

**ACTAS DEL
IV SIMPOSIO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA**

Celebrado en Sevilla (3-5 de diciembre, 1990)

**(DESCRIBIR, INVENTAR,
TRANSCRIBIR EL MUNDO)**

VOLUMEN I

VISOR LIBROS

— Alfredo MARTÍNEZ: El descubrimiento de los <i>ismos</i> (Cómo expresar la novedad)	167
— Juan Antonio PACHECO PANIAGUA: Semiótica y mística islámica .	175
— Eugenia POPEANGA: Modelos culturales y desviaciones en el totalitarismo	181
— Adelaida PORRAS MEDRANO: Hacia una competencia descriptiva	189
— Genara PULIDO: Un modelo de análisis: François Rabelais visto por Mi-jail Bajtin	197
— Francisco QUINTANA DOCIO: El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)	205
— Estanislao RAMÓN TRIVES: <i>La isotopía por identificación</i> como instrumento de la producción/interpretación textual (A propósito de la <i>Constitución política</i> de los Estados Unidos Mexicanos)	215
— Mercedes RODRÍGUEZ PEQUEÑO: La semiótica en el empirismo inglés .	223
— Lourdes ROYANO GUTIÉRREZ: La función del lector	229
— María RUBIO MARTÍN: La obra literaria y sus límites: Transtextualidad y transrealidad, dos formas de textualidad	237
— Lucia SANTAELLA BRAGA: Semiótica y arte: sartas de inteligibilidad .	247
— María Pilar SUÁREZ: El espacio como soporte de la acción. El episodio de Gauvain en <i>Le conte du Graal</i>	251
— Vicente SUÁREZ DUQUE: Heterotopía como ficción: El pensamiento del Afuera	259
— Alicia YLLERA: ¿Reinventar la cultura o descubrir al otro?	267

2. SEMIÓTICA DEL ESPECTÁCULO y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

— Josefina ALBERT GALERA: Mundos dominantes en la obra de García Lorca (<i>La casa de Bernarda Alba</i>)	277
— Antonio ANSÓN: Imágenes y tempos. Poesía cinematográfica	285
— Sebastián BONILLA ÁLVAREZ: Objetos pragmáticos, espacio público e información interactiva	293
— Manuel CÁCERES SÁNCHEZ: Relato audiovisual y relato literario: Para una narratología comparada	299
— Joaquina CANOA GALIANA: <i>Los intereses creados</i> de Benavente como obra simbólica	309
— Antonio CANTOS PÉREZ: Análisis comparativo entre <i>Bola de Sebo</i> , de Guy de Maupassant y <i>La diligencia</i> , de John Ford	319
— M. ^a Teresa CARO VALVERDE: El otro en el texto (La escena de «Las ruinas circulares»)	327
— Diego CARRASCO EGUINO: Sistemas de valores y universo semántico en el discurso publicitario	337
— Carmen CORREA COBANO: Sobre la «puesta en escena» de <i>Hamlet Machine</i> , de Heiner Müller	347

