

Unidad 12

- Análisis estructural de un texto literario.

PRIMER NIVEL: DE LAS FUNCIONES

Los sucesos dramatizables constituyen la “diégesis”, la “ficción” o la “historia” de un relato, la “narración contada”, lo relatado, aquello que es verbalizado o narrado por el discurso, su estructura profunda, la “transcripción verbal de una supuesta ocurrencia no verbal” (Rimmon : 48). La historia es pues, una ficción, una abstracción, una convención distinta de la realidad *in vivo*. A pesar de que la historia “evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde ese punto de vista, se confunden con los de la vida real” (Todorov, 1970 [1966] : 154), y a pesar de que muchos analistas de relatos aluden muchas veces a la realidad de la historia narrada, hay que tener presente que, como dice Greimas, el efecto del sentido no es la *verdad* sino un *hacer-parecer verdadero* pues se construye un discurso cuya “función no es decir la verdad sino lo que parece verdad” porque no se persigue “la adecuación con el referente sino la adhesión del destinatario” para que “lo lea como verdadero”. Para que ello ocurra, el discurso debe corresponder a su expectativa:

la construcción del simulacro de verdad se halla fuertemente condicionada, no directamente por el universo axiológico del emisor, sino por la representación que del mismo se hace el emisor... (Greimas, 1978 [s.a.] : 33).

La relación entre la literatura y la realidad es un hecho, pero no consiste en una relación “de verdad” porque no corresponde al propósito de reproducir la realidad con veracidad (Todorov, 1971 [1968] : 154), pues su aspiración consiste en lograr (y hasta aquí es un proyecto del autor) que la obra sea considerada como verosímil (y en esta parte depende de la percepción del lector) (Jakobson, 1973 : 31 y ss.).

Es decir: la obra literaria establece una realidad autónoma y distinta de la del referente, una realidad que se basta a sí

misma pero que mantiene, en diversos grados, una relación con la realidad de la referencialidad, puesto que utiliza los datos que proceden de una cultura dada y de sus circunstancias empíricas, aunque los reorganiza en atención a otras consideraciones (conforme a las reglas del género literario al que pertenece el relato, por ejemplo), para construir con ellos otra realidad que es verosímil (porque resulta de la relación entre la obra y lo que el lector cree verdadero) pero que no es verdadera, aunque parece ser (en mayor medida mientras mayor sea la pretensión de realismo) “una verdad al alcance de todos y verificable en la experiencia cotidiana”.

En el teatro es un poco diferente pues, además del sujeto de la enunciación que es el “yo-escritor”, cada personaje está representado en la escena por un “yo-emisor” de los parlamentos, que forzosamente es de carne y hueso. Él ejecuta los actos de habla y las acciones gestuales pero no por sí mismo sino representando a un ser de ficción imaginado por el autor. El actor se mueve dentro de una realidad (el escenario) que, si bien es ilusoria, no es imaginaria. (Riffaterre, 1970 : 401). “El discurso es lenguaje puesto en acción” (Benveniste, 1976 [1966] : 179), los sucesos dramatizados son “la narración contante”, el “modo utilizado por el autor para dar a conocer la historia al lector” (Romera Castillo, 1978 : 131), y constiuyen el discurso de ese mismo relato, son el modo como el discurso verbaliza la historia, la “estructura superficial” de la narración (Hendricks, 1976 [s.a.] : 168). La historia no es algo que pertenezca a la vida, dice Todorov (1970 [1966] : 174), sino a un mundo imaginario del que sólo sabemos a través del libro. El discurso en cambio es una realidad, está hecho de palabras reales, de palabras dirigidas por el narrador a un virtual lector. “La historia es vehiculada por el discurso y, en principio, limitada por él; parece serle exterior (anterior en su origen, posterior en su término) y, en consecuencia, desbordarlo y englobarlo” (Grupo “M”, 1970 : 175). Émile Benveniste fue quien introdujo los conceptos de historia y discurso. La historia es lo que los formalistas rusos (primeros en aislar ambas nociones) llamaron *fábula* o *trama*: “lo que efectivamente ocurrió” (o lo que pudo haber ocurrido o podría ocurrir), el discurso es lo que llamaron *argumento* (“forma en que el lector toma conocimiento de la historia”) (Tomachevski, 1970 [1925] : 199 a 232). Ambos son, por lo demás, elementos literarios de los que ya se ocupaba la retórica clásica en la que la *inventio*

más o menos correspondía a la primera, y la *dispositio* al segundo (Todorov, 1970 [1966] : 158). Cesare Segre (1976 : 13 a 79) retoma este problema y recomienda efectuar, para el análisis, “una tripartición”; por una parte, el discurso considerado como “texto narrativo significante”, por otra parte, dentro de la historia o diégesis considera la “trama” o “intriga”: el “contenido” considerado en el orden lógico y temporal que ofrece dentro del texto literario, es decir, ya con las transgresiones del orden que el narrador haya introducido (comenzando el relato por enmedio o por el final, por ejemplo, y con retrospectivas), y por último, opuesta a la “fábula” o elaboración teórica que pretende ser la materia prima de la que supuestamente se partió para elaborar la “intriga” o “trama”, o sea, al mismo contenido de la intriga pero resumido en una serie de *elementos esenciales* dispuestos en un orden lógico-cronológico que correspondería a un orden de la realidad imaginaria. Construir la fábula permite hallar, por contraste, las alteraciones del orden que la diferente distribución, con fines estéticos, de los mismos hechos, ha producido en la intriga.

Gérard Genette (1972 : 238-250) señala en la historia o diégesis tres niveles, relativos unos a otros, cuya determinación está relacionada con la ubicación del narrador y con el juego entre la temporalidad de la historia y la del discurso.

a) El nivel “diegético”, que corresponde a las acciones ficcionales primarias (cuya descripción no es muy precisa y no siempre resulta fácil de identificar) que estaría constituido, por ejemplo, en “El guardagujas” de Arreola, por la historia que consiste simplemente en que el protagonista (“X” o “el forastero”) acude a una estación del ferrocarril a tomar un tren que, luego de la ocurrencia de ciertas conversaciones mientras espera, finalmente llega. El acto de la narración guarda la distancia temporal mínima (dentro del relato) respecto de los actos narrados y, además, es con relación a este nivel (de la narración primaria o de primer grado) como “se definen las anacronías como tales”, dice Genette (1972 : 90), es decir, este nivel funciona como un punto de partida o de apoyo para los otros niveles. En el *Rabinal Achi*, otro ejemplo, como es obra teatral, la diégesis corresponde a las acciones que se supone que tienen lugar en el escenario durante la representación.

b) El nivel “extradiegético”, que atañe a la narración de

las acciones del nivel diegético y es exterior a los hechos que en éste ocurren pues el narrador (la "voz") no participa en ellos. Éste es el nivel de ficcionalidad en que se coloca el narrador de "El guardagujas" (en tercera persona) que dice: "El viejecillo sonriente hizo un guiño y se quedó mirando al viajero, lleno de bondad y picardía."

c) El nivel "metadieético", que implica una narración dentro de otra narración, tanto la que simplemente corre a cargo de un personaje, como la denominada construcción "en abismo" que superpone el nivel diegético y el extradiegético y que constituye un segundo grado de ficcionalidad, una ficción evocada, imaginada o soñada por uno de los protagonistas de otra ficción o por los del proceso de la enunciación, que irrumpen en la historia. Por eso la narración de la metadiégesis, dada la posición de su narrador, resulta "intradiegética" (a diferencia de la narración de la diégesis que, como ya se dijo, es extradiegética debido a que es otra la ubicación del narrador). La metadiégesis puede ser, en el teatro, la narración, a cargo de un personaje, de hechos ocurridos fuera del escenario, puede ser la respuesta de un personaje a la pregunta de otro, puede ser una digresión, puede establecer una relación de contraste o analogía con la diégesis (lo cual ocurre en la construcción "en abismo"), o puede cumplir un papel dentro de la diégesis. Todas las anécdotas biográficas de *La vida inútil de Pito Pérez*, relatadas por éste a su entrevistador, constituyen el nivel ficcional metadieético; su narrador (un personaje de la diégesis cuyo relato corre a cargo del entrevistador) es intradieético. En cada caso es necesario, pues, analizar qué función cumple en el total de la narración el paso, llamado por Genette *metalepsis* (1972 : 243) de un nivel narrativo a otro. Este movimiento entre los niveles narrativos es a veces difícilmente advertido por el lector: un diálogo citado se presenta como diegético, pero ese mismo diálogo, narrado, es extradiegético si proviene del narrador y metadieético si proviene de un narrador personaje instalado en la diégesis. Como dice Genette a través de estos mismos niveles transita el lector (o destinatario o "narratario") que también podría ser un personaje de la historia al cual se dirige el narrador. Como la distinción entre los niveles narrativos no en todos los casos resulta nítida, ello puede dar lugar, según advierte Rimmon (1976 : 59) a un tipo de "ambigüedad narrativa". El paso "falso" de uno a otro nivel, que se da cuando en la narración diegética

se citan los parlamentos del diálogo (en lugar de narrarse en estilo indirecto), es denominado por Genette “pseudodiegético” (o “metadiegético reducido” —a lo diegético) (1972 : 246).

Como producto del trabajo de análisis tenemos ya una parte de la estructura del relato: la que corresponde a las funciones y a su sintaxis. Tanto este nivel de las acciones, como el anterior, de las funciones, pertenecen al plano de la historia.

En el nivel de las acciones, las funciones están vistas desde la perspectiva de los actores y los actantes. Además, en ese mismo nivel, aparecen los personajes, definidos por el "conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso del relato" (Ducrot y Todorov, 1974 [1972] : 261) y nombrados por la función sintáctica de sujeto. El personaje se sitúa en una posición estructural que "corresponde (dice Barthes) a las grandes articulaciones de la praxis", es decir, a "los más generales tipos de relación en que los seres humanos pueden comprometerse, cuyo reducido número permite limitar las a primera vista demasiado abundantes y diversas relaciones entre una gran variedad de personajes" (1970 [1966] : 28). Estos tipos generales de relación son los mismos de que habla Todorov:

- a) desear;
- b) comunicar;
- c) luchar (o participar).

Según Greimas (en quien se funda Barthes), estas articulaciones se definen dentro del relato en relación con la instancia del discurso y no con la de la "realidad" ficcional. Por otra parte, la consideración de los personajes desde esta perspectiva, no se fundamentan en la coherencia psicológica, sino en la unidad de las acciones. "Las funciones ... son creadoras de actantes, y los actantes son llamados a una vida metalingüística por el hecho mismo de que son representativos, e inclusive, se diría, comprensivos de las clases de predicados...; los modelos funcionales están a su vez dominados por los modelos de organización de un nivel jerárquico superior, es decir, por los modelos actanciales" (Greimas, 1971 [1966] : 197).

De la consideración de que las acciones cambian de función cuando cambia la perspectiva del agente (de modo que un sujeto puede, desde otro punto de vista, resultar objeto), procede el sistema actancial, cuya matriz corresponde

a un nivel de abstracción mayor que el de la morfosintaxis de las funciones. Dicha matriz fue elaborada por Greimas a partir de la comparación de los trabajos de Tesnière, Propp y Souriau.

La matriz actancial es un sistema que consta de seis actantes o clases de actores (también llamados *dramatis personae* o “papeles representados”), que en ella aparecen desvinculados de los rasgos individuales que ofrecen en los relatos particulares, y que se agrupan en parejas, por oposiciones binarias, homólogas a las funciones en la gramática, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el *deseo*, la *comunicación* y la *lucha* (o participación), de la siguiente manera:

sujeto-objeto, relación de deseo,
destinador-destinatario, relación de comunicación,
adyuvante-oponente, relación de participación en la lucha,

con lo cual “el universo infinito de los personajes adquiere una estructura limitada y paradigmática” (Barthes, 1970 [1966] : 30).

Las categorías funcionales gramaticales a las que éstas se homologan son:

1) El héroe del relato, agente que desea, ama o busca al objeto; se identifica con el sujeto de la oración.

2) El objeto que es, en cambio, lo buscado, amado, deseado por el sujeto, que puede ser un personaje o un valor, y que se identifica con la categoría gramatical de objeto directo.

La relación de oposición entre ambas funciones resulta también semejante. Parafraseando el ejemplo de Greimas podemos decir que: el protagonista de un relato, enamorado de una dama, será el sujeto; ella, su objeto, y su relación estará fundada en el amor que impulsa al sujeto en pos de su objeto.

