cátedra, Madrid, 2007.

Della Volpe, G., *Crítica de la ideología contemporánea*, Seix Barral, Barcelona, 1970.

\_ *Historia del gusto*, A. Corazón, Madrid, 1972.

Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

\_ “Carta a un amigo japonés”, *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Proyecto A. Ediciones, Barcelona, 1997, pág. 23-27.

Díez Bosque, J. M<sup>a</sup>., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid, 1985.

Van Dijk, T. A., *Text and context, Exploration in the semantics and pragmatics of discourse*, ed. Longman, University of Amsterdam, 1977, <http://www.discourses.org/OldBooks/Teun%20A%20van%20Dijk%20-%20Text%20and%20Context.pdf>, 10 Abril 2011.

\_ “La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario”, *Textos Clásicos de Teoría de la Literatura*, M<sup>a</sup>. L. Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 342-350.

Van Dijk, T.A., Kintsch, W., *Strategies of discourse comprehension*, Academic Press, New York, 1983.

Dilthey, W., *Teoría de las concepciones del mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

\_ *Dos escritos sobre hermenéutica*, Ediciones Istmo, Madrid, 2.000.

\_ *Poética*, Losada, 2007.

Doce, J., “Traducir: tres asedios”, *Nuevas Pautas de Traducción Literaria*, Gómez Montero, J. (ed.), Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 13-35.

Dolet, E., (1540), “De cómo traducir bien de una lengua a otra”, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 119-122.

Dolezel, L., “Truth and the Authenticity in Narrative”, *Poetics Today*, 1, 1980, pág. 7-25.

\_ “Mimesis and Possible Worlds”, *Poetics Today*, núm. 9, 1988, pág. 475-496;

\_ “Possible Worlds in Literary Fictions”, *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Allen, S. (ed.), De Gruyter, Berlín-Nueva York, 1989, pág. 221-242;

\_ *Historia Breve de la poética*, Síntesis, Madrid, 1997.

Domínguez Caparrós, J., *Teoría de la literatura*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2002.

\_ “Literatura y actos del lenguaje”, *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral, Arco-Libros, Madrid, 1987, pág. 83-121.

Dryden, J., *Prefaces concerning Ovid's Epistles*, Londres, 1760.

Dubois, J., *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974.

Eagleton, T., “Towards a Science of the Text”, *Criticism and ideology*, New Left Books, Londres, 1976, pág. 64-101.

\_ *Literatura y crítica marxista*, Zero Zyx, Madrid, 1978.

\_ *Introducción a la teoría literaria*, FCE, Madrid, 1993.

Eco, U., *La obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965.

\_ *Tratado de semiótica general*, ed. Lumen, Barcelona, 1981.

\_ *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1981 y la edición de 1987.

\_ *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.

\_ *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996.

\_ *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, 2002.

\_ “Lector in Fabula”, *Textos clásicos de la teoría de la literatura*, M.<sup>a</sup> Luisa Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 385-392.

Edmundo, L., *Intertextuality and the Reading of the Roman Poetry*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London, 2001.

Eichembaum, B., “La teoría del ‘método formal’ y ‘Sobre la teoría de la prosa’”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Todorov, T. (ed.), Signos, Buenos Aires, 1970, pág. 21-54 y pág. 147-157.

Ellis, J., *The theory of literary Criticism: A logical analysis*, University of California Press, 1974.

Erlich, V., *El formalismo ruso*, Seix-Barral, Barcelona, 1974.

Escarpit, R., *Sociología de la literatura*, Edima, Barcelona, 1968.

\_ “La definición del término literatura”, *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974, pág. 259-272.

\_ “Lo literario y lo social”, *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974, pág. 11-43.

\_ *et al.*, *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974.

Even-Zohar, I., "Polysystem Studies", *Poetics Today*, Volume 11, Number 1, 1990, pág. 9-94.

Even-Zohar, I., Toury, G., "Introduction", *Translation Theory and Intercultural Relations*, Even-Zohar, I., and Toury, G., (eds), *A special issue of Poetics Today*, II, 4, 1981, pág. 5-11.

Fernández Corte, J. C., "La Eneida", *Historia de la literatura latina*, Cátedra, 1997, pág. 177-189.

Fernández Mantorell, C., *Walter Benjamin. Crónica de un pensador*, Montesinos, Barcelona, 1992.

Ferreras, J. I., *Fundamentos de sociología de la literatura*, Cátedra, Madrid, 1980.

Ferreras, J. J., *Teoría y praxis de la novela*, Edic. Hispanoamericanas, París, 1970.

Ferreti, V. A., "Traducción componible, un alegato a favor de la literaridad", en Gómez Montero (ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria*, Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 133-152.

Fish, S., "¿Hay un texto en esta clase", *Teorías Literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 902-918.