— Jesús Manuel CORRIENTE CORDERO: Elementos en el proceso lector de fenómenos estéticos de masas como configuraciones de receptor: reflexiones sobre la estructura de la telenovela	355
— Ramón ESPARZA: Estereotipos fotográficos y teoría de la recepción ...	363
— José María FERNÁNDEZ VÁZQUEZ: Aproximación al teatro de aglomeración	373
— Mario GARCÍA-PAGE: Lenguaje escrito y lenguaje «visual»: Signos e imágenes (Su interacción semiológica en el lenguaje publicitario)	379
— Rafael GONZÁLEZ GALIANA: La construcción de la realidad por los medios de comunicación, desde la semiótica	389
— Inmaculada GORDILLO ÁLVAREZ: Tres crónicas de una muerte anunciada. Discurso literario, fílmico y teatral	395
— Virginia GUARINOS: Relación y discurso espectaculares de televisión .	405
— Rosario LEÓN ALONSO: El mensaje republicano-radical en la Sevilla de comienzos del siglo XX: El semanario <i>La Lucha</i>	411
— Íñigo MARZÁBAL ALBAINA: Persuade que algo queda. En torno a una pragmática del texto fílmico	417
— Rafael MORALES ASTOLA: Teatro y realidad: textos espectaculares ...	423
— Francisca NOGUEROL: El grado pleno de la escritura (Análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina)	429
— Rafael NÚÑEZ RAMOS: El juego y la experiencia de los mundos posibles .	437
— A. PERIÁNEZ ORIHUELA: El gesto visible. Análisis de las formas fílmicas en la película <i>La prima Angélica</i> de Carlos Saura	443
— Caridad POSADA ALONSO: De la imagen al espectáculo	455
— Catherine RAFFI-BÉROUD: Semiotización de poder político: el teatro de Fernández de Lizardi (1776-1827)	461
— Agustín RAMOS IRIZAR: Semiótica de la mimesis en la reproducción pictórica. El caso del «Modelo de Pickman»	473
— Juan REY: El cuerpo como manifestación	479
— Miguel RODRIGO ALSINA: Semiótica y <i>mass media</i> en la construcción de Europa	487
— Rafael RODRÍGUEZ HUERTAS: Categorías de contacto, producción-recepción, en los mensajes publicitarios televisivos	493
— Javier RUBIERA FERNÁNDEZ: Japón y Occidente: Ver y no ver el «No» .	499

El grado pleno de la escritura

(Análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina)

Francisca Noguerol

¿Qué elementos pueden llevarnos a definir la literariedad de un texto entre el conjunto de actos de comunicación en los que el hombre se ve envuelto cada día? ¿Qué pautas sigue el teórico de la literatura para descubrir un «grado pleno de la escritura» —siguiendo la terminología propuesta por Roland Barthes en su obra *Le Degré Zéro de l'écriture*¹— en las composiciones que son objeto de su análisis? ¿Bajo qué condiciones un texto es apreciado como estético por el lector?

En la presente reflexión intentaremos dar respuesta a estas preguntas demostrando el grado poético alcanzado por un texto no ideado para ser difundido a través del lenguaje escrito; nos referimos a la letra de la canción **Medias negras**, incluida en el último trabajo discográfico del cantautor y poeta jienense Joaquín Sabina.

Ya en 1952 Carlos Bousoño apuntaba en *Teoría de la expresión poética* cómo pueden resultar artísticas «muchas frases del hablar cotidiano, rebosantes de expresividad, (...) escritas sin la menor intención estética»². Para determinar la poeticidad de un texto los formalistas rusos —especialmente Tynjanov y Schlovski— y sus epígonos (cfr. Jean Cohen en *Estructura del lenguaje poético*)³ definían el poema frente a la prosa aplicando al primero la noción de **desvío**, concepto sobre el que avanzó ya en 1928 Boris To-

¹ Editada en París: Editions du Seuil, 1972.

Es conocida la significación que Roland Barthes adjudicó al sintagma «grado cero de la escritura», con el que definió aquellos textos caracterizados por su valor meramente comunicativo.

En el presente estudio analizaremos el grado poético de **Medias negras**, una composición que en principio podría considerarse como no-literaria tanto por el prosaísmo de algunas de sus expresiones como por sus cauces de difusión diferentes a los editoriales. Para ello observaremos tanto los rasgos inmanentes que revelan la literariedad de la composición como los elementos externos que nos llevan a contemplarla como obra poética.

² En *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952, p. 25.

³ Publicado en Madrid, Gredos, 1974. En la p. 14 leemos:

En nuestro caso se trata de confrontar el poema con la prosa. Y ya que la prosa es el lenguaje corriente, se la puede tomar por norma y considerar el poema como la **desviación** con respecto a ella. (...) Definir el estilo como desviación es decir no lo que es, sino lo que no es. Estilo es lo no corriente, lo no normal, lo no conforme o lo «standard» usual.

machevski, quien argumentó que la esencia del lenguaje poético no viene dada por la naturaleza de las distintas expresiones, sino por «la construcción del material verbal»⁴ que en ella se elabora de un modo peculiar.