3) y 4) La categoría actancial de destinador se opone a la de destinatario. El primero tiene la función de “árbitro distribuidor del bien” y el segundo la de “obtenedor virtual del bien”, según Souriau que es quien ofrece una descripción más sencilla al respecto (Cf. Greimas, 1971 [1966] : 272). El destinador (emisor) y el destinatario (receptor)

son los factores de la comunicación que determinan la función emotiva de la lengua (cuando el mensaje está orientado hacia el primero), y la función conativa (cuando está orientado hacia el segundo) (Jakobson, 1975 [1958] : 352-355). Estas categorías se articulan, pues, en una relación de comunicación que corresponde al segundo predicado “de base”: “saber”, y que se manifiesta como “confidencia”.

Volviendo al ejemplo anterior, el destinador podría ser el padre de la enamorada (o ella misma, en su defecto), y el destinatario sería el mismo sujeto (el enamorado) si es que obtiene la posesión de su objeto.

5) y 6) La pareja de actantes “adyuvante vs oponente” es homologada por Greimas, en la gramática, a lo que él llama “circunstantes” o “participantes circunstanciales”, que él mismo identifica con el participio presente y con el adverbio. El adyuvante revela una voluntad de obrar aportando auxilio orientado en el sentido del deseo del sujeto, o bien, encaminado a facilitar la comunicación. El oponente revela una resistencia a obrar que se manifiesta creando obstáculos para que se realicen el deseo y la comunicación (Greimas, 1971 [1966] : 273 y 274). Su relación es la de participación en la lucha (tercer predicado “de base”: “poder”). Greimas considera a estos actantes como “proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo”, es decir, los considera como “formulaciones hipotéticas (subordinadas) del actante sujeto”.

En el mismo ejemplo, un personaje que favorezca la relación entre los enamorados será adyuvante; uno que la obstaculice será oponente.

Los actantes se definen en el relato a partir de su tipo de intervención, es decir, de los rasgos más generalizables de su actuación: no por lo que son, sino por lo que realizan dentro de una determinada esfera de acción, por el papel que representan. Por ello mismo, cada actante es, además, “la denominación de un contenido axiológico” (*Ibid.* : 284).

Los actantes de Greimas corresponden más o menos a las funciones de Propp y de Souriau conforme a la siguiente tabla comparativa:

PROPP	SOURIAU	GREIMAS
1. Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
2. Bien amado o deseado	Representante del Bien deseado, del Valor orientante	Objeto
3. Donador o Proveedor	Arbitro atribuidor del Bien	Destinador
4. Mandador	Obtenedor virtual del Bien (Aquél para quien trabaja el Héroe)	Destinatario
5. Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Adyuvante
6. Villano	Oponente	Oponente
7. Traidor o Falso Héroe	-----	-----

Cada personaje puede ser el agente en ciertas secuencias y a partir de ciertas perspectivas; por ello se dice que cada personaje (inclusive los de importancia secundaria) es el héroe de su propia secuencia.

Cada actante o clase de actor puede ser cubierto por distintos personajes. Cada personaje puede estar investido por más de una categoría actancial, ya sea sucesivamente, en distintos momentos del desarrollo de la acción; ya sea simultáneamente, en un momento dado y quizá conforme a diversas perspectivas. Todorov (1970 : 325) se adhiere a la opinión de Bremond (1970 [1966] : 64) en el sentido de que "la posibilidad y la obligación de pasar... por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro, son capitales... e implican la recusación, al nivel del análisis en que trabajamos, de las nociones de 'héroe', 'villano', etcétera, concebidas como etiquetas adjudicadas de una vez por todas a los personajes". Y agrega Todorov (*Idem*) "la misma secuencia de acontecimientos admite estructuraciones diferentes, según que se construya en función de los intereses de tal o cual de sus participantes". Así, por ejemplo, un personaje secundario que funja como adyuvante del sujeto, puede resultar oponente de otro sujeto que sea adversario del primero.

La limitada matriz actancial es, sin embargo, un modelo de estructura que podemos utilizar para el análisis de cualquier relato debido a sus posibilidades combinatorias que

proviene de la doble manifestación sincrética en la relación entre actores y actantes:

a) acumulación de más de un actor en la función de un solo actante;

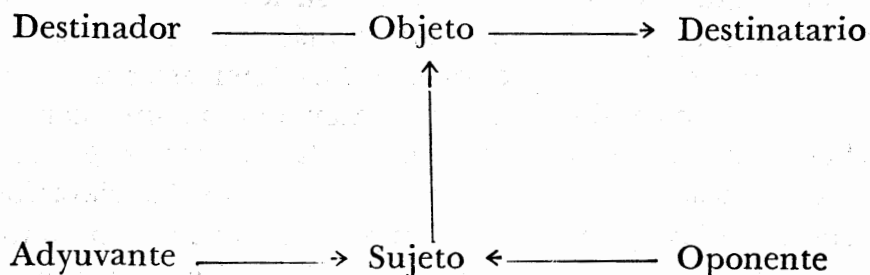
b) acumulación de más de una categoría actancial en un solo actor (Greimas, 1971 [1966] : 271 a 273).

La identificación de actores con actantes se produce porque, durante la lectura, al ser identificados los actores en el discurso, “reciben determinaciones suplementarias... que los constituyen en sujetos, objetos, destinadores, destinatarios” (*Ibid.* : 202-203).

Por otra parte, la dificultad con que nos enfrentamos para distinguir entre los actantes se debe al mismo “sincretismo categórico” que hace que, por ejemplo, en el enunciado:

“Eva da una manzana a Adán”, “el sujeto Eva (sea) el punto de partida de una doble relación”, porque Eva es “simultáneamente actante sujeto y actante destinador” (*Ibid.* : 199).

Entre los actantes existe otra doble relación sintagmática expresada por Greimas en el siguiente esquema:



que señala cómo el *destinador* se vincula al *destinatario* en una relación que se produce a través del *objeto* de la comunicación que los unifica; cómo el *adyuvante* y el *oponente*, proyecciones de la voluntad del propio *sujeto*, se vinculan a él como dos fuerzas de signo opuesto, favoreciendo y obstaculizando, respectivamente, su voluntad, su *deseo*; y cómo, en fin, el *sujeto* orienta su propia fuerza en la dirección del *objeto* de su deseo.

Obsérvese que este esquema se ajusta igualmente a los tres tipos más generales de relación posible en la vida cotidiana (señalados por Todorov): deseo (del sujeto por el objeto); comunicación (entre el emisor o destinador y el receptor o destinatario); y participación (positiva o negativa del adyu-

vante y el oponente respecto al sujeto); relaciones éstas que Greimas señala respectivamente como: de “saber”, en la línea emisor-receptor; de “poder”, en la línea adyuvante-oponente; de “querer” (que mediante el desarrollo de la acción se convierte en “hacer”) en la línea sujeto-objeto. (Cf. Segre-1976 : 69). Ahora bien, esta identificación de los actantes con los conceptos que Segre llama “vectores existenciales” corre el riesgo de realizarse de una manera simplista, y hay que recordar que corresponden a los “impulsos, motivaciones y objetivos” de los personajes, pero se presentan como una “red compleja” en la que éstos suelen representar distintos tipos de papel en relación con otros diferentes actantes; es decir, los “impulsos, motivaciones y objetivos” no constituyen “resortes” ni mantienen una “relación unívoca con cada uno de los actantes” (*Ibid.* : 73).

En fin, no hay que olvidar que la psicología de un personaje puede resultar mucho más compleja y matizada de lo que parecen abarcar cada una de —o todas— las categorías actanciales de que podemos investirlo, y que una cosa es analizar el conjunto de rasgos de carácter y los comportamientos del personaje, y otra cosa es, en otro nivel, analizar los tipos de papeles que representa y a los que su idiosincracia en cierto modo corresponde. Una dificultad más para el análisis puede provenir de las transgresiones, de carácter estético o lúdico, que los narradores-autores intencionalmente cometen muchas veces en el tratamiento de las *dramatis personae*. Vaya de muestra este “minicuento” titulado “Declaración”, de Gustavo Masso, en el que el jugueteo con los pronombres borra los límites entre los personajes, deja el paso a una fina ironía e invita a profundas reflexiones:

Tomé mis manos con ternura, la atraje hacia sí, y estrechándola entre sus brazos le dije cuánto se amaba y le pedí que se casara conmigo.

APLICACIÓN IV

En la situación de inminente victoria (desde un punto de vista) y derrota (desde el punto de vista opuesto), hay dos agentes antagónicos cada uno de los cuales es un personaje múltiple, una sola *dramatis persona*, es decir, está constituido por un conjunto anónimo de individuos. Aquí hay,

pues, un primer sincretismo, porque no corresponde a cada individuo una categoría actancial, sino que muchos están conjuntamente investidos por una sola categoría actancial y constituyen un solo protagonista.

El agente A (todos los federales, hombres y mujeres) es el sujeto que desea, con deseo de dominio, al objeto B. Lo desea para dominarlo y destruirlo, como adversario que es. En la primera parte del primer microrrelato ya se vislumbra la escisión de A en A' y A'', pues pronto el lector advierte que A' es adyuvante de B, puesto que anhela su propia rendición; en cambio A'' es oponente pues actúa en contra del deseo de B.

Cada actor múltiple, B, A' y A'', es destinador, porque cada uno es, en cierto modo, el árbitro de su propio destino; ¹⁶ cada uno toma sus propias decisiones. En el primer microrrelato, B es destinatario porque obtiene su objeto (al menos parcialmente pues luego sabremos que en realidad sólo ha vencido a A' y se ve obligado a aceptar el reto y a seguir luchando, aunque de una manera distinta, contra A'').

Pero en el primer microrrelato, desde la perspectiva del otro antagonista (desde la perspectiva de A), A es sujeto, B, es objeto, ambos son destinadores y B sigue siendo destinatario. A' se convierte pronto en oponente de A'', porque modifica su actuación y se vuelve adyuvante de su propio adversario puesto que desea rendirse, desea ser vencido para salvarse y que su antagonista resulte vencedor. En cambio A'' mantiene su papel de antagonista y queda como único oponente de B, y también como oponente de A', al no desear la rendición.

Considerando pues:

A como todos los federales,

A' como únicamente los soldados,

¹⁶ Los actantes, sobre todo el sujeto y el destinador, sólo en cierta medida adoptan sus decisiones y arbitran su destino, si consideramos las limitaciones del albedrío y lo relativo de toda libertad desde el momento en que el individuo está determinado por su situación dentro de una nutrida y compleja correlación de fuerzas sociales constantemente cambiantes. Si leemos novelas como *Los de abajo* de Mariano Azuela comprenderemos fácilmente qué poco dueños de su destino eran los revolucionarios; otro tanto nos ocurrirá respecto a los federales si leemos otras obras como *Tropa vieja* de Francisco L. Urquiza, por ejemplo.

A" como únicamente las soldaderas, y
B como los rebeldes,
y desde el punto de vista de A, en el primer microrrelato
tenemos:

Sujeto: A, porque desea (a través de A" intensamente, a través de A' decrecientemente) vencer a B. Podríamos decir que durante el proceso de lo enunciado o relatado, A' ha ido sustituyendo el deseo de vencer por el deseo de sobrevivir.

Objeto: B, pues es deseado, con deseo de dominio desigual y decreciente, por A.

Destinador: A, pues ha tomado la decisión, como cuerpo de ejército, de luchar para vencer.

Destinatario: B, pues obtiene la victoria al final del antagonismo.

Adyuvante: primeramente A, más tarde sólo A". En realidad, al final del primer microrrelato, A" sustituye a A como sujeto a cuyo cargo está una de las posiciones antagónicas en el segundo microrrelato.

Oponente: A', pues cuando el relato comienza, *in medias res*, la imposibilidad de ganar ya ha desarrollado una actitud ambivalente en A', que se opone a seguir luchando.

Desde la perspectiva de B, tenemos:

Sujeto: B, porque desea, con deseo de dominio, a A.

Objeto: A, porque es deseado por B.

Destinador: B, porque ha decidido, como cuerpo de ejército, luchar (para vencer).

Destinatario: B, porque obtiene la victoria.

Adyuvante: A'. Desde el comienzo del relato, que no es el comienzo cronológico de la historia, ni el de la acción de guerra, A' colabora ya con B.

Oponente: A". En ambos microrrelatos, solamente las soldaderas continúan oponiéndose al deseo de dominio de B.

En el segundo microrrelato, en cambio, desde la perspectiva de A" (puesto que A' desaparece de la escena), tenemos:

Sujeto: A", porque desea dominar moralmente a B.