Flammarion, C., *Los mundos imaginarios y los mundos reales*, Gaspar y Roig, Madrid, 1877.

Fletcher, J., "La crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual", *Crítica contemporánea*, Malcom Bradbury y David Palmer, Cátedra, Madrid, 1974, pág. 127-155.

Fokkema, D., “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, *Orientaciones en literatura comparada*, D. Romero López (ed.), Lecturas, Madrid, 1998, pág. 149-172.

Fokkema, D. W., y Ibsch, E., *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997.

Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Debate, Barcelona, 2003.

Foucault, “Lenguaje y Literatura”, *Teorías Literarias del siglo XX*, Cuesta Abad, J. M., Jiménez Heffernan, J., (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 434-449.

Fowler, R., “La estructura de la crítica y el lenguaje de la poesía: crítica lingüística”, *Crítica Contemporánea*, Malcom Bradbury y David Palmer (eds.), Cátedra, Madrid, 1974, pág. 209-236.

\_ “The life and death of literary forms”, *New Literary History*, 2, I, 1971, pág. 199-216.

\_ “Género y canon literario”, *Teoría de los géneros literarios*, M. A. Garrido Gallardo (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1988, pág. 95-127.

\_ “The future of genre theory”, *The future of literary theory*, R. Cohen (ed.), Routledge, New York, 1989, pág. 201-203.

Frei, C., “Presupuestos teóricos de la autoría: el pseudotraductor”, *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción*, Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero (eds.), Complutense, Madrid, 1999, pág. 111-120.

Frye, N., *Anatomy of criticism: four essays*, Peguin Books, London, 1990.

\_ “Los arquetipos de la literatura”, *Teorías literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 703-715.

Gadamer, H. G., *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid, 1998.

\_ *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1999.

\_ “Poetizar e Interpretar”, *Teorías Literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 858- 865.

Galinsky, GK., “L’*Enéide*’ di Ovidio (*Met.* XIII 623-XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosis*”, *Maia* 28, 1976, pág. 3-18.

\_ *Augustan Culture*, Princeton University Press, USA, 1996.

Galla, H., *Teoría marxista de la literatura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

Gamoneda, A., “La lengua bífida de la traducción”, en Gómez Montero, *Nuevas Pautas de Traducción Literaria*, Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 37-73.

Garasa, D. L., *Los géneros literarios*, Columba, Buenos Aires, 1971.

García Berrio, A., *Significado actual del formalismo ruso*, Planeta, Barcelona, 1973.

\_ *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid, 1989.

García Berrio, A., y Hernández, M. T., *La poética: tradición y modernidad*, Síntesis, Madrid, 1978.

García Berrio, A., Huerta Calvo, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992, pág.11-83.

García Bravo, P., “J. Dryden y J. J. Breitinger: la vigencia de los clásicos”, *Hieronymus*, núm. 8, Centro virtual Cervantes. (Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores). [http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/08/08\\_045.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/08/08_045.pdf), 17 de Junio de 2011.



García de la Banda, F., “Traducción de poesía y traducción poética, *Actas III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders y Julia Sevilla (eds), Editorial Complutense, Madrid, 1993, pág. 115-135.

García Gual, C., *Orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1972.

\_ *Virgilio y la Eneida*, Universidad Complutense, Madrid, <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/pdf/gual4.pdf>, 4 de Agosto 2011.

García Yebra, V., *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid, 1984.

\_ *Experiencias de un traductor*, Gredos, Madrid, 2006.

Gardner, J. F., *Mitos romanos*, Akal, Madrid, 2000.

Garrido Domínguez, A., “El discurso del tiempo en el relato de ficción”, *Revista de literatura*, LIV, 107, 1992, pág. 5-45.

\_ *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1996.

Garrido Gallardo, M. A.(ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988.

\_ *La teoría literaria de György Lukács*, A. Belinchón, Valencia, 1992.

Genette, G., “Géneros, ‘tipos’, modos”, M. A. Garrido Gallardo (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1988, pág. 183-234.

\_ “Discurso del relato”, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, pág. 75-327.

\_ *Nuevo Discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1993 y la edición de 1998.

\_ *Dicción y ficción*, Lumen, Barcelona, 1992.

Gevers Vredenbregt, H., “Poesía traducida al pie de la bella letra”, *Sendeben*, nº6 (*Separata*), *Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, Universidad de Granada, Granada, 1995, pág. 209-228.

Ghiano, J. C., *Los géneros literarios*, Nova, Buenos Aires, 1961.

Girard, R., *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona, 1984.

Gnisci, A., (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002.

Goldmann, L., *El hombre y lo absoluto*, Península, Barcelona, 1968.

\_ *Para una sociología de la novela*, Ayuso, Madrid, 1965.