De acuerdo con estas apreciaciones, la *literariedad* de un texto vendría dada por su peculiar estructura óptica, por una serie de rasgos inmanentes que lo diferencian de los demás⁵. Aunque no rechazamos completamente esta propuesta —que en parte utilizaremos más adelante en nuestro análisis— consideramos muy sugerente la aportación realizada por Walter Mignolo al tema en su libro *Elementos para una teoría del texto literario*, según la cual el grado poético alcanzado por una obra se define de acuerdo con la «aceptación» o «rechazo» que de este hecho haga el receptor. Admitiendo el enfoque de Mignolo, con el que se han mostrado de acuerdo críticos como Teun Van Dijk⁶, el carácter literario de un texto se descubre desde la recepción, por la valoración que de él se hace, no a partir del análisis del objeto en sí, como había propugnado hasta ahora la crítica estructuralista y el «New Criticism» norteamericano⁷.

Teniendo en cuenta los elementos que acabamos de reseñar, el texto de *Medias negras* puede ser considerado como literario desde el momento en que nosotros, como receptores, le hemos atribuido tal cualidad.

Aunque no se nos presenta como lo haría una obra literaria —esto es, a través de la difusión editorial—, no cabe duda de que si algún rasgo define a Joaquín Sabina entre sus habituales seguidores es su condición de «trovador urbano» (como ha dado en llamarsele), admitida por todos.

Por otra parte, el cantautor nunca ha negado la importancia que otorga a las letras de sus canciones, en las que radica la mayor parte de su éxito. Los coqueteos de Sabina con la literatura le han llevado incluso a publicar dos libros de poemas en los que se advierte una intensidad lírica pareja a la que el jienense consigue en sus composiciones musicales.

Sumando todos estos factores y asumiendo la opinión generalizada que de él tienen como poeta cuantos conocen su obra, no nos parece descabellado abordar el análisis de una de sus canciones en tanto que creación lírica.

En *Medias negras* existe una serie de indicadores textuales que revelan su carácter

⁴ Publicado en *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, pp. 22.

⁵ La escuela norteamericana del «New Criticism» fue la principal propulsora del método de análisis basado en la explicación inmanente de los textos. Célebre gracias a eruditos de la talla de Leo Spitzer, esta escuela no considera el texto literario ni como documento histórico ni como suma de influencias literarias ejercidas sobre él, sino como obra de arte sujeta a sus propias leyes estéticas.

⁶ En «La pragmática de la comunicación literaria» —trabajo incluido en el libro del mismo título editado por J.A. Mayoral y publicado en Madrid, Arco Libros, 1987— Van Dijk afirma que para que un texto funcione o no como obra literaria «depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura» (p. 176).

⁷ En esta obra, publicada en Barcelona: Crítica, 1978, podemos leer el siguiente párrafo:

Una definición operativa de la literatura no hay que buscarla en las propiedades esenciales o específicas del objeto, sino en las interacciones entre, por un lado, un conjunto de estímulos verbales y, por otro, un sistema de valores localizados en los «ejecutores» de este sistema: quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan (p. 47).

literario, y que analizamos en tres diferentes planos, correspondientes al nivel fonológico, sintáctico y semántico respectivamente.

Aunque estimamos inoportunas y nocivas las disecciones de los textos en piezas que difícilmente llegan a completarse y combinarse en la conclusión final, consideramos adecuado desmallar el tejido poético en eslabones constitutivos que finalmente se engarcan para dotar al poema del carácter de objeto absoluto. Sólo así se alcanza el fundamento semántico, la razón de ser del mismo. Por otra parte, una vez realizado este análisis experimentamos un mayor placer al percibir en la composición elementos que pudieron pasarnos desapercibidos en una primera lectura.