Objeto: B, lograr su dominio es la meta deseada por A".

Destinador: A", porque ha tomado la decisión, como grupo (Fuente Ovejuna), de luchar sin armas materiales.

Destinatario: A", porque las mujeres logran su objetivo, ganan "su" lucha peleando con "sus" armas".

Adyuvante: A", pues no cuentan con otra colaboración que la propia.

Oponente: B, porque sólo su antagonista se opone a su deseo de dominio.

Y desde la perspectiva de B, tenemos:

Sujeto: B, pues desea dominar material y moralmente a A".

Objeto: A", porque lograr su dominio es la meta de B.

Destinador: B, porque toma la decisión de aceptar el reto de A".

Destinatario: B, pues gana "su" pelea con "sus" armas.

Adyuvante: B, que es su propio colaborador y no cuenta con otro.

Oponente: A", pues sólo su antagonista se opone al deseo de dominio de B, aunque con distintas armas.

De esta enumeración de las categorías actanciales que invisten simultánea y sucesivamente a las *dramatis personae* (colectivas) se infiere que no solamente se acumulan los individuos en un solo protagonista (un cuerpo de ejército), sino que también en cada protagonista (en cada cuerpo de ejército) se acumulan todas o casi todas las categorías actanciales. Pero, además, en cada secuencia el esquema actancial es doble y, como las acciones son simultáneas, aparece superpuesto, por efecto de la doble perspectiva y de que los agentes son antagonistas.

Este conjunto de individuos, protagonistas, actantes y puntos de vista superpuestos, participa en un denso y rápido juego (dada la brevedad del cuento) de pocos elementos, lo que produce una múltiple acumulación que contribuye a crear una gran tensión.

LAS FIGURAS EN EL RELATO

Estructuralmente, el relato participa de la naturaleza de la oración y, aunque compuesto únicamente de oraciones, está más allá de ellas pues nunca podemos reducirlo a una simple suma de unidades gramaticales de este tipo; esto aparte de que es posible narrar utilizando otros sistemas como se hace en el cine, la pintura, la escultura, etcétera. El libro, como el filme, “acoge dos sustancias: la de la escritura y la de la imagen”, y el que la imagen sea grabado, dibujo, serie de dibujos, fotografía, etcétera, sólo se debe a que son otras las “modalidades de la sustancia” (Grupo “M”, 1970 : 173).

Como en el caso de las figuras de los interlocutores, en éste tampoco podemos hablar de desviaciones sin haber detectado antes la “norma”, pues a partir de este punto de referencia indispensable hallamos el juego retórico particular en una obra dada. Las ilustraciones de una obra, por ejemplo, pueden constituir bien la “norma”, bien la desviación; hay que tener en cuenta su distribución, la frecuen-

cia con que aparecen y la función que desempeñan en relación con los demás elementos: si subrayan, aclaran, anticipan, ejemplifican, complementan, repiten o contradicen el texto.

FIGURAS DE LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES. PLANO DE LA HISTORIA

Los autores de la *Rhétorique générale*, basándose sobre todo en Barthes a quien nosotros también hemos seguido de cerca al elaborar, y posteriormente al desarrollar nuestro cuadro sinóptico, han identificado una serie de figuras retóricas que se producen ya no en el nivel del lenguaje sino en el de las funciones:

- a) en los nudos y catálisis,
- b) en los personajes e indicios;

y en el nivel de las acciones:

- a) en la relación entre actantes, y
- b) en la relación entre personajes y actantes.

FIGURAS DE NUDOS Y CATÁLISIS

Las secuencias están constituidas por nudos que se suceden horizontalmente y constituyen un proceso que, como ya hemos dicho, consta de tres fases: inauguración, realización y clausura. Esta última fase puede cerrar el proceso, limitándolo a la secuencia, o puede enlazarse escalonadamente con el desarrollo de un nuevo conflicto. Una secuencia puede incrustarse en medio del desarrollo de otra, de modo que resulte un juego de analogía, de contrastes o de frecuencias de temporalidad (si son catalíticos los nudos de una de ellas). También pueden alternar las etapas de las distintas secuencias, intercalándose unas en otras. Todo esto propicia la aparición de figuras retóricas que afectan al número de los nudos y a la extensión de las catálisis sobre la base de una norma fijada para sí mismo por cada relato.

Las figuras pueden darse por:

- a) *Supresión*: encadenamiento rápido de los nudos, con predominancia de los narrativos sobre los catalíticos o sin éstos. El efecto de la supresión es de dinamismo, aumenta

hasta su extremo máximo la velocidad de la sucesión de las acciones y, aunque podría suponerse que esta sería la “norma” dentro del relato, puesto que lo que lo caracteriza es que cuenta una historia (luego contarla escuetamente debería ser lo canónico), en realidad, lo tradicional y lo más frecuente es que tengan una gran importancia las catálisis y que el ritmo narrativo de la acción sufra muchas alteraciones, ya sea que se resuman, se omitan, se expandan, etcétera.

b) *Adición*: encadenamiento pausado de los nudos con predominancia de los de naturaleza catalítica o con inserción de nudos descriptivos entre los narrativos. La adición es repetitiva cuando un nudo narrativo se da en más de una ocasión en el relato.

c) *Supresión-adición*: Se ha llamado construcción “en abismo” al desarrollo de un argumento dentro de otro, o sea, de la metadiégesis dentro de la diégesis, de tal manera que uno de los personajes de la historia se convierta en un narrador (intradiegético) de otra historia, o de modo que los protagonistas del proceso de comunicación resulten ser los protagonistas del proceso de lo enunciado, superponiéndose así ambos planos, lo que produce un efecto semejante al del cuadro en que el pintor se pinta a sí mismo en trance de pintarse, viendo su imagen reflejada en un espejo; o al del escudo de armas que se reproduce íntegro en uno de sus propios paneles, o al de la botella de vino que tiene su fotografía sobre su etiqueta y sobre la etiqueta de la botella de su fotografía, y así, hasta el infinito. La *Rhétorique générale* pone también el ejemplo de las *matrioshkas* rusas. Es el caso en que se establece una relación que produce el efecto de un reflejo entre los elementos de dos niveles de la diégesis, o entre los protagonistas de lo enunciado (personajes) y los de la enunciación (narrador y lector): los protagonistas de la metadiégesis resultan ser los mismos que los de la diégesis, o bien el personaje de la diégesis resulta ser el narrador en algún momento en que se pone de manifiesto un traslape de niveles. En *Estudio Q*, de Vicente Leñero, la línea del argumento y la vida del narrador al final convergen en un punto que señala la muerte del primero y por ello resulta ser también la muerte del segundo: en este momento el lector advierte este fenómeno de reflejo por el que la historia del narrador resulta inmersa en la historia de su propia narración. En “Continuidad de los

parques” de Cortázar, el lector de una novela en la que se anuncia un asesinato que a cada momento se aproxima, resulta, en el último instante, ser la víctima. Ahora bien, esta construcción “en abismo” podría ser contradicha por el relato (Grupo “M”, 1970 : 192); esto ocurriría en el ejemplo anterior de Leñero si el personaje-narrador se desenmascarara como tal antes del disparo que al matar a uno mata a ambos, pues así podría evitar ese “encuentro con el destino” y el narrador, al cambiar el final, podría evitar morir junto con su personaje. En tal caso, la supresión-adición (sustitución) sería negativa.

En este último ejemplo el narrador es un autor, es el escritor de una historia. No hay que olvidar que ni siquiera en este caso existe una coincidencia perfecta entre narrador y autor; el papel que el autor adjudica al narrador no es más que el que consiste en experimentar la aventura de escribir la historia, y no el de vivir la vida del autor en todas sus instancias, en todos sus demás papeles.

Hay en el teatro un caso diferente de *supresión-adición* no previsto en la *Rhétorique générale*, cuyo ejemplo extremo es la breve pieza de Beckett “Acto sin palabras”. Consiste en la sustitución de los nudos que corresponden al código lingüístico (omisión total de los actos de habla) por los del código gestual dado al actor (y al director de escena y al lector) por el escritor a través del único texto, que es el de las acotaciones escénicas; éste sustituye al que correspondería a los actos verbales del personaje. En la situación canónica la diégesis se desarrollaría sobre la alternancia y la relación paradigmática de los diferentes códigos dramáticos, entre ellos el lingüístico. La falta del texto correspondiente a los parlamentos del personaje hace que el público deba interpretar lo que ocurre en la escena prescindiendo de las palabras del actor y a partir únicamente de elementos de los otros códigos: gestos, movimientos, aspecto exterior del personaje, luces, sonidos, espacio, objetos, etcétera. Lo que se pone así en evidencia es cómo, estructuralmente, las acotaciones corren por cuenta de un narrador-autor, pues la obra dramática queda así convertida, en realidad, en una narración. La sustitución de unos elementos estructurales por otros (en una figura retórica homologable a la elipsis que en el juego de las temporalidades señala Genette), altera toda la correlación de los mismos e introduce modificaciones esenciales en el género. Hay una co-

riente teatral que explota este filón, como podemos ver en las representaciones del "Teatro sin palabras" del grupo belga del mimo Frederik (Theater Frederik), por ejemplo.

FIGURAS DE PERSONAJES Y DE INDICIOS

A veces, los indicios que revelan el carácter de los personajes son explicitados por el discurso; otras veces están implícitos en la acción y de ella se infieren: "al final del relato podemos, en un movimiento retrospectivo, definir la constelación indicial manifestada por el discurso; cada detalle remite al todo al que define y del que recibe, finalmente, significación adicional" (Grupo "M", 1970 : 193).

Los indicios son numerosos y también variados, revelan el carácter, el estado de ánimo, el modo de ser, la evolución de los personajes, su fisonomía, costumbres, vestido, predilecciones, lenguaje. Es muy difícil fijar la norma a partir de la cual podría identificarse:

a) la *supresión* o limitación numérica o carencia de indicios; en "El guardagujas" sólo sabemos que el viajero está fatigado e impaciente;

b) la *adición* que, por el contrario, consiste en un exceso de indicios, como en el caso de los personajes principales de *La ciudad y las Sierras*, de Queiroz, que nos permiten observar detalles, matices, contrastes y modificaciones paulatinas del carácter;

c) la *supresión-adición* que cuando es negativa se homologa al oxímoron y resulta del contraste entre lo que aparenta ser un personaje y lo que en realidad es. Es muy frecuente el caso en novelas policiales o de aventuras: la hermana de la caridad que asesina a los enfermos de un hospital, por ejemplo; o la perplejidad o la ambivalencia de un personaje, o el contraste entre los rasgos de carácter de personajes que cumplen funciones similares, como entre los investigadores que compiten para resolver un mismo caso en muchas novelas policiales: detective privado cínico, inteligente, desprejuiciado, ágil, no conformista, contra policía oficial torpe, sin sentido del humor, rutinario, convencional y cegatón.

Hay otra figura que no se menciona en la *Rhétorique générale*. Se produce por supresión-adición y es más compleja

que la de estos ejemplos porque implica también, simultáneamente, a las categorías actanciales. Por ello resulta equivalente, más que al oxímoron, a la dilogía o antanaclasis. Se da cuando el personaje se disfraza cambiando de aspecto exterior, de ropa, de gestos, de voz, de atributos. En tal caso, el lector de la narración y el espectador del drama saben tarde o temprano identificar al actor, el tipo de papel que finge representar y el que realmente representa por detrás de su máscara. No se trata del protagonista que parece ser uno y, en cierta situación, revela ser otro distinto ante los ojos del público, del lector, de los demás personajes o de sí mismo; sino de alguien de quien en algún momento todos sabemos que finge ser otro y, por lo mismo, es un actor doble, que representa dos papeles y que está investido de ciertas categorías actanciales en uno, y además de otras, por ser simultánea y ocultamente otro. De donde resulta que posee un doble significado en cada momento, porque se dan a la vez las dos caracterizaciones y ambas categorizaciones.