\_ “El estructuralismo genético en la sociología de la literatura”, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barthes, R., et al., Martínez Roca, Barcelona, 1969, pág. 205-255.

\_ et al., *Sociología de la creación literaria*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

Von Goethe, J. W., “Con Eckermann (1825)”, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984.

Gómez Montero, J. (ed.), *Nuevas Pautas de Traducción Literaria*, Visor Libros, Madrid, 2008.

\_ “Salutación en lugar de un prólogo”, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Gómez Montero (ed.), Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 9-11.

\_ “Apuntes para un cuaderno de traducción: sobre textos de F. Hölderlin”, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Gómez Montero (ed.), Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 153-160.

Gómez Redondo, F., *La crítica literaria del siglo XX*, Edaf, Madrid, 1996.

Grandes Rosales, M<sup>a</sup>. A., “La crítica materialista anglosajona”, *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (dtor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 155-190.

Gras Miravet, D., *Manuel Scorza: La construcción de un mundo posible*, Serie América, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2003.

Gregor, I., “La crítica como actividad individual: el acceso a través de la lectura”, *Crítica contemporánea*, De Malcom Bradbury y David Palmer (eds.), Cátedra, Madrid, 1974, pág. 237-258.

Greimas, A. J., *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971.

“Reflexiones acerca de los modelos actanciales”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 221-235.

Greimas, A. J., y Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1991.

Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981.

Guglielmi, M., “La traducción literaria”, *Introducción a la literatura comparada*, Gnisci (ed.), Crítica, Barcelona, 2002, pág. 291-345.

Guillemin, A. M., *Virgilio, Poeta, Artista y Pensador*, Bs. As., Paidós, 1968.

Guillén, C., “Cambio literario y múltiple duración”, *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pág. 533-549;

*Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985

*Múltiples Moradas: Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998.

Gullón, G. y Gullón A., (eds.), *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974.

Gullón, R., *Espacio y novela*, A. Bosch, Barcelona, 1980.

Hamburger, K., *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.

Harnecker, M., *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, Siglo XXI, Madrid, 2005.

Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre Estética*, traducción de Alfredo Brtóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989.

Heindricks, W. O., *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976.

Hermans, Th. (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, Londres/Sydney, 1985.

Hernadi, P., *Beyond genre: New direction in literary classification*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1972;

–“Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa” en M. A. Garrido Gallardo (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1988, pág. 73-94.

Hinds, S., *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman poetry*, CUP, Cambridge, 1998.

Holmes, J., “On Matching and Making Maps: From a Translator’s Notebook”, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam-Atlanta, 1988, pág. 53-64.

Homero, *Odisea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

Horkheimer, M., *Teoría crítica*, Barral, Barcelona, 1973.

Holub, R. C., *Reception Theory. A critical Introduction*, Methuen, Nueva York, 1984.

Horacio, Q., *Epistola ad Pisones*, trad. Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987.

Hough, G., “La crítica como disciplina humanística”, *Crítica contemporánea*, Malcom Bradbury y David Palmer, Cátedra, Madrid, 1974, pág. 47-72.

Huerta Calvo, J., *La teoría literaria de Mijail Bajtin (Apuntes y textos para su interpretación en España)*, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

\_ “La Teoría Crítica de los géneros literarios”, *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro (ed.), Trotta, Madrid, 1994, pág. 115-174.

Hurtado, A., *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.

Iglesias, R. M<sup>a</sup>., Álvarez, M<sup>a</sup>. C., “La ‘Eneida’ homérica de Ovidio”, Amando, T. (eds.) *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Publicaciones de la USC, Santiago de Compostela, 2004, pág. 309-318.

\_ “El mar, elemento, morada y camino en las *Metamorfosis* de Ovidio”, *Myrtia* n°20, Universidad de Murcia, 2005, pág. 87-106. <http://revistas.um.es/myrtia/article/view/36611>, 6 de Julio de 2011.

Iglesias Santos, M., *Avances en teoría de la literatura*, Santiago, 1994.

Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, Taurus, Universidad Iberoamericana, México, 1998.

\_ *La comprensión de la obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana, México, 2005.

Iser, W., *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987.

\_ “El acto de leer”, *Textos Clásicos de la teoría de la literatura*, M.<sup>a</sup> L. Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 393-399.

Jakobson, R., “Sobre el realismo artístico”, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, T. Todorov (comp.), Signos, Buenos Aires, 1970, pág. 71-80.

\_ *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984.

\_ “On Linguistic Aspects of Translation”, *Language in Literature*, ed. K. Pomorska y S. Rudy, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1987, pág. 428-435.

James, H., “El arte de la ficción”, *El futuro de la novela*, compilación y trad. de R. Yahni, Taurus, Madrid, 1980, pág. 15-37.

Jameson, F., *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Visor, Madrid, 1989.

\_ *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

\_ “Sobre la Interpretación”, *Teorías literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 566-590.