El texto presenta estructura de silva, con 10 estrofas de cuatro versos cada una, formadas por endecasílabos (acabados en rima aguda, lo que confiere gran agilidad a la comunicación) y heptasílabos, rimando en esquema aBaB⁸. El ritmo se halla plenamente conseguido gracias a esta estructura estrófica, utilizada tradicionalmente para expresar temas elevados, aunque en el caso que comentamos sirve de cauce expresivo (paradójica y significativamente) a una anécdota cotidiana.

Ya el título de la canción define el espíritu que domina el conjunto: la devoción hacia la mujer, presente en la mayoría de las creaciones de Sabina⁹, si bien la peculiar «religio amoris» de que hace gala el autor está marcada por la impronta de la sensualidad y la carencia de cualquier sentimiento platónico. De este modo, el eterno femenino aparece caracterizado a través de uno de los elementos que más potencian el poder de seducción de una mujer: nos referimos, claro está, a las medias negras.

La composición presenta una estructura anular, ya que comienza y concluye con la descripción de la «heroína» de la historia en un marco netamente urbano: el narrador —a quien teniendo en cuenta el carácter de relato del texto podríamos calificar sin empacho y haciendo uso de la terminología de Genette de «intradiegético»— percibe por primera vez a la chica en una actitud llena de dinamismo y gallardía —«toreando con el bolso un autobús»—, y la retrata de modo impresionista, con tres pinceladas sobre su indumentaria en las que el elemento cromático ocupa un primer plano.

En las cuatro estrofas siguientes el diálogo ejerce un papel fundamental. Los personajes revelan a través del registro idiomático que emplean su extracción social urbana y popular, más evidente en el caso de la chica, perfectamente retratada a través de la jerga «cheli» de la que hace uso¹⁰.

En esta primera parte del texto, sabemos de la situación de aparente desvalimiento en que se encuentra la deuteragonista —acaba de salir de la cárcel, no tiene dónde que-

⁸ Desde el momento en que estudiamos *Medias negras* siguiendo criterios literarios, no experimentamos ningún empacho en aplicar al texto expresiones como «estrofa», «verso» o «silva», correspondientes al análisis de textos líricos.

⁹ Encontramos una alusión al tópico justamente en la mitad del texto, concretamente en los versos 21-22:

Y yo que nunca tuve

Más religión que un cuerpo de mujer...

¹⁰ Este hecho es especialmente evidente en la segunda estrofa del texto, donde ella afirma «montárselo de legal», aunque paradójicamente acabe de salir «del talego» y termine la noche desvalijando la casa de su amante ocasional.

darse, no lleva siquiera paraguas para protegerse de la lluvia (síntoma de su carencia de bienes materiales)— y se realiza el pacto tácito por el que ambos dormirán en la casa del narrador, quien aparece definido a su vez por el semema de «pobreza», ya que su casa «es el polo» (v. 14) y para ofrecer una cena a su invitada debe «recalentar una sopa / con vino tinto, pan y salchichón» (vv. 17-18)¹¹.

La ausencia de prejuicios de la joven¹² y su invitación a hacer el amor una vez que han concluido la rústica cena suponen la reactualización de un argumento muy popular en la literatura de todos los tiempos. Nos referimos a los encuentros eróticos entre serranas y caminatas, que presentan una estructura fosilizada¹³ a través de una fructífera tradición presente a lo largo de toda la historia de la literatura.

En la segunda parte del texto, que ocupa desde la estrofa sexta a la décima, el encuentro amoroso ya ha tenido lugar. Por ello no es necesario recurrir al diálogo, sino que por medio de una metáfora actualizada —«mujer = nube»— se alude al acto erótico, del que el protagonista ha salido doblemente «colgado»¹⁴ (vv. 23-24).

Con el día la chica abandona al narrador, que se despierta «abrazado / la ausencia de su cuerpo en mi colchón» (vv. 27-28). De nuevo la estrofa cobra calidad literaria ante la paradoja que refleja la soledad en que ha quedado sumido el burlado huésped, quien abraza algo tan intangible como «una ausencia».