En la comedia de Sor Juana *Los empeños de una casa*, cuando el galán (D. Carlos) ha robado a la dama (Da. Leonor) advierte, estando ocultos todos los protagonistas en la casa de Da. Ana y su hermano D. Pedro, que el padre de Leonor (D. Rodrigo) pretende rescatar su honra casándola con éste (pensando que es el ladrón), ordena a su criado (Castaño) que salga de su escondite a informar de la verdad a D. Rodrigo para que éste acceda a casar a su hija con quien realmente la robó. Castaño teme ser reconocido y acusado de complicidad en el asesinato de D. Diego de Castro, primo de Leonor que se opuso al rapto. Su temor le aconseja disfrazarse con trajes y alhajas que su ama le ha encomendado. Ante el público se desviste y se atavía con las ropas femeninas, acompañando sus acciones con la descripción y el pimentoso comentario de las mismas. Don Pedro, el dueño de la casa, lo encuentra y lo toma por Leonor, a quien también pretende, por lo que empieza a requebrarlo. La graciosa escena es un juego barroco de simultaneidades y ambigüedades pues mientras Pedro habla a Leonor, ésta (Castaño) se dirige sucesivamente al público comentando los parlamentos de Pedro, y a éste asombrándolo con sus razones, pues el habla contrasta con su emisor fingido, y concierta en cambio con el real, que el público conoce.

El público está en una posición que le permite dominar todas las perspectivas, por lo que disfruta plenamente de la

multiplicidad de contrastes que de esta escena se derivan, debido a la doble significación de la máscara: Castaño/Leonor. Ante D. Pedro, los procederes de Castaño se oponen a la idea que el galán tiene de la dama; ante el público, los actos y los dichos del galán contrastan con la identidad de su verdadero destinatario y, además, con los comentarios con que éste les agrega un relieve irónico. Ante el público también, se despliega la antítesis de las convenciones que rigen el juego social del erotismo en cada una de las clases sociales opuestas: la nobleza y los plebeyos. La guerra de los sexos resalta observada sobre el campo en que también se confrontan estratos circunstancialmente aliados (amos y servidores) pero históricamente enemigos (extremos sociales antagónicos). La ironía que permea los contrastes y los fingimientos subraya la ironía con que los criados (Castaño) acotan las acciones de los amos durante sus relaciones amorosas, en cuyo trasfondo dominan prejuicios de clase e intereses económicos (fortunas, herencias, títulos) a los que suelen subordinarse la simpatía y la atracción física.

FIGURAS DE LOS INFORMANTES

1. *Lugares*

Hay figuras cuando la significación de los lugares no es indiferente o neutra. En tales casos, la significación del lugar suele influir en la significación de los sucesos que en él se desarrollan. La figura se produce por:

a) *Supresión*: Cuando la significación del lugar es independiente de la de la acción y no influye en ella: la naturaleza tropical que ofrece un aspecto de feroz alegría vital, como si se mostrara indiferente ante las desdichas de los personajes que en tal escenario actúan.

b) *Adición*: Cuando la significación del lugar se suma a la de la acción y ambas mutuamente se refuerzan, como en la ya mencionada escena de *Carmen*, donde las relaciones tormentosas se desarrollan en una noche tormentosa.

c) *Supresión-adición*: Se da en el relato cuando ocurre la sustitución de la función que natural y previamente desempeña un lugar, por otra que se le opone: templo que se convierte en hospital; campo de labranza que pasa a ser

cementerio; fistol (del diablo) que se vuelve imán de la adversidad, etcétera. La *Rhétorique générale* considera que no se da este tipo de figura.

2. *Objetos*

Se producen figuras relacionadas con los objetos cuando éstos no se limitan a cumplir la función para la que fueron creados, sino que cumplen otra función dentro del espacio de la diégesis; inclusive una función dramática, cuando se comportan como agentes. Estas figuras se dan por:

a) *Supresión*: Si los objetos se omiten, si se reduce exageradamente su número o sustituyen simbólicamente algún elemento ausente del escenario.

b) *Adición*: Si su número es excesivo por lo que el escenario ofrece un aspecto sobrecargado, o cuando simbolizan algo que está presente por lo que ambas significaciones se suman.

c) *Supresión-adición*: Cuando se da la sustitución de la función primaria del objeto por alguna otra. Una puerta que se cierra con violencia, dice la *Rhétorique Générale* (p. 195), manifiesta un estado de ánimo, una situación de los personajes, y es el símbolo de la expulsión de uno de ellos de la vida de los demás. Es el caso de la función dramática de los objetos (olla, comal, metate, etcétera) que castigan y persiguen a los hombres de madera en el Popol Vuh, o el de la manzana (envenenada) que funciona como arma de un crimen. Los objetos, sufren, pues, una especie de metamorfosis. También se da esta figura cuando se relacionan, debido a que aparecen en escenas similares, dos objetos que de alguna otra manera se oponen, o bien cuando el mismo objeto cumple funciones opuestas: la cruz de los kukuxklandes, por ejemplo.

3. *Gestos*

“El estatuto de los gestos es ambiguo”, dicen los miembros del Grupo “M” (1970 : 195), porque definen a los personajes pero se realizan dentro de un espacio donde se ligan,

además, a los objetos. Las figuras que con ellos se relacionan se producen por:

a) *Supresión*: cuando su número se reduce porque se suprimen las manifestaciones emotivas de los personajes, lo que puede servir para caracterizar un ambiente (la sobriedad de ademanes de los ingleses), un estado de ánimo momentáneo (pasma, indecisión), o a un personaje (depresión, locura, por ejemplo).

b) *Adición*: la multiplicación y enfatización de los gestos y las actitudes que revelan un modo de ser, un estado de ánimo, una modificación del carácter.

c) *Supresión-adición*: la sustitución constante de unos gestos por otros: la sustitución del efecto de sentido de unos gemidos escuchados a través de una ventana en "El crimen de Bonifacio" de Maupassant, que parecen ser de agonía y resultan ser de placer; los ademanes de un criado que sirve la mesa dando pasos de baile. El Grupo "M" (*Ibidem* : 196) pone el ejemplo de un actor cómico que come sus agujetas enrollándolas al tenedor como espagueti, y el del hombre baleado que se desploma con gestos de boxeador "noqueado".

APLICACIÓN XV

Figuras de los nudos y las catálisis

Hay equilibrio en la alternancia del encadenamiento rápido de nudos preferentemente narrativos, que se sucede, a trechos, con el predominio de las catálisis (ya sea en descripciones o en una multitud de menudas acciones expresadas en nudos catalíticos). Así, a la serie de acciones de combate que se desarrolla al principio, sucede la descripción del modo de ser de las soldaderas; luego viene el resumen que retrotrae la acción a la noche anterior (que es simultáneamente narración y catálisis reductiva); a continuación se intercala, entre las acciones de las soldaderas, una extensión de la descripción de su carácter; más tarde, la descripción del tiempo y del clima, y luego, en fin, el primer diálogo.

Hay una adición repetitiva en el parlamento que se produce tres veces, de la negociación, lo mismo que en el interrogatorio del jefe. Este número tres, que en otro contexto

podría estar cargado de sentido simbólico, esotérico, mágico, aquí ofrece de una manera tenue esa misma carga significativa, pues arrastra reliquias populares de ese mismo contenido simbólico, situación ésta que trataremos de definir así: muchas cosas trascendentes ocurren tres veces, hay tres oportunidades, “a la tercera va la vencida”. Limitar a tres reiteraciones (¿por qué no dos, o cuatro, o cinco?) obedece a una costumbre del pueblo cuyo simbolismo se ha olvidado. Por otra parte, vista como estructura, esta triplicación permite la gradación, la intensificación gradual, es decir, un cierto manejo de la tensión.

Figuras de los personajes e indicios

Los que dan cuenta del carácter y la iracundia de las soldaderas, y los que dan cuenta de estos mismos rasgos, pero en el cabecilla rebelde, refuerzan su significado por su semejanza, y constituyen una figura por adición. Hay en cambio figura por supresión-adición cuando, ya ardiendo la pira, mientras los rebeldes atizan el fuego para acabar más pronto con el horrible espectáculo, las mujeres atizan el odio de los rebeldes, como para aprovechar, exasperándolos más, el tiempo que aún les queda de vida. Además, en la representación de los ejércitos por las figuras individuales (el jefe, el emisario, la vieja) hay varias sinécdoques, figuras que se producen por supresión parcial, pues se sustituye al todo por la parte.

Figuras de los informantes

1. Lugares

Hay una figura por adición cuando la significación del lugar de los sucesos (desierto inhospitalario) se suma a la significación de la situación misma (derrota, desesperanza).

2. Objetos

La leña tiene mucha importancia en este relato y podríamos identificar en ello una figura por adición, pues se men-

ciona mucho en un breve espacio, pero, además, sufre una metamorfosis (figura por supresión-adición): primeramente es mencionada simplemente como lo que es: madera apilada; luego es utilizada como trinchera (que no es la función para que la que fue cortada y apilada), y luego como hoguera, pero no de las comunes y corrientes (no para librarse del frío, o para cocinar alimentos, por ejemplo), sino destinada a ser el instrumento de un primitivo y salvaje sacrificio humano; para aplicar una sanción desproporcionada a la falta cometida; para fabricar heroínas doblemente lamentables, pues no mueren por hacer triunfar unos principios o creencias. También hay figura por supresión-adición en la improvisación del horno utilizando para ello un agujero que casualmente había quedado en un espacio de donde se tomaba tierra para hacer adobes, pues este uso del terreno no corresponde a su función primaria.

3. Gestos

En el manejo de los gestos hay claramente una figura por adición puesto que tanto las soldaderas como el jefe los usan en exceso para subrayar sus sentimientos. Puede decirse que las mujeres los utilizan como sus únicas armas durante todo el desarrollo de la lucha desigual en el segundo microrrelato. Ello contrasta con la parquedad de los gestos que realizan los demás rebeldes y con la ausencia total de manifestaciones por parte de los federales vencidos.

FIGURAS DEL SISTEMA ACTANCIAL

La "norma" en el caso de las categorías actanciales se daría en la presencia separada de las seis funciones, es decir, que a cada actante o clase de actor correspondiera un actor o personaje. Pero generalmente no ocurre así, sino que se da un complejo juego de relaciones entre los personajes y los actantes que ellos encarnan, de donde resulta la "retórica actancial" que el Grupo "M" estudia identificando desviaciones de dos tipos:

1. Por desdoblamiento de funciones, correlativo a la adición de personajes: dos sujetos de un objeto, tres oponentes de la voluntad del sujeto, etcétera.

2. Por fusión de varias funciones en un mismo personaje, lo que resulta ser correlativo a una supresión de personajes. En este caso, puede ser que las funciones fundidas sean incompatibles (sujeto y objeto, por ejemplo). Barthes dice que “los relatos en que el sujeto y el objeto se confunden en un mismo personaje son relatos de la búsqueda de sí mismo, de la propia identidad, como en ‘El asno de oro’”; pero también puede ocurrir que las funciones simplemente sean ajenas una a otra: sujeto y adyuvante, por ejemplo. Como ya señalamos antes, la complejidad se debe a las distintas perspectivas y al entrecruzamiento de varias diégesis.

Siguiendo el sistemático (y didáctico) trabajo de los autores de la *Rhétorique générale* podemos elaborar aquí también un breve repertorio de las figuras que ellos identifican y describen (Grupo “M”, 1972 : 196-199):

a) *Supresión* de personajes: produce aglomeración de funciones, en otras palabras: un solo actor está investido por varias categorías actanciales. También se da esta figura si una función neutraliza la anterior: cuando un enemigo se convierte en amante, luego en criminal, luego en abogado defensor, se está prescindiendo de otras *dramatis personae* que podrían tomar a su cargo esos papeles.

b) *Adición* de personajes que, como ya se dijo, investidos de una misma categoría actancial, cumplen una misma función. Generalmente la identidad de las funciones se hace resaltar mediante algún contraste de otros elementos (el carácter de los personajes, el tono de sus parlamentos, etcétera). Hay, en este caso, una sinécdoque del todo por la parte.

c) *Supresión-adición* que se produce por inversión de funciones. En esta figura se funden dos procesos, uno de similitud y otro de oposición, por ejemplo, que resulten semejantes algunos de los elementos (el lugar de la escena, las acciones, el punto de vista, los personajes, etcétera) y que sean opuestos otros (la época, la situación de cada personaje, etcétera) de modo que esto sea lo que haga variar la relación entre el actor y el actante. Hay un ejemplo en la casi total falta de identidad (pues ni siquiera hablan el mismo idioma) entre los personajes que se hallan luchando hombro con hombro, en idéntica situación, dentro de las

filas carcelarias del ejército federal en *Tropa vieja*, de Francisco L. Urquiza.