Janés, C., “Las dos orillas del mar (sobre la traducción de poesía)”, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Gómez Montero (ed.), Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 161-173.

Jauss, H. R., *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Península, Barcelona, 1976.

\_ *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

\_ “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, *Teorías literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 867-893.

San Jerónimo, “Carta a Panmaquio”, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 82-86.

Kadarkay, A., *Georg Lukács. Vida, pensamiento y política*, Ediciones Alfons el Magnamin, Valencia, 1994.

Kayser, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1958.

Kibédi Varga, A., “Réception et classement: Lettres-arts-genres”, *Théorie de la littérature*, Picard, París, 1981, pág. 210-228.

Kirk, G. S., *Los poemas de Homero*. Biblioteca de Cultura Clásica, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1968.

Kosik, K., *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México, 1967.

Krauss, W., “Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios”, *AIH. Actas IV*, Centro Virtual Cervantes, 1971. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_010.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_010.pdf). 2 de Febrero de 2011.

Kristal, E., *Borges y la traducción: Invisible work, Borges and translation*, Vanderbilt, Nashville, University Press, UCLA, 2002.

Kristeva, J., *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1974.

Lara Alberola, E., *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, Universitat de València, 2010, pág. 29-82, <http://parnaseo.uv.es/Editorial/Parnaseo13/Parnaseo13.pdf>, 11 de Junio 2011.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1966, 3 vols.

Lázaro Carreter, F., “El realismo como concepto crítico literario”, *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976, pág. 121-142.

\_ “Sobre el género literario”, *Estudios de Poética*, Taurus, Madrid, 1979, pág. 113-120.

\_ “La literatura como fenómeno comunicativo”, *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona, 1980, pág. 173-192.

Lázaro Carreter, F., y Correa Calderón, E., *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid, 1974.

Leenhardt, J., “La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia”, *Sociología de la creación literaria*, Goldmann *et al.*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, pág. 45-71.

\_ “El ‘saber leer’, o modalidades sociohistóricas de la lectura”, *Criterios*, La Habana, n° 25-28, enero-diciembre 1990, pág. 54-65. <http://www.criterios.es/pdf/I374leenhardt.pdf>, 5 de Mayo de 2011.

Lefevere, A., *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, The Modern Language Association of America, New York, 1992.

\_ *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Ediciones Colegio de España. Biblioteca de Traducción, Salamanca, 1997.

Lenin, V. I., *Escritos sobre la literatura y el arte*, Península, Barcelona, 1975.

Levin, S. R., *Estructuras Lingüísticas en la poesía*, Cátedra, Madrid, 1979.

Linares Alés, F., “El estructuralismo genético” y “La sociocrítica”, *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (dtor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 123-131 y pág. 141-154.

Livio, T., *Historia de Roma desde su fundación*, trad. de J. A. Villar, Clásica Gredos, Madrid, 1997, Lib. I.

López Eire, A., *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Arco/Libros, S.L., Madrid, 2002.



Lodge, D., *La conciencia y la novela*, Península, Barcelona, 2004.

Lotman, Y. M., *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.

\_“Semiótica Kul’tury v tartuskomoskovskoi semiotickeskoj shkole”, *Historia i tipologija russkoj kul’tury*, Iskusstvo, San Petersburgo, 2002, pág. 5-20, tr. De Klaarika Kaldjärv. <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre5/mijail5.htm>, 10 de Julio de 2011.

\_“Estructura del texto Artístico”, *Textos clásicos de teoría de la literatura*, M<sup>a</sup>. L. Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 262-268.

\_“El concepto del lenguaje del arte literario”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, pág. 237-249.

Lowrie, M., “Vergil and founding violence”, *A Companion to Vergil’s Aeneid its tradition*, J. Farrell and M. C. J. Putnam (eds.), Wiley- Blackwell, U. K., 2010, pág. 391-403.

Luck, G., *Arcana Mundi: magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, Gredos, Madrid, 1995.

Luckács, G., *Problemas del realismo*, FCE, México, 1966.

\_ *Historia y conciencia de clase*, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto del Libro, La Habana, 1970.

\_ *La novela histórica*, Era, México, 1971.

\_ *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona, 1973.

\_ *Teoría de la novela*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

\_“La novela histórica y el drama histórico”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 548-564

Lutero, M., “Sumarios sobre los salmos y motivos de la traducción (1533)”, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 105-112.

Llácer LLorca, E. V., *Sobre la traducción. Ideas tradicionales y teorías contemporáneas*, Universitat de València, Valencia, 2004.

Macherey, P., *Para una teoría de la producción literaria*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974.

– *¿En qué piensa la literatura?*, Siglo del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.

Maimónides, “Carta a Ben Tibbon”, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 87.