Las oposiciones dialécticas adquieren un primer plano en el discurso cuando se equiparan entre los objetos robados por la chica «el ordenador» y «el corazón» de quien cuenta la historia (vv. 40-42). Del mismo modo, la personalidad de la joven aparece caracterizada de forma antitética: «De noche piel de hada / A plena luz del día Cruella de Ville» (vv. 43-33).

La paradoja aumenta cuando la noche —tradicionalmente asociada con la maldad y la parte oscura del hombre— se asocia a la naturaleza feérica de la chica, mientras

¹¹ Aún así, es evidente que el «status» social de él es más elevado que el de la chica, ya que al menos posee una casa en la que existe significativamente un «ordenador», elemento cada vez más frecuente en los hogares, pero que revela un cierto consumismo en el protagonista de la historia.

¹² Es ella la que toma la iniciativa en la relación pidiendo al narrador que la invite a cenar, que la lleve a donde él quiera o que «le dé calor» para contrarrestar el frío —de nuevo Sabina utiliza la paradoja, una de sus figuras literarias preferidas— de la casa en la que van a dormir.

¹³ En efecto, los episodios del Arcipreste Juan Ruiz con las serranas (junto con algunas otras piezas magistrales de la literatura bufa), establecen el paradigma que parece seguir de cerca Joaquín Sabina al desarrollar la historia en la canción que analizamos.

Aparte del absoluto protagonismo que cobra en ellos la moza frente al hombre, el desenvolvimiento de la anécdota se produce en una serie de pasos fijados por la tradición:

- Encuentro *casual* del caminante con la serrana.
- Diálogo entre los personajes, en el que uno de los dos requiere de amores al otro.
- Cena rústica —a la manera de la descrita en la canción— que incentiva los apetitos sexuales de la moza.
- Realización del acto amoroso.
- Desvalijamiento del caminante por parte de la serrana, quien recurre a la fuerza o se vale de otros medios arteros. Este acto puede verse frustrado o coronado por el éxito dependiendo de cada fábula.

El tono lúdico, vital y satírico de estas piezas concuerda con el espíritu que rezuma la mayoría de las composiciones de Joaquín Sabina.

¹⁴ Es evidente la utilización polisémica del verbo «colgar» en el texto: el narrador se cuelga del cuello de la chica y a la vez queda «colgado» de sus encantos.

que de día la misma es comparada con Cruella de Ville, personaje de la película «101 dálmatas», a quien recordamos como la malvada bruja con aires de vampiresa que maquinaba continuamente la destrucción de los perritos protagonistas.

Junto a Cruella de Ville, personaje de la factoría Disney asociado al sema de la maldad por cualquier mente infantil, aparece el actor Steve McQueen como prototipo del galán irresistible para las mujeres, encarnando el modelo de hombre que no es el narrador. Esta utilización de mitos del cine y de las tiras animadas no es infrecuente en los textos líricos compuestos a partir de los años sesenta, cuando los poemas «novísimos» y sus continuadores —haciendo gala en algunas ocasiones de una mitomanía enfermiza— dieron entrada en sus composiciones a las figuras ficticias que marcaron su infancia y juventud con sueños e ilusiones difícilmente satisfechos en la época adulta. A esta generación de los años sesenta se adscribe Joaquín Sabina por edad y formación.

La consecución de la rima a través en términos no castellanos —«Cruella de Ville», «Steve McQueen», «Blues»— es también sintomática de la liberación formal que estos poetas llevan a cabo en el campo de la lírica.

El texto acaba del mismo modo que comenzó. En la última estrofa aparece el «narratorio» de la anécdota, sujeto a quien se dirige la comunicación y que parece coincidir con el receptor de la canción. Con ello se confiere verosimilitud a la fábula y se acerca definitivamente al espectador la imagen final de la chica, de nuevo retratada en un paso de cebrá y en la misma actitud del comienzo de la canción (quizás, como una Circe contemporánea, espera una nueva «víctima» a la que robarle el corazón). La estructura se cierra por consiguiente con la repetición de la imagen que abrió la canción, lo que prueba una vez más el cuidado con el que Sabina dispone los elementos en sus composiciones.