APLICACIÓN XVI

Cuando analizamos la estructura del sistema actancial ya hicimos hincapié en su complejidad; sólo nos falta explicitar qué figuras corresponden a cada tipo de desajuste. Hay supresión de personajes individuales en la aglomeración de actores en una sola *dramatis persona*: el ejército federal, el ejército revolucionario, el grupo de las mujeres. Pero, además, se da el fenómeno opuesto: la acumulación de categorías actanciales en una sola de las *dramatis personae*. El ejército federal es sujeto que desea la dominación de su contrincante (que es su objeto), y es destinador (árbitro de su propio destino puesto que dueño de su decisión de luchar) y es adyuvante suyo propio; pero desde el punto de vista del enemigo es además objeto y, cuando no desea luchar más, se convierte en su propio oponente y en el adyuvante de su contrario pues colabora a su propia rendición y la acelera.

Una acumulación de funciones semejante se da también en el protagonista al que identificamos como ejército revolucionario, con la advertencia, además, de que en este caso también se agrega la función de destinatario porque este es el sujeto que vence y obtiene el dominio de su rival.

Simultáneamente hay una figura por adición, porque cada ejército es un protagonista multitudinario: los elementos de cada grupo son individuos; pero el ejército es una masa anónima que realiza las acciones comportándose casi constantemente como una sola persona: las sesenta soldaderas, los ochocientos rebeldes, los federales, el tropel de jinetes que es la escolta del cabecilla, el grupo de mujeres de donde parte el disparo, los jinetes, muchos rebeldes con reatas en las manos, los soldados vencidos, un mazo (de mujeres), ocho o diez hombres, los rebeldes (que llevaron más leña y descargaron sus armas hacia la pira) son los sujetos de una gran cantidad de proposiciones gramaticales, es decir, son los personajes que ejecutan las acciones de los verbos.

Por el hecho de que en él se cuenta una historia, el modelo ideal que puede servir de “norma” para el relato en general es “la historia científica que escriben los historiadores”. El juego de ajustes y desajustes entre la historia y el discurso proviene de que, para ser narrada, la historia debe ser necesariamente confiada a un discurso; pero cada uno de estos dos planos tiene sus propias leyes, pues en el campo de la historia los seres y objetos imaginados se comportan según reglas específicas que tienen por objeto producir en el lector una ilusión de realidad y una impresión estética, mientras que en el campo del discurso reinan las normas lingüísticas y la sintaxis impone su propio orden.

Las figuras retóricas se producen cuando, por ejemplo, la historia prevalece sobre el discurso, cosa que ocurre cuando hay pocas (las indispensables) acciones gramaticales o discursivas (ver aquí mismo el capítulo sobre las estrategias de presentación del discurso): las que expresan acontecimientos futuros, posibles, u ocurridos en otras historias; las que manifiestan cualidades o maneras de ser permanentes, o que son objetos directos, o que están en subordinadas finales, o en comparaciones con cosas imaginarias o pertenecientes a historias distintas de “ésta”, etcétera, etcétera. En tales ocasiones la narración y la representación (diálogos) se expanden mientras la descripción desaparece o cumple un papel poco importante.

Otras veces ocurre lo mismo aunque de modo distinto; en el teatro, por ejemplo, como el personaje no solamente se apropia el papel de narrador sino que también es el “vehículo del proceso de enunciación”, y finge (convencionalmente) ser el sujeto de la enunciación. En tal caso también prevalece la historia y se margina el discurso. Sin embargo, en la representación teatral se mantiene parcialmente la función de narrador tanto en los apartes y el coro como en la organización de la obra que se hace evidente aunque no se explicita —divisiones en actos y escenas— así como en las acotaciones que controlan el movimiento escénico cuyo significado llega al espectador después de una primera lectura interpretativa, la de quien dirige la puesta en escena. Pero puede ocurrir que prevalezca “anormalmente” esta explicitación del narrador en alguna de sus modalidades, como cuando toda la obra teatral consiste en que un personaje, con un

aspecto y en un escenario impuestos por las instrucciones dadas por este tipo de narrador-autor, cumple una serie de acciones absolutamente silenciosas, acompañadas sólo por el intermitente sonido de un silbato, en *Acto sin palabras*, de Beckett.

Otras veces sucede lo contrario: cuando el discurso abandona la enunciación de la historia para enunciar, en cambio, otra historia, de otra naturaleza, a saber: la aventura del proceso de la propia enunciación, como en el ejemplo citado de la novela de Josefina Vicens, *El libro vacío*, que es la historia de la enunciación de *El libro vacío*.

Dentro del discurso del relato pueden producirse las siguientes figuras:

En las relaciones de *duración* que involucran la correspondencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso se dan figuras (a partir de la igualdad en la "escena") por:

a) *Supresión*: si hay eliminación del diálogo y "resumen" de los hechos.

b) *Adición*: extensión del discurso en el monólogo interior de manera que ocupe un espacio mucho mayor que el de la historia, como en el *Ulises* de Joyce: "pausa".

c) *Supresión-adición*: cuando la temporalidad subjetiva (por ejemplo lo que imagina un personaje) sustituye completamente a la objetiva (lo que ocurre en la escena mientras el personaje imagina).

Otro campo en el que se producen figuras en el relato es el de las relaciones de *orden cronológico*, en las que el mecanismo es por:

a) *Supresión*: cuando el proceso de la enunciación no nos da cuenta de sucesos que, sin embargo, el lector espera porque ha obtenido ciertos datos con anticipación ("prolepsis"), que le permite inferir su existencia, o bien porque con posterioridad ("analepsis") aparecen hechos que necesariamente se deducen de la anterior ocurrencia de dichos sucesos (Se trata, aquí, de suplir la omisión que corresponde a la *elipsis* de Genette, cuando hay inferencia.)

b) *Adición*: el afán común entre los clasificadores, de hallar correspondencias equivalentes o simétricas, hace decir en el caso de esta figura a los miembros del Grupo "M" (1970 : 182) que, aunque los hechos de la historia en

aparición tienen que corresponder al discurso que los vehicula puesto que no puede darse la historia sin el discurso, ni puede darse la historia en mayor medida o en medida distinta que el discurso, sin embargo puede decirse que hay adición cuando el discurso ofrece una gran cantidad de hechos insignificantes o un número excesivo de indicaciones cronológicas. Esta no parece ser, por la descripción, una figura que corresponda al orden cronológico sino a la *duración*, y parece ser el caso de los nudos catalíticos que al introducir acciones menudas evitan que la acción siga desarrollándose al mismo ritmo; el ritmo cambia, se detiene o casi se detiene, se trata de la pausa de Genette (que puede ser suspensión o desaceleración) pero no prevalece el discurso sobre la historia, más bien se trata de una expansión simultánea, de historia y discurso, que afecta al ritmo temporal establecido por el mismo relato. En todo caso, la adición es de catálisis.

c) *Suspensión-adición*: consiste en la alternancia de varias historias que sólo pueden ser contadas sobre la línea de desarrollo de un mismo discurso, lo que provoca constantes rupturas cronológicas. Esta es la construcción del relato organizado por enclave, del que ya hablamos en el segundo capítulo de este libro (secuencias).

d) *Permutación*: Tanto la *indistinta* como la que se produce por *inversión* pueden darse. La primera se da cuando se altera el orden cronológico, de manera periódica pero irregular, para favorecer una cierta organización del discurso. La segunda, cuando las rupturas se producen por inserciones retrospectivas de periodicidad regular, que sistemáticamente se presentan en sentido inverso, como en "Viaje a la semilla" de Alejo Carpentier.

Hay otras figuras que se dan en el campo de las *relaciones de causalidad*. Las relaciones lógicas, de causa a efecto, son paralelas a las temporales, de antes a después, de modo que la alteración de éstas podría llegar a influir en el desarrollo de aquéllas. Estas causas de las acciones son externas o internas, según sea que dependan o no de la voluntad del sujeto. La "norma" consistiría en mantener un equilibrio en tales relaciones, y las figuras aparecerían al romperse tal equilibrio por:

a) *Supresión*: cuando se explicitan las causas de las acciones con posterioridad a la ocurrencia de éstas, por ejemplo

en las novelas policiales en que del hallazgo del cadáver se pasa al crimen, luego a la aprehensión del asesino y hasta el final a sus motivos.

b) *Adición*: cuando las causas internas se presentan y se analizan abundantemente, o cuando una sola causa se describe sucesivamente de muchas maneras, lo que suele ocurrir en los relatos que son estudio de caracteres.

c) *Supresión-adición*: cuando la relación de causa a efecto es falsa porque, aunque parece existir, en el transcurso del relato advertimos que en realidad no existe, es decir, que el efecto no lo es de tal causa. Esta situación parece corresponder a la de las reglas de derivación del “ser” y el “parecer” de que habla Todorov y, en tal caso, estaría condicionada por el carácter “fuerte” o “débil” del personaje.

d) *Permutación*: también se da permutación en el encañamiento entre causas y efectos, y aparece, simultáneamente, con la “permutación por inversión temporal”, siempre y cuando ésta se duplique “con una inversión causal en la que los efectos engendren las causas” (Grupo “M”, 1970 : 186).

FIGURAS DE LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN EL DISCURSO

El espacio de la historia no es en el discurso un dato inmediato (como en otras artes), pues es captado por el lector sólo de manera mediata, a través del discurso. En este campo se producen figuras retóricas por:

a) *Supresión*: mediante un procedimiento de reducción en el que la parte implica al todo. Se da cuando la descripción pormenorizada de un detalle ocupa todo el lugar dejando fuera otros rasgos o todo el conjunto.

b) *Adición*: Operación opuesta a la anterior. En ella el todo incluye la parte: se trata de la descripción de vistas panorámicas que permiten apreciar la organización de los detalles en el conjunto.

c) *Supresión-adición*: Se trata de la elipsis espacial, como las ya señaladas de las escenas íntimas, crueles, crudas, de cuya indudable realización el lector tiene, sin embargo, noticia a través de indicios, informaciones y nudos (gestos que se producen en un espacio).

FIGURAS DE LA RELACIÓN ESPACIO-TIEMPO

En cuanto a la representación del espacio en el discurso debemos agregar que es posible hallar un juego espacio-temporal que produce otra operación sustancial, también de supresión-adición, en la que el espacio señala el tiempo (del que se ha eliminado otro tipo de explicitación) o bien el tiempo señala el espacio (respecto al cual el lector carece de otra clase de datos)¹⁷. En *Tabaré*, por ejemplo, aparece una serie de “gestos” realizados por los elementos del paisaje (plantas, animales), y esos “gestos” indican la hora del día: amanecer, mediodía, atardecer, etcétera, y crean un ambiente que corresponde a un clima y a un momento dados.

FIGURAS DEL PUNTO DE VISTA

La perspectiva o punto de vista depende del ángulo de visión del narrador y también se presta a juegos que producen figuras retóricas que pueden darse por:

a) *Supresión*: La posición objetiva del narrador que no explicita su presencia por lo que omite sus propias opiniones, reflexiones, comentarios. Su papel es el de intermediario entre los personajes y el lector. Informa a éste exclusivamente de las manifestaciones provenientes de los personajes. El caso extremo se da en el teatro, pero no hay que olvidar que en éste acaso la “norma” es en este aspecto diferente de la de la narración, por lo que podríamos decir que en ésta hay figura cuando se asemeja al teatro debido a que el narrador se margina a sí mismo.

b) *Adición*: Es, por el contrario, una exagerada intervención del narrador que, sin llegar a ser un verdadero personaje, se inmiscuye en la historia alternando con los personajes precisamente en su papel de narrador.

c) *Supresión-adición*: La narración en primera persona es el mejor ejemplo de sustitución de este tipo, pues el narrador cede su lugar al personaje (que tiene su propia índole, su carácter, su lógica, su lenguaje). En el narrador en primera persona se superponen el sujeto de la enunciación y el

¹⁷ Observación de la maestra Mónica Mansour, que se orienta en el sentido de las investigaciones del grupo “M” y que no es difícil comprobar en numerosos casos.

sujeto de lo enunciado, y éste tiene preeminencia sobre aquél pues para el lector es más importante su papel dentro de la historia que su papel durante el proceso de la escritura, por lo que el personaje opaca al narrador y las aventuras de la diégesis opacan la aventura de escribir.

d) *Permutación*: "La sustitución puede suscitar la aparición de puntos de vista opuestos" (Grupo "M", 1970 : 189), ya sea que se oponga el de la primera al de la tercera persona, ya que se opongan los de varias terceras personas entre sí, como ocurre en muchas novelas policiales en que se narran las diferentes versiones de los mismos hechos. En estos casos suele ocurrir que cada versión cree un suspenso en torno a un sospechoso que luego resulta inocente, o bien que el lector posea una idea más completa de los sucesos, o una idea ambigua debida a opiniones contradictorias.