Marcuse, H., *La dimensión estética*, Materiales, Barcelona, 1978.

March, J., *Diccionario de mitología clásica*, Crítica, Barcelona, 2002.

Marín Hernández, D., “La responsabilidad del traductor: ¿hacia el autor o el lector?”, *Anovar/anotar. Estudios de traducción e interpretación*, A. Álvarez Lugris y A. Fernández Ocampo (ed.), Volumen III, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 1999, pág. 137-141.

Markiewicz, H., *La recepción y el receptor en las investigaciones literarias*, *Criterios*, La Habana, nº 5-12, enero-diciembre, 1984, pp. 3-19, pág. 9. Traducción del polaco: Desiderio Navarro. <http://www.criterios.es/pdf/markiewiczrecepcion.pdf>. 15 de Junio de 2011.

Martín Jiménez, A., *Mundos del texto y géneros literarios*, Universidad de A. Coruña, A Coruña, 1993.

Martínez Bonati, F., *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972.

\_ *La ficción narrativa*, Universidad, Murcia, 1992.

\_ “El acto de escribir ficciones”, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, E. Sullá (ed.), Crítica, S. L., Barcelona, 2001, pág. 213-220.

Martínez de Merlo, L., “Revisando criterios en la traducción de textos poemáticos”, *Nuevas Pautas de Traducción Literaria*, Gómez Montero (ed.), Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 117-132.

Marx, K., Prólogo a *Contribución a la crítica de la economía política*, Londres, 1859, en *Marxists Internet Archive*, Marzo de 2001, <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>, 3 de Mayo de 2011.

Mayoral, J. A., (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco-Libros, Madrid, 1987.

\_ (ed.) *Estética de la recepción*, Arco-Libros, Madrid, 1987.

Mayoral, M., (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.

Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la novela en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943

Mérida Jiménez, R., *El gran libro de las brujas*, RBA, Barcelona, 2004.

Mignolo, W., *Elementos para una teoría del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1978.

Mircea, E., *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1999.

Mogollón, J. M., “La dimensión estética y la crítica social en el pensamiento crítico y utópico de Herbert Marcuse”, *Palimpsestos*, Universidad Nacional de Colombia, pág. 122-137, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/viewFile/8031/8675>, 8 de Agosto de 2011.

Moll, N., “Imágenes del otro. La literatura y los estudios interculturales”, *Introducción a la literatura comparada*, Gnisci (ed.), Crítica, Barcelona, 2002, pág. 347-389.

Moya, V., *En torno a la traducción*, Gredos, Madrid, 1983.

\_ *La traducción. Historia y teoría*, Gredos, Madrid, 1994.

\_ *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2007.

Mukarovsky, J., *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Ian Mukarovsky*, Plaza y Janés, Universidad Nacional de Colombia-Universidad de los Andes, Bogotá, 2000.

\_ “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág. 44-121.

\_ “El arte como semiología”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, pág. 130-138.

Nagy-Zekmi, S., “Estrategias poscoloniales: la reconstrucción del discurso eurocéntrico”, *Cuadernos americanos*, Año 27, Volumen 1, nº 97, Enero-Febrero, México, 2003, pág. 11-20, <http://w3.ipealt.univtlse2.fr/cedocal/revues/camericanos/cua97.htm>, 23 de marzo 2011.

Nasta, M., “Scelus fraternae necis: *Rómulo, del asesinato a la apoteosis...*”, *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*, 2001, 20: 67-82. <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0101130067A/17281>, 10 de Julio 2011.

Nelis, D., *Vergil's “Aeneid” and the “Argonautica” of Apollonius Rhodius*, Leeds University Press, Cambridge, 2001.

Neubert, A., “Lingüística del texto y traducción” *Sendebarr* No.3, Universidad de Granada, 1992, pág.13-25.

Neubert, A., Shreve, G., *Translation as Text*, The Kent State University Press, Ohio, 1992.

Newmark, *A textbook of translation*, Prentice Hall International, Londres, 1988.

Nida, A., E., *Toward a Science of Translating*, Leiden, Netherlands, 1965.

Nord, C., “La traducción literaria entre intuición e investigación”, *Actas III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders y Juilia Sevilla (eds.), Editorial Complutense, Madrid, 1993, pág. 99-109.

Nucera, D., “Los viajes y la literatura”, *Introducción a la literatura comparada*, Gnisci (ed.), Crítica, Barcelona, 2002, pág. 241-289.

Homero, *Odisea*, Espasa Calpe, Madrid, 1993.

Ohmann, R., “Los actos de habla y la definición de literatura”, *Pragmática de la comunicación literaria*, Mayoral, J. A., (ed.), Arco-Libros, Madrid, 1987, pág. 13-34.