Descubrimos al revisar la canción objeto de nuestro análisis un eje alrededor del cual se constituye: el de las oposiciones binarias, que en el plano del contenido se manifiesta en continuas paradojas de pensamiento —de las que hemos ido dando cuenta en el transcurso de nuestro comentario—, mientras que en el de la forma se materializa en la utilización de la silva, forma estrófica destinada a los temas elevados que en esta ocasión sirve de marco formal a una anécdota teñida de sabor cotidiano.

Del mismo modo, a través de nuestro comentario hemos comprobado cómo Joaquín Sabina se sitúa en el seno de una tradición que, remontándose a Gonzalo de Berceo, defiende la expresión poética sometida al «lenguaje de la tribu» (aquella de la que se confesaba en busca Rimbaud), caracterizada por su inteligibilidad, pero sin que este rasgo le haga perder un ápice de su calidad lírica.

Una vez que hemos realizado el análisis de **Medias negras**, volvemos al punto del que partió nuestra reflexión: ¿podemos pensar con pleno derecho y a la luz de nuestro comentario que este texto, no difundido a través de cauces editoriales, posee un «grado poético» pleno?

Creemos haber dado respuesta a esta pregunta poniendo de manifiesto la presencia en la canción de elementos tradicionalmente asociados a la naturaleza de la creación lírica: en el texto existe un ritmo marcado, se hace uso de los tropos literarios, la estructura general (en la que se cuida al máximo la disposición de los elementos), queda definida por la paradoja, a través de la que se revitaliza un «argumento» tradicional —los episodios de las serranas— en la historia de la literatura.

Sin embargo, como ya comentamos al principio de nuestra comunicación, todos estos elementos no tendrían valor para determinar el «grado pleno de la escritura» en el texto si no vinieran avalados por la opinión de los receptores del mismo, quienes en la mayoría de los casos coinciden en afirmar la presencia de un alto grado de **literariedad** en los textos del cantautor jienense.

Finalmente, concluimos nuestra reflexión invitándoles a escuchar **Medias negras**, experiencia sin duda mucho más estimulante que asistir a una comunicación encaminada a demostrar la calidad poética de su texto. Habremos conseguido nuestro objetivo si «vuelven sus oídos» (ya sea por primera o por enésima vez) a unos textos urbanos cuya frescura y vitalidad admiramos.

Medias negras

La ví en un paso cebra
Toreando con el bolso un autobús.
Llevaba medias negras,
Bufanda a cuadros, minifalda azul.

Me dijo: «¿Tienes fuego?,
Tranqui, que me lo monto de legal.
Salí ayer del talego,
Qué guay si me invitaras a cenar.»

Me echó un cable la lluvia,
Yo andaba con paraguas y ella no.
—«¿A dónde vamos, rubia?»
—«A donde tú me lles» —contestó.

Así que fuimos hasta
Mi casa —«que es el polo»— le advertí.
—«Con un colchón nos basta.
De estufa, corazón, te tengo a ti».

Recalenté una sopa
Con vino tinto, pan y salchichón.
A la segunda copa,
—«¿Qué hacemos con la ropa?» —preguntó.

Y yo que nunca tuve
Más religión que un cuerpo de mujer.
Del cuello de una nube
Aquella madrugada me colgué.

Estaba solo cuando
Al día siguiente el sol me desveló.

Me desperté abrazando
La ausencia de su cuerpo en mi colchón.

Lo malo no es que huyera
Con mi cartera y con mi ordenador,
Peor es que se fuera
Robándome además el corazón.

De noche piel de hada,
A plena luz del día Cruella de Ville,
Maldita madrugada,
Y yo que me creía Steve McQueen.

Si en algún paso cebra
La encuentras, dile que le he escrito un blues;
Llevaba medias negras,
Bufanda a cuadros, minifalda azul.

Joaquín Sabina
«Medias negras» (1990)