APLICACIÓN XVII

En el cuento de Muñoz prevalece una alternancia equilibrada de la narración con la descripción mientras la representación (el diálogo) apenas se esboza, inserto en la narración (puesto que se relatan hechos pretéritos acabados) e interrumpido a veces, como ya se ha señalado, por ésta.

Las figuras que corresponden a los desfasamientos de la temporalidad del discurso con respecto a la de la historia ya han quedado comentadas en el ejercicio de aplicación número VIII y en el previo establecimiento de la teoría que le corresponde (Cf. aquí : 103). Sólo hace falta identificar y denominar las figuras a las que este juego de las estructuras da lugar. En lo que toca a la duración, la comprensión de la temporalidad de la historia contada en tan breve espacio constituye una figura por supresión. Las pausas que corresponden a descripciones son figuras por adición, en ellas se expande el discurso. El resumen retrospectivo constituye una figura por supresión, y la elipsis espacio-temporal que suprime a los federales ya había sido señalada como una supresión completa.

En lo que atañe a las figuras que afectan las relaciones de causalidad, podemos señalar una, por supresión, en el hecho de que se explica la extenuación de los soldados próximos a rendirse, con posterioridad al hecho de que el narrador explicita los detalles y describa más extensamente tal ex-

tremado cansancio. Por otra parte, en la lógica que preside las acciones de las soldaderas que no se comportan al final del primer microrrelato como vencidas (aunque lo son), y la de los rebeldes que no actúan al final del segundo microrrelato como los vencedores que creen ser por haber logrado destruir a su contrincante, podemos ver una figura que se produce por supresión-adición (Cf. aquí el ejercicio III).

En cuanto a las figuras de la representación del espacio en el discurso, hay supresión en el prolongado acercamiento al jefe rebelde retratado con mucho detalle y con pérdida momentánea de la perspectiva de masas que se ha venido sosteniendo. Sin embargo, casi todo el tiempo prevalecen las figuras opuestas, por adición, debido a que se suceden en serie las escenas panorámicas que abarcan a uno o a ambos ejércitos.

Respecto al narrador, por una parte parece pretender (por el empleo dominante de un lenguaje denotativo) una visión objetiva, lo que constituiría una figura por supresión de su propia visión del mundo que se supone reprimida; por otra parte hay una figura por adición cuando se apropia de una oportunidad de que un personaje participe, al tomar a su cargo unos de los parlamentos de los diálogos, y lo mismo cuando los elementos de la enunciación denuncian, a su pesar, su criterio respecto a los hechos narrados.

CONCLUSIÓN

El producto de cada uno de los distintos pasos de análisis ha sido, por una parte, un instrumento de trabajo (como puede ser la lista de las funciones, el esquema de las relaciones actanciales, el "mapa" de las anacronías, etcétera), por otro lado un comentario fundado en la serie de elementos estructurales identificados, interrelacionados dentro del texto, y fuera de él, con otros textos que en él confluyen. El último paso debe consistir en una síntesis que elimine las deliberadas, necesarias y útiles repeticiones que fueron dándose durante el análisis, que vigile la coherencia de la semantización de todos los elementos estructurales, y que de su adición obtenga un efecto global de sentido.

El camino para llegar a explicar respecto a un texto todo lo que su complejidad exige, no está totalmente desbrozado;

pero utilizando los instrumentos que los estudiosos aquí citados han puesto a nuestro alcance, podemos ya decir de él no pocas cosas interesantes.

La relación que el texto guarda con la sociedad en que se inscribe, se da, como aquí se ha visto, a través de una serie de momentos en que el análisis estructural orienta al estudioso a relacionarlo con un contexto amplio que abarca la tradición literaria que priva en la época del autor, respecto de la cual éste puede plantear una ruptura si no respeta ciertas convenciones de la poética vigente, creando en cambio otras nuevas, y que abarca también las clases y los estratos sociales con las ideologías que en ellos privan, el grado de desarrollo científico y técnico, etcétera. Tal marco de referencia puede manifestarse en la adhesión del narrador a la ideología de una clase social u otra; puede estar presente en el mensaje que la totalidad del texto comunica, más allá de su anécdota. En este sentido, no sólo todos y cada uno de los elementos estructurales del texto, sino también su manejo, resultan significativos, pues revelan conformismo o creatividad, ignorancia o sabiduría, ingenuidad o malicia; advierten sobre la manera como el autor ha sido marcado por la sociedad, y denuncian el modo como él asume la realidad del mundo por medio de la obra literaria.

Es decir, cada uno de los resultados del análisis de la obra concreta puede ser un camino que lleve inmediatamente a la comprensión y, de manera mediata, a la interpretación de su papel en la historia de la literatura y en la sociedad contemporánea que convalida su naturaleza literaria, independientemente de que ésta sea revalidada o no por generaciones subsecuentes de lectores que apliquen a su lectura los mismos o diferentes códigos.

El estudio del relato de Muñoz ha dejado ver, por ejemplo, qué elementos, en qué dosis, interrelacionados de qué modo, conforman un texto perteneciente, en apariencia, a una tradición costumbrista y regionalista, preocupada por las manifestaciones de violencia social ("la bola"), que viene desde el siglo XIX y pretende ser "realista". Sin embargo, la caracterización del ambiente y sobre todo de los personajes revela que se trata de facciones políticas que protagonizaron nuestro máximo conflicto de este siglo, y el hábil manejo de una estrategia que produce una recia tensión desde el principio hasta el final (comienzo "*in medias res*", doble sincretismo actancial, doble perspectiva constante, transfor-

mación de la situación en el segundo microrrelato, doble climax y triple desenlace —el tercero es el remate verbal del jefe rebelde—, serie de gradaciones ya mencionadas) ponen de manifiesto que el narrador asume una nueva manera de contar historias, la cual responde a convenciones que están en proceso de establecerse en la narrativa de la primera mitad de esta centuria, por lo que es evidente que las estructuras del texto también condicionan la ideología que permea la visión que el relato ofrece de los hechos.

Por otra parte sabemos que la ideología que priva en la visión de los hechos presentados por la narración, está condicionada por su autor, pues la identificación de la isotopía principal (antagonismo estéril); la caracterización de los personajes (aparente heroísmo de las mujeres del ejército federal, brutalidad animal de los “bandidos” rebeldes); la ausencia de principios o la carencia de valores que rebasen el instinto; las artimañas del narrador para lograr que el lector se solidarice con su criterio (ironía, selección de los adjetivos, breve autopresentación del jefe revolucionario, en contraste con su extenso retrato a cargo del narrador mismo), y el exceso de participación de éste (que se sobreactúa al apoderarse de parlamentos de los personajes e impone un tono aseverativo constante, encaminado a hacer imperar su visión de los hechos), descubre ante nuestros ojos la idiosincracia del narrador-autor como producto de la sociedad mexicana, de una generación que vivió la Revolución de 1910, y de un estrato social y una facción política que veían en la tendencia popular agrarista de la misma, una ominosa fuerza irracional.

Los significados se organizan en el texto a partir de la configuración —mediante su descodificación— de una red de relaciones que se establece entre los “sememas”, tanto sintagmáticamente (entre los que se hallan contiguos en la frase u oración), como paradigmáticamente (entre aquellos que se asocian entre sí, no por contigüidad sino por analogía u oposición de sus significantes o de sus significados). La unidad de significación llamada “semema” está constituida por el conjunto de unidades mínimas o rasgos distintivos denominados “semas” que son “actualizados” (o utilizados o puestos a funcionar en un momento concreto del habla) por dicho “semema”. El semema es una unidad de contenido que puede corresponder, en un contexto dado, y para producir un efecto de sentido, a un morfema, un lexema, un paralexema (o frase equivalente a un lexema, como “letra de cambio”, “lobo marino”, “boca de lobo”), o a un sintagma, todos ellos unidades formales. Varían los semas que un mismo semema actualiza en diferentes contextos. Por ejemplo: el semema “mesa” contiene los semas “mueble”, “tablero”, “horizontalidad”, “elevación respecto del suelo”, “punto de apoyo”, “usos” (diversos); pero en un tratado de geografía actualiza semas distintos.

En la identificación de tales unidades en ambos tipos de relación hay que atender tanto a los rasgos de significación estables o “denotativos” —que caracterizan las relaciones significativas convencionales en un vasto ámbito social— como a otros “connotativos” (virtuemas) (Pottier, 1977 [1974] : 78) —que son inestables y que caracterizan las relaciones significativas que están regidas por otras convenciones distintas, debido a que la actualización de los elementos virtuales “latentes en la memoria asociativa del hablante... está ligada a los factores variables de las circunstancias de comunicación” (*Idem*)—, como hacemos al identificar la agregación del sema “humano” en el semema “chubasco” en la oración de Lugones: “Aldabeaba el chubasco en los postigos.” Esta actualización puede darse por efecto del contexto histórico (“bola”, en México: “levantamiento armado”, “desorganizado”, “desorientado” “ineficaz” en cuanto al cambio de las estructuras sociales que es capaz de producir). Proviene de este último contexto las connotaciones que a veces revelan los datos, presentes siempre, aun-

que no siempre fácilmente identificables, que corresponden a una cultura o una ideología que respalda las opiniones o criterios que el autor trata de sugerir o recomendar al lector.

Para describir mediante el análisis el significado de un texto, es necesario parafrasearlo, glosarlo, decir el efecto de sentido que producen unos signos, o sea lo que significan unos signos (los del texto) mediante otros signos. Esta lectura debe atender primeramente a las relaciones sintagmáticas —de las unidades en las frases— descubriendo así, por ejemplo, cada uno de los significados de una palabra polisémica —como lo son casi todas—, como los dos significados de la palabra ‘enterrados’ en este fragmento de Quevedo (“Los sueños”): “vi a un avariento que estaba preguntando a uno... si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, si resucitarían unos bolsones suyos”, donde el adjetivo sustantivado “enterrados” tanto quiere decir “seres humanos fallecidos y sepultados” como “tesoros ocultos bajo tierra”. En segundo lugar la lectura debe atender a las relaciones paradigmáticas (como las que establecen entre sí las palabras que riman, las anáforas, los sinónimos, etcétera). Asimismo esta lectura debe tomar en cuenta tanto los semas denotativos como los connotativos.

Al relacionarse entre sí los sememas que contienen ciertos semas comunes o semejantes diseminados a lo largo del texto, se produce la “isosemia”, esto es, la “redundancia de un sema a través de diversos elementos del enunciado o de una serie de enunciados” (Pottier, *Ibidem* p. 91) y su repetición traza una línea de significación o efecto de sentido, llamada “isotopía” sémica, que produce la coherencia de la lectura total, la “continuidad temática” (*Ibidem* : 32). En el fragmento de Quevedo, la relación entre “avariento” y “bolsones” (palabras que aparecen en los extremos del enunciado) permite leer “enterrados” (colocada en medio) como “tesoros” debido a que, actuando (“avarientos” y “bolsones”) como su contexto, hacen que se actualicen en ella (en “enterrados”) los rasgos distintivos correspondientes a este significado. Las tres palabras pertenecen a una misma zona de significación en este texto, es decir, pertenecen a un contexto isotopo. Greimas dice (1971) [1966] : 110) que “el sintagma que reúne por lo menos dos figuras sémicas puede considerarse como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía...”, y agrega, “la des-

cripción se encuentra, hasta este momento, privilegiada, debido a la existencia de unidades sintácticas de dimensiones conocidas, comparables y conmutables. La dificultad aumenta, en cambio, tan pronto como rebasamos las dimensiones de la frase... párrafos, pasajes (relatos, cuadros, diálogos, etcétera) y, finalmente, capítulos. Pero los procedimientos de conmutación en estos casos no pueden emplearse ya con rigor y los criterios formales que cabe descubrir son absolutamente insuficientes". En nuestro texto, pues, la relación entre los sememas va demarcando una línea temática de significación que es una primera isotopía resultante del análisis. Pero la misma palabra ("enterrados") por su relación en este mismo contexto con otros sememas, con "resucitar" y con "aquél día" (del juicio), se revela como un segundo semema que configura una segunda línea de significación (o línea temática o línea de efecto de sentido o segunda isotopía): "seres humanos fallecidos", debido a que su relación con esos otros términos que actúan como otro contexto, permite que se actualicen otros semas. En otras palabras: este segundo semema resulta de la combinación del mismo núcleo sémico (los semas estables) con diferentes semas contextuales. La segunda isotopía, en este caso (que es la de la figura —metalogismo— llamada "dilogía" o "antanaclasis") se superpone —parcialmente— a la primera, debido a que pertenece a ambas zonas y figura en ambas líneas una misma palabra disémica (de doble isotopía): el adjetivo sustantivado "enterrados".