Orecchioni, O., “Hacia una historia sociológica de la literatura”, *Hacia una sociología del hecho literario*, Escarpit, et al., Edicusa, Madrid, 1974, pág. 45-56.

Ortega y Gasset, J., “Miseria y esplendor en la traducción”, *Obras completas*, Ortega y Gasset, Vol. V, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 431-452.

Ousers, E., "Some aspects of the translation of the poetry", *Meta*, XXIII, 1, 1978, pág. 8-19.

Otis, B., *Virgil, A study in civilized Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1964.

Ovidio, *Metamorfosis*, trad. de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, 2007.

\_ Libro XIV de las *Metamorfosis*, The Latin Library, The Classics Page, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met14.shtml>. 2 de Enero 2010.

\_ *Las Metamorfosis*, trad. de Ana Pérez Vega, Los Clásicos de Orbis Dictus, Sevilla, 2005, Libro XIV.

Padilla Chasing, I., "Brunetière, F., *Evolution des genres dans l'histoire littéraire française: Introduction. Evolution de la critique depuis la Renaissance...*", *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, nº6, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pág. 415-423.

[www.humanas.unal.edu.co/literatura/index.php/download.../107/](http://www.humanas.unal.edu.co/literatura/index.php/download.../107/). 12 de Marzo de 2011.

Palacios G. M. y Fernández P. F. J., "Literalidad y literariedad en la traducción de la poesía", *Babel*, 40, pág. 170-177.

Pamies Bertrán, A., "Métrica y traducción de textos poéticos", *Actas II Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Universidad Complutense, Madrid, 1990, pág. 197-202.

Paratore, E., *Virgilio*, Faro, Roma, 1945.

Paz, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971.

Petőfi, J., García Berrio, A., *Lingüística del texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 1979.

Popper, “Predicción y profecía en las ciencias sociales”, *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 403-415.

Povillon, J., *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970.

Pozuelo Yvancos, J.M., *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid, 1988.

\_ *Teoría del Lenguaje Literario*, Cátedra, Madrid, 2003.

Prieto, A., *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975.

Propp, V., *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971.

\_ “Las transformaciones de los cuentos fantásticos”, *Teoría de los formalistas rusos*, T. Todorov (comp.), Siglo XXI, Madrid, 1991, pág. 177-198.

\_ *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 2008.

Raddatz, F. J., *Georg Lukács*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.

Reed, *Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the Aeneid*, Princeton University Press, USA, 2007.

Reiss, K., Vermeer, H. J., *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Akal, Madrid, 1996.

Remak, H. H., “El futuro de la literatura comparada”, *Orientaciones en literatura comparada*, D. Romero López (ed.), Lecturas, Madrid, 1998, pág. 125-138.

Ricoeur, P., *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1995.

Riezu, J., *Teoría sociológica de lo literario*, San Esteban, Salamanca, 1993.

Robbe-Grillet, A., *Por una novela nueva*, Seix-Barral, Barcelona, 1965.

Rodríguez, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica. 1. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Akal, Madrid, 1974.

\_ *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*, Comares, Granada, 2002.

\_ “Lecciones de escritura”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 627-655.

Rodríguez Pequeño, M., *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Júcar, Gijón, 1991.

\_ “Lecciones de escritura”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, pág. 627-655.

Rodríguez Monroy, A., *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*, Montesinos, Madrid, 1999.

Rodríguez Puértolas, J., “La crítica literaria marxista”, *Introducción a la crítica literaria actual*, Aullón de Haro (coord.), Playor, Madrid, 1984, pág. 209-250.

Rodway, A., “La crítica de géneros literarios: el acceso a través del tipo, del modo y de la clase”, *Crítica contemporánea*, Malcom Bradbury y David Palmer (eds.), Cátedra, Madrid, 1974, pág. 99-126.

Rojas, M., “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo”, *Dispositio*, V-VI, 15-16, 1980-81, pág. 19-55.

Rollin, B., “Nature, Convention, and Genre Theory”, *Poetics*, 10, pág. 127-143;



Romero López, D. (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Lecturas, Madrid, 1998.

Ronen, R. “La focalisation dans les mondes fictionnels” *Poétique*, 83, 1990, pág. 305-322.

Ruiz Zamora, M., “Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, Num. 1., Marzo, 2004, pág. 40-53, <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n1/pasajes.pdf>, 6 de Agosto de 2011.

Said, E. W., “Antagonistas, públicos seguidores y comunidad”, *La postmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pág. 199-235.

Sánchez-Mesa Martínez, D., “Jan Mukarovsky: la sociosemiótica” y “Una teoría en expansión: la poética social dialógica del Círculo de Bajtín”, *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros, A., (dtor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 98-100 y pág. 191-214.

Sánchez-Paños, I., “Sentido y traducción literaria”, *Actas III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Margit Raders y Juilia Sevilla (eds.), Editorial Complutense, Madrid, 1993, pág. 111-114.