El término disémico soporta dos lecturas distintas, una sobre cada isotopía o línea temática que, por ser simultáneas, hacen el texto ambiguo. Es decir, la ambigüedad se da en el texto y consiste en la actualización simultánea de dos significados entramados en isotopías diferentes, lo que es posible debido a la polisemia (en el sistema) del término que permite la creación de dos contextos isótopos imbricados.

El significado total del discurso es el resultado de todo un proceso de significación cuyo desarrollo consiste en ir tejiendo la red que vincula entre sí todas las significaciones: las que proceden de la relación sintagmática, las de la paradigmática, las denotativas, las connotativas; todas se van engarzando en alguna de las líneas temáticas, en alguna de las isotopías, y éstas, al interrelacionarse, configuran la red que constituye el sentido total.

El proceso de lectura o descodificación está orientado hacia el descubrimiento del proceso de significación, mismo que resulta de la producción del mensaje. El procedimiento consiste en hallar las isotopías identificando en los distintos sememas aquellos semas que, por su iteración, llevan a los sememas a configurar contextos isótopos y, por eso mismo, a aparecer como hitos en la línea de la isotopía, que es la misma de la coherencia. Aquellos semas que también se actualicen, pero que no vuelvan a aparecer (no se repitan) a través de varios otros sememas, no conformarán isotopías. aun cuando por sí solos produzcan también un efecto, aislado, de sentido.

APLICACIÓN XII

Para aplicar los anteriores conceptos a nuestro ejemplo dividiremos el texto en veintisiete fragmentos, cada uno de los cuales contiene uno o dos párrafos y puede incluir, en ocasiones, un diálogo. El criterio para marcar tales divisiones atiende a delimitar cada distinto contexto isótopo que contiene diseminados los semas recurrentes en que se apoya la coherencia de esa parte del texto. La redundancia de los semas en los sememas identificados en cada fragmento y glosados en la expresión en *itálicas* que los resume, se suma a la de los otros fragmentos y refuerza una u otra de las dos isotopías detectadas durante el análisis. Para mayor claridad, las expresiones parafrásticas que engloban el efecto de los semas de un contexto isótopo, aparecen en *itálicas* y los sememas que contienen dichos semas figuran entrecomillados y entre paréntesis.

1. El título establece ya una isotopía. *explosión estéril o irrelevante*, que hasta mucho después volverá a aparecer reforzando y generalizando su connotación sustentada en un tropo de pensamiento: la alegoría.

2. En el primer párrafo aparece otra, más constante, que abarca todo el texto —*antagonismo*— y de la que hay ya aquí una extensa definición cuando se describe prolijamente el estado de ánimo de los combatientes. Se concede mayor interés al de los federales (se le dedica un mayor espacio discursivo, lo cual quiere decir que un mayor número de iteraciones sémicas refuerza la isotopía establecida sobre este contexto isótopo, y lo hace en razón de su im-

portancia). En sus gestos se advierte el clima —*desánimo*— propio de la rendición inminente. Ya el combate *ha durado* (pues están “al mediodía”) y *su resultado se anticipa* (“tirando al aire”, “con más deseos de rendirse que de acertar”). Nos hallamos al final de un proceso de degradación en el que los participantes *vienen a menos* (“decreciendo”, “desmoralización”, “gritar con voz enronquecida”) y *casi* están ya *derrotados*, inhabilitados por los sufrimientos para defenderse (“hambre” —cuya connotación se refiere al tiroteo pero agrega su peso al de los semas que dominan el párrafo—, “herido”, “heridos”, “fatigados”, “cansados”, “arrastraba los pies”, “enfermos”). Sin embargo, la gravedad de este estado de cosas tiene una *duración* excesiva, y su *prolongación* se manifiesta en el aspecto iterativo de las acciones (“el tiroteo”, “al moverse arrastraba”, “insistía en gritar”, “consumían sus municiones tirando”).

En contraste, se expresa brevemente (lo que da idea de agilidad y rapidez) la *ventajosa* situación de los rebeldes (la otra facción), cuyas acciones (“avanzaban, ocupando, refugiándose”) los describen como *vencedores a salvo* (“cautelosamente”, “casuchas”, “quebradas”, “tras los árboles”).

En este primer párrafo, mediante acciones, se describe una situación dinámica, de constante deterioro para unos y mejoría para otros. Se anuncia, además, su inminente final, por el grado de extenuación que con insistencia se manifiesta. El cuento comienza a ser narrado en un momento próximo a la crisis que, al menos en apariencia, es la final.

3. El segundo párrafo describe una situación estable que antecede y abarca el combate, un modo de ser colectivo en el que destacan las virtudes características de un grupo de una de las facciones contendientes: *fuerza moral* (“bravas”, “ayuda a toda hora”, “más carácter”, “acostumbradas... a vicisitudes” y “al peligro... y la angustia”), y *fuerza física o resistencia* (“proveedoras de alimento”, “cocineras”, “ayuda a toda hora”, “acostumbradas a... fatigosas caminatas” y “a la continua falta de alimentos”); *valor, capacidad de dar* tanto bienes materiales como solidaridad y respaldo, e inclusive —expresada como recapitulación final de una serie graduada— *capacidad* (la máxima) de *participar y compartir* (“los veían morir o morían con ellos”). Se establece aquí también —ya— una oposición entre el estado de ánimo de las mujeres y el de sus hombres.

4. El tercer párrafo contiene una ampliación de la des-

cripción inicial; en él se refuerza la isotopía *antagonismo* al insistir en una serie de significaciones *contrastantes* como son: el *número* de los combatientes (“ochocientos rebeldes armados” contra las “sesenta soldaderas” “desarmadas” y “un centenar apenas” de federales); las muchas *horas* que ya *habían pasado* (“desde la noche anterior”, “las horas habían transcurrido”, “desde el amanecer”), y el efecto de *lentitud* de ese mismo transcurso temporal debido a las condiciones de *sufrimiento psicológico* —no sólo físico (“vaga esperanza”, “inútil, angustiosa espera”, “paralelas desiertas”, “telégrafo mudo” “alambres cortados al sur y al norte”).

5. Se insiste aquí en la *desproporción* de las fuerzas que combaten (“lucha desigual” “uno contra ocho”), en la actitud *animosa* y *protectora* de las soldaderas (“más elevado el espíritu de guerra”, “protegiéndolos”), y se procuran datos *espacio-temporales* que añaden nuevos matices al cuadro en que se lleva a cabo la lucha: el *escenario* (“corral próximo”, “andenes”, “trincheras”), sus *objetos* (“la leña”, “pilas de troncos”, “ramas de mezquite”), el *aspecto de crueldad* de algunos objetos —donde se revela el criterio del narrador— (“retorcidos como llamas”, “espinosos”, “duros”, “heridos de la cabeza”, “violencia expansiva”, “balas mitad plomo y mitad acero”), y el carácter *durativo* y *pretérito* —propio, en general, de las narraciones— manifestado por los verbos (“conservaban”, “habían llevado”, “había roto las frentes”).

6. Descripción del clima de la temporada en que se desarrolla el *antagonismo*, con la puntualización espacio-temporal máxima en el relato (abarca dos párrafos): *madrugada invernal*. La línea temática se tiende sobre la iteración de semas que agrupan a las expresiones en los contextos isótopos:

a) *frío* (“agonizaba” —final del mes—, “noviembre” —mes invernal—, “frío para lobos” —frío exagerado—, “madrugada” —mayor frío que a otra hora del día—, “congelada”, “carámbanos” “pétreas barbas” —metáfora de “carámbanos”).

b) *Madrugada* (que no solamente actualiza los semas “hora del día” y “frío”, sino también “semioscuridad” que se agrega a los muchos que hacen sentir como sumamente inconfortable el ambiente en que se combate). El pleno día es casi como la madrugada: *frío* (“impotente para entibiar”, “rachas de viento que esparcían los alientos de nieves lejanas”, “fusiles fríos ... a pesar de los disparos”, “manos

ateridas”, “tiritaban”, “encogidos dentro de sus capotes”) y, además, *oscuro, mal alumbrado* (“sol rojizo”, “pequeño”, que se veía “a través de la niebla”, “opaco”, “desnudo de su melena de llamas”). Estos datos espaciales manifiestan de manera indirecta el estado de ánimo de los federales (uno de los bandos antagónicos) y lo subrayan.

7. El fragmento abarca desde “A lo lejos” hasta “obedecían al desgano la orden”, y contiene un diálogo que se nos ofrece en parte representado y en parte narrado. Primeramente *se ubican la escena y el narrador respecto de los participantes* (“a lo lejos”, “desde sus posiciones”, “los tiradores rebeldes”, “la voz ronca del mayor”, “unos cuantos... disparos...salían”, “detrás de los macizos”); luego, *se definen los participantes* (“los tiradores rebeldes”, “el mayor herido”); se manifiestan sus *acciones combativas* (“comenzaron a gritar”, “orden de fuego”, “disparos que salían”, “obedecían al desgano”) y, en fin, sus *dichos representados* (“ríndanse, soldados”) y narrados (“contestaba la voz...”).

8. Desde “por una callejuela” hasta “—¡Nos rendimos!” contiene la reubicación del narrador y del escenario que se prepara para otro diálogo que también se ofrece al lector parcialmente representado y parcialmente narrado. El narrador se sitúa en un punto equidistante de y próximo a ambos ejércitos, que le permite apreciar detalles *visuales* (“hilacha blanca amarrada a la punta de un varejón de dos metros de largo”, “no llevaba armas” iba “confiado”, y por el otro bando, “levantaron tras las trincheras”, “culatas en alto”, etcétera) y *escuchar* (“gritó con voz clara...”), de modo que luego reproduce literalmente el diálogo de la negociación que termina en pacto. En la triple conminación se subraya (dos veces) la oferta de *clemencia*, mientras solamente en una ocasión se *amenaza*; este detalle crea confianza en el lector respecto a los hechos subsecuentes y orienta su expectación en el sentido en que se verá frustrada, con lo que habrá sorpresa.

9. *Alegría* de los vencedores (“largo alarido”, “regocijo”), pero también *desconfianza* (“carabinas en horizontal”, “listos para disparar si...movimientos sospechosos”). El narrador se reubica una vez más, se *aproxima* a los vencidos (“éstos se pusieron”) y, cuando ambos bandos se mezclan observa *detalles de cerca* (“reunieron el escaso parque”) y movimientos.

10. *Derrota* es lo que denotan los semas que se actualizan

en este contexto isótopo y refuerzan así la misma línea temática: *antagonismo*. El narrador continúa procurando objetividad pero la calidad de los adjetivos que selecciona revela una *piedad* (“casi todos”, “demacrados”, “tristes”, “caídos”, “hundidos”, etcétera) que, en cambio, no le inspiran las soldaderas. Los gestos de ellas (“silencio”, “aislamiento”) sugieren más bien *dignidad*.

11. Hasta el párrafo anterior, el cuento parece estar a punto de terminar pero, en éste, el lector tiene la premonición de que se acerca otra etapa (más importante) de la anécdota, y de que ésta se prolongará. Ello se debe al *indomable* carácter de las mujeres, pues su actitud no corresponde a la de los vencidos (“miradas hostiles”, miradas “furiosas”, “parecían preferir la muerte... a la rendición que les salvaba la vida”); más bien parece que anuncian su *rebelión* (“murmuraban”, “apretando”). Este último movimiento (“apretando su grupo”) las separa y las hace distintas a sus hombres.

12. En este fragmento vuelve a adquirir fuerza la isotopía *antagonismo*, en una segunda etapa, después de una tregua y un pacto, pues destacan en él sucesivamente varios contrastes. Desde “un tropel” hasta “prisioneros”, se opone el significado de *movimiento ruidoso* —por el galopar— (“tropel”, “desembocó a galope”, “ochenta o cien”, “desenvolviéndose”) al significado de *pasividad* —pues no se dice que se muevan— *silenciosa* (“silenciosos prisioneros”). Desde “un grupo” hasta “enérgica” dominan otras dos oposiciones: *enfrentamiento*, tanto *físico* (“quedó al frente”, “hasta tocar la línea”, “a su derecha”, “ancho”, “enorme”, “se comprimió”, “cuerpos fundidos”, “una sola masa”) como *espiritual* (“hostil y enérgica”), y también *individuo dinámico* contra *grupo estático* (“hombre... ancho y enorme”, “hizo mover su caballo” y, por otro lado, “grupo se comprimió”, “cuerpos parecían fundidos”).