Sánchez Robayna, A., “Traducir y ser traducido”, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Gómez Montero (ed.), Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 183- 197.

Sánchez Trigueros, A., (dtor.), *Sociología de la literatura*, Síntesis, Madrid, 1996.

\_ “Los textos de Marx y Engels” y “Los clásicos rusos”, *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (dtor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 37-43 y pág. 44-53.

Sánchez Vázquez, A. (ed.), *Estética y Marxismo*, Era, 2 vols., México, 1970.

Sartre, J. P., “¿Qué es la literatura?”, *Textos clásicos de la teoría de la literatura*, M<sup>a</sup>. L. Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 421-428.

Saussure, F., “El signo lingüístico y el estudio del lenguaje”, *Teorías Literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Hefferman (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 40-50.

Schaeffer, J. M., *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006.

Schleiermacher, F., “Sobre los diferentes métodos de traducir”, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 224-235.

Scholes, R., *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Gredos, Madrid, 1987.

Searle, J., “El estatuto lógico del discurso de ficción”, *Lingüística y literatura*, Universidad Veracruzana, México, 1978, pág. 37-50.

\_ *Actos de habla*, Cátedra, Madrid, 2001.

Segre, C., *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona, 1976.

Selden, R., *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987.

Selver, P. *The art of translation poetry*, Jon Baker, London, 1966.

Serrano Valverde, F., *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Emilio Barén, Almería, 1997.

Schade, G., “Ovids Aeneis”, *Hermes* 129, 2001, pág. 525-532.

Schmidt, S., “Towards a Pragmatic of ‘fictionality’”, *Pragmatics of Language and Literature*, T. A. Van Dijk, North Holland, Amsterdam, 1976, pág. 161-178.

\_ “Fictionality in literary and non literary discourse”, *Poetics*, 10, núm. 4-5, 1980, pág. 317-336.

\_ “The fictions is that reality exists”, *Poetics Today*, vol. 5, núm. 2, 1984, pág. 253-274.

\_ “On the construction of fiction and the invention of facts”, *Poetics*, núm. 18, 1989, pág. 319-335.

Schneider, A., “La traducción poética”, *Meta*, XXIII, 1, 1978, pág. 20-36.

Silio Itálico, *La Guerra Púnica*, Villalba Álvarez, J. (ed.), Akal/Clásica, Madrid, 2005, pág. 26-31.

Simpson, M., *The Metamorphoses of Ovid*, University of Massachusetts Press, 2001.

Sinopoli, F., “Los géneros literarios”, *Introducción a la literatura comparada*, al cuidado de A. Gnisci, Editorial Crítica, S. L. Provença, Barcelona, 2002, pág. 171-215.

Shklovski, V., “El arte como procedimiento”, *Formalismo y Vanguardia*, trad. de A. García Tirado, Alberto Corazón, Madrid, 1970, pág. 83-150.

\_ “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela”, *Textos clásicos de teoría de la literatura*, M<sup>a</sup>. L. Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 241-251.

Snell, B., *Las Fuentes del Pensamiento Europeo*, Razón y Fe, Madrid, 1965.

Snell-Hornby, M., *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*, Grupo Editorial Ambos Mundos, Salamanca, 1999.

Spang, K., *Teoría de la literatura y Literatura Comparada. Géneros Literarios*, Síntesis, Madrid, 2000.

Staiger, E., *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1966.

Starobinski, J., “El estilo de la autobiografía”, *La relación crítica*, Taurus, Madrid, 1974, pág. 65-77.

Steiner, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1975.

—“Georg Lukács y su pacto con el diablo”, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2003, pág. 363-378.

Stempel W.-D., “Aspectos genéricos de la recepción”, *Teoría de los géneros literarios*, Garrido Gallardo (comp.), Arcos libros, Madrid, 1988, pág. 235-252.

Strelka, J. P. (ed.), *Theories of Literary Genre*, Pennsylvania State University Press, 1978.

Sullá, E., *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2001.

Thornton, A., *The Living Universe. Gods and Men in Virgil's Aeneid*, Leiden, 1976.

Tinianov, I., “La noción de construcción”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (comp.), Signos, Buenos Aires, 1970, pág. 85-88

—“La noción de construcción”, *Textos clásicos de teoría de la literatura*, M<sup>a</sup>. L. Burguera (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 237- 240.

Tytler, A. F., (Lord Woodhouselee), “Ensayo sobre los principios de la traducción (1793)”, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, M. A. Vega (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, pág. 212-215.

Todorov, T., *Gramática del “Decamerón”*, Taller de Ediciones J. B., Madrid, 1973.

\_“Las categorías del relato literario”, *Análisis Estructural del Relato*, Buenos Aires, Barcelona, 1982, pág. 155-192.

\_ *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Madrid, 1991.

\_“El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*, M. A. Garrido (comp.), Arcos Libros, Madrid, 1988, pág. 31-48.

\_“Análisis estructural del relato”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid, 2005, pág. 184-211.

\_ *El hombre desplazado*, Taurus, Madrid, 2008.

Tomachevski, B., *Teoría de la literatura*, Akal Universitaria, Madrid, 1982.

Torre, E., *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid, 1994.

Torrent- Lenzen, A., “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética”, 2006 ([http://opus.bibl.fh-koeln.de/volltexte/2006/160/pdf/La\\_traducion\\_poetica.pdf](http://opus.bibl.fh-koeln.de/volltexte/2006/160/pdf/La_traducion_poetica.pdf)), 2 de Junio 2011.

Toury, G., *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv, 1980.

Trocchi, A., “Temas y Mitos literarios”, *Introducción a la Literatura Comparada*, Gnisci, A., (ed.), Crítica, Barcelona, 2002, pág. 129-169.

Trotsky, L., *Literatura y revolución. Otros escritos sobre la literatura y arte*, Ruedo Ibérico, 2 vols., Colombes (Francia), 1969.

\_ “La escuela poética formalista y el marxismo”, Cuesta Abad, J. M., Jiménez Heffernan, J., (eds.), *Teorías Literarias del siglo XX*, Akal, Madrid, 2005, pág. 524-539.

Valles Calatrava, J., “La Escuela de Frankfurt”, *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (dtor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 79-86.

Vega, M. A. (ed.), *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid, 1984.

Venuti, L., *The translator's invisibility: a History of Translation*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995.

Vidal Claramonte, M<sup>a</sup>.C. A., “Traducir en el siglo XXI: nuevos retos de la investigación traductológica”, *Nuevas Pautas de Traducción Literaria*, Gómez Montero, Visor Libros, Madrid, 2008, pág. 75-86.

Villanueva, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Bello, Valencia, 1977.

\_ *El comentario de textos narrativos: la novela*, Aceña/Júcar, Gijón, 1989.

Vinogradov, V. V., “Sobre la tarea de la estilística”, *Textos clásicos de teoría de la literatura*, Burguera, M<sup>a</sup>. L., (ed.), Cátedra, Madrid, 2004, pág. 233-236.

Vives, L., (1492-1540), “Versiones e interpretaciones”, *Teorías de la traducción. Antología de textos*, D. López García (ed.), Universidad de Castilla- La Mancha, Cuenca, 1996, pág. 66-71.

Voloshinov, V. N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.

\_ *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.

\_ “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, Akal, Madrid, 2005, pág. 538-546.

Wahnón Bensusan, S., *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Universidad de Granada, Granada, 1991.

\_ “La sociología de la literatura de Georg Lukács”, “Roland Barthes: escritura e ideología” y “La escuela althusseriana”, *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (dctor.), Síntesis, Madrid, 1996, pág. 54-78, pág. 103-105 y pág. 132-140.

Warning, R., *Estética de la recepción*, Visor/Machado, Madrid, 1989.

Weisgerber, J., “Notes sur la représentation de l'espace dans le roman”, *Revue de L'Université de Bruxelles* 2-3, 1971, pág. 149-165.

Weisstein, U., *Introducción a la Literatura Comparada*, Planeta, Barcelona, 1975.

Wellek, R., y Warren, A., *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1974.

White, H., “Retórica de la interpretación”, *Teorías literarias del siglo XX*, Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, Akal, Madrid, 2005, pág. 918-940.

Wilss, W., *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos*, Universidad Autónoma de México, 1988.

Williams, R. D., *Virgil*, Clarendon Press, Oxford, 1967.

Williams, R., *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1997.

— *Cultura y sociedad, 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Nueva Visión, 2001.

Wotjak, G., “La Escuela de Traductología de Leipzig”, *Hieronymus*, núms. 9-10, Centro Virtual Cervantes, 2009, ([http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/09\\_10/09\\_10\\_007.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/09_10/09_10_007.pdf)). 1 de Julio 2011.

Zavala, I., *La posmodernidad y Mijaíl Bajtin. Una política dialógica*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

Zima, P., *La escuela de Frankfurt. Dialéctica de la particularidad*, Galba, Barcelona, 1976.

\_ *Goldman, una sociología dialéctica*, Mandrágora, Barcelona, 1975.

\_ “Towards sociological semiotics”, *Sociocritique Montpellier*, nº2, Décembre, 1985, pág. 113-128.

\_ “Ideology and Theory: Towards a Critique of Discourse”, *Sociocritique Montpellier*, Volumen IV, 1 (Nº 7), 1988, pág. 111-124.

Zoran, G., “Towards a Theory of space in Narrative”, *Poetics Today*, 5, pág. 309-335, 1984.