13. Aquí el narrador deja transparentar su criterio al describir subjetivamente al guerrillero. Se profundiza sobre el carácter de uno de los contendientes y, así, domina la *ferocidad* (“feroz”, “marco llameante”, “brillo duro”, “brutal”, “dientes... como de mastín”, “voz... amenazante”, “fiero aspecto”), reforzada por: *enormidad* (“alto”, “ancho”, “sobresalía un palmo”, “mandíbulas anchas”, “se desbordaban”), *totalidad* (“de pies a cabeza”, “completaban... el aspecto”), *fuerza* (los mismos sememas que para *enormidad* y,

además, “dientes recios”, “bigote hirsuto”, “voz sonora”) y, también, *desorden* (“mechones crespos”, “despeinados”, “se desbordaban”, “bigote hirsuto —otra vez—), e *incultura* y *salvajismo* (el sombrero descrito como el típico del campesino metido a guerrillero; los cabellos, el bigote, la tez “quemada”, “partida por los vientos”, y el aspecto de los ojos vivaces y sobresaltados —“pequeños y muy abiertos”— como los de los animales no domésticos). El narrador también traiciona su posición frente al protagonista cuando describe su cabeza tocada como de “una rara forma”, pues revela *extrañeza*, falta de familiaridad con el representante de esta facción política, y denuncia que hay una distancia entre el narrador-autor y lo que el personaje representa: nadie se solidariza con lo que no comprende, con lo que le parece “raro”.

El parlamento que el cabecilla inicia, en realidad completa su propia caracterización, aunque con distinto recurso: la autopresentación. Se recomienda a sí mismo por su *bondad* (“mis hermanos de sangre y raza” que significa “soy como ustedes”, “soy uno de ustedes, luego soy bueno como ustedes”; “no soy malo”, “no es cierto”, “ustedes son mis hermanos”. “los quiero”, “no más me defiando”, “defiando... pobres”). Obsérvese cómo este parlamento contiene rasgos de carácter (bondad, amor —“los quiero”, “defiando... hermanos”) que contrastan con los que aparecen en la descripción hecha por el narrador (enorme y totalmente feroz, fuerte, desordenado y salvaje); descripción (la del narrador) que prevalece en el ánimo del lector porque precede a la otra y la excede ampliamente en dimensiones.

14. El narrador corta la autorrecomendación del jefe rebelde reiterando ante el lector su propia opinión peyorativa al llamarle “bandolero”, que repite los semas “fuerza”, “ferocidad”, “desorden”, “incultura” y “salvajismo”. Este hecho discursivo ocurre simultáneamente a la *interrupción*, en la historia, de la voz por el disparo, factor de antagonismo. Así, el transcurso apacible (ya sin lucha) de la anécdota en el momento posterior a la rendición se *corta* de improviso por obra de una grave complicación: el nuevo *peligro* (dada la breve distancia entre la bala, por una parte, y el hombre y el caballo por la otra); la nueva tensión se inicia por causa de esta acción que constituye un *reto*.

15. Este desafío es la primera acción de una nueva etapa de la lucha, si bien ya había habido gestos de las soldaderas (anticipaciones) que la anunciaban. La consecuencia

del reto es el cambio de la situación y de los papeles que representan los protagonistas, pues establece un nuevo campo de acción, *otro antagonismo* (inusitado y casi inesperado) con distintos participantes y en diferentes condiciones: vencedores armados contra vencidas desarmadas. Detrás de esta línea de significación se vinculan, por la iteración de sus semas, las expresiones: las vencidas están, pues, desarmadas, experimentan simultáneamente *miedo, orgullo, odio* (“se agitó”, “se apretó” —el grupo—; “no hablaron” —las mujeres—; “no dio un paso”; todas ellas actitudes defensivas). Las vencidas además, carecen de armas, luchan sólo con movimientos y *actitudes defensivas*, con miradas (“de odio”) y con ademanes (“de altivez”).

El disparo crucial funcionó como un *reto solamente*, pues, se fue “al vacío”, no dio en el blanco, no asestó un golpe de consecuencias al adversario y, por ello mismo, dados sus terribles resultados (cambio de situación, reinicio de la lucha, destrucción del adversario que falló el tiro), adquiere una gran relevancia dentro del relato y, reiterando durante la descripción de la acción los semas del título, apoya una segunda isotopía, una segunda línea de significación del mismo relato (además de *antagonismo*) que es retórica pues se funda en una alegoría para cuya interpretación se rebasa el texto y se le relaciona con su contexto histórico. El hombre, en cambio (que representa la otra facción antagónica, la de los vencedores) se enfrenta al desafío con movimientos y *actitudes agresivas y armado* (“volvió su caballo”, “lo arrancó”, “parólo en seco a un metro”, “sacó su pistola”, “la levantó en vertical a la altura...” —movimiento preparativo para apuntar y disparar—, “su voz fue un rugido”, “sus ojos un incendio”).

16. Abarca desde “—Mujeres, ¿quién tiró?” (la primera vez) hasta “. . . morirán antes que yo” y contiene la escena del diálogo y la narración alternante de las acciones paralelas a él. Domina en este diálogo el significado de la *pregunta*, no sólo porque la expectativa de la respuesta crea una tensión semántica, sino también porque el suspenso se prolonga mediante la iteración (espaciada) de los sememas (lexemas y oraciones completas). El otro significado importante es la *intención homicida* manifestada al final tanto por una representante del bando de las mujeres como por el jefe rebelde (“quisiéramos matarte”, “todas morirán”). Otros son: el de *agresión* —que proviene del bando rebelde— (“ro-

dearon el grupo”, “levantando todos sus pistolas” “moviendo sus caballos”, “a comprimir el círculo”, “espoleó su caballo”, “adelantó...hasta chocar”, “golpeando con sus cascos...al caer”); el de *defensa* pasiva de las mujeres (“la masa onduló”, “comprimióse todavía más”, “siguió en silencio”, “cuerpos nerviosos que lo rechazaban” —al caballo—), y los significados que corresponden a los detalles de la caracterización más bien truculenta de los participantes: el hombre sufre una *metamorfosis* (“había desaparecido por completo quedando la bestia sanguinaria y brutal”). La figura de la mujer surge de una acumulación de *rasgos deficitarios* (“vieja”, “picada de viruelas”, “con una cicatriz” enorme) que se suman a los que ya conocemos (“son mujeres”, “están desarmadas”, “están vencidas”), y, por contraste, subrayan su gesto de valor temerario.

17. “Y dio sus órdenes”. La separación espacial de esta oración produce un efecto intensificador de su significado, acentúa la importancia del mandato. Ese mismo efecto produce el hecho de que se ignora aún (y se prolongan la ignorancia y el suspenso mediante la pausa larga y el punto y aparte) el contenido de las órdenes. Por otra parte, hay una elipsis de las mismas, pues nunca se dice en qué consisten pero el lector asiste a su cumplimiento. Constituye una vieja estrategia literaria, que no pierde nunca su efecto, la supresión de las expresiones que explicitarían los datos que se refieren a los momentos más graves de una crisis.

18. Desde “Avanzaron...” hasta “como barriles”. *Agresión ventajosa* por una parte (“Avanzaron...con reatas”, “disolvieron...metiendo los caballos”, “amarrarlas”, “apretaban bien”, “ceñían las carnes”) y *sufrimiento pasivo de seres inermes* por la otra (pues el grupo fue disuelto, las mujeres fueron amarradas, apretadas, ceñidas, “quedaron atadas” formando “mazos de carne” “verticales” o “tirados en el suelo” como objetos), constituyen la oposición antagónica en este párrafo.

19. En este fragmento priva la misma oposición pero con los papeles (activo y pasivo) intercambiados: *agresión verbal* por parte de las soldaderas (“gritaban”, “amenazaban”, “insultos” “de cólera”); las negaciones con semas intensivos de “cólera”, de “insultos” y de “amenazaban”, por contraste. También el adjetivo “imposible” es intensificador de “venganza”, y asimismo lo son las gradaciones (“más soeces”, “más violentas”, “más descarnadas”; “insultando”, “des-

bordándose”; “más cruel”, “más hiriente”, “más amarga”) y la recapitulación final. Lo mismo ocurre con las repeticiones (“más” —seis veces—; “sesenta” —tres veces—). El largo *silencio* o falta de respuesta de los soldados, que se prolonga durante todo el párrafo, constituye otro contraste que contribuye a la configuración de la isotopía *antagonismo*.

20. Los dos párrafos siguientes significan acciones de los rebeldes que preparan y producen un *cambio* de situación: los soldados (después de ser “rodeados”) son sacados de la escena. Otros rebeldes *modifican* la posición y la función de la leña (las “trincheras” se convierten en “pira”). Por último, los vencedores agreden con mayor violencia (“a culatazos”, “empujaban”, “a golpes”, “con culatazos”, “empe llaban”) a las mujeres, lo que indigna al narrador que, entonces por primera vez, les llama “bandidos”. La situación queda así preparada para la última escena.

21. Otra vez la misma isotopía (*antagonismo*) da unidad semántica a dos párrafos: *acción* de *máxima agresividad* por parte de los rebeldes pues, al “prender fuego”, inician un “cruel” proceso de destrucción total de las mujeres; *acción del fuego*: efectos *visuales* (“humo azul”, “levantando”, “elevándose”, “ardió rápidamente”, “quemáronse las ropas... los cabellos”); efectos *auditivos* (“se oyó crepitar”, “se escuchó”, “desbordando...la insolencia de...insultos”, “recriminaciones”, “amenazas”); efectos *olfativos* (olió a carne chamuscada); efectos *psicológicos* expresados en tropos (“tormenta de las voces”, “atmósfera espesa de recriminaciones”) y con intensificadores (“más violentos”, “cólera extrahumana”). La *crueldad* se manifiesta en los sememas mismos pero, además, en la extensión de la escena, que todavía se prolongará durante una página, y que hace sentir como “lenta” la descripción.

22. Es este un párrafo cuya *brevidad* y *significado* establecen varias relaciones de oposición que participan en la configuración de la misma isotopía:

- a) respecto al *extenso* retrato que antes se dedicó al mismo personaje;
- b) con semas de *dinamismo* (acciones) que contrastan con el *estatismo* de la figura en el retrato;
- c) con la *extensión* de los párrafos destinados antes y después a describir el sacrificio;

d) entre la situación *confortable* y grata del cabecilla y la de inenarrable *sufrimiento* de las mujeres;

e) entre la calidad de *individuo* del jefe rebelde y la pluralidad de la otra *dramatis persona*;

f) entre el *sonido* (voces y ruidos) que provienen de la pira, y el *silencio* que subraya los gestos (“adelantó su caballo”, “alargó las manos”, “poniéndolas a calentar”, “sonrió”) del jefe;

g) entre sus *reposados* movimientos y la *impetuosidad* de las contrincantes sacrificadas (“redoblaron”, “disparos”, “de voces violentas”).

23. Extensión semánticamente reiterativa de la misma escena, en la que lo único que varía es que manifiesta en una *etapa más avanzada* el mismo proceso, pues informa acerca de los nuevos efectos *visuales* (algunos “haces humanos se deshicieron”, las llamas “lamieron las cuerdas”, “seres espantosos”, etcétera, “moviéronse”, “tizones ardiendo”, “uno de ellos”, “realizó” una serie de gestos); efectos *auditivos* (“voz ronca” y, mediante tropos “rugido de caverna”, “grito de infierno”); efectos *olfativos* (“desprendiendo olor a carne quemada” —ya no sólo “chamuscada”). El efecto de *crueldad* se prolonga y acendra debido a la extensión del párrafo y también por causa de que avanza el proceso de incineración. Por eso los mismos verdugos inician aquí una serie de acciones reveladoras para el lector de que *ni ellos soportan bien* el espectáculo que pasivamente han montado para su jefe al obedecerlo: así, llevan “más leña”, “troncos y ramas secas”, y la disponen de modo que la operación se acelere y su final se aproxime.

24. Últimas acciones antagónicas: la mujer (representante de su grupo) lanza una *maldición* al jefe (representante, a su vez, de los rebeldes), como postrera venganza y acto ofensivo: un rebelde (anónimo) dispara y cancela la lucha. La escena tiene visos de *irrealidad* (“parecía... de... pesadilla”) por su horripilancia (se suma el aspecto, anteriormente descrito, de la vieja) y por su increíble violencia (utilización del último aliento) para asestar la más trascendente ofensa verbal (el anatema final).

25. Esta es una extensión más, que extrema el horror, de la escena que se desarrolla a base de *acciones estériles* (“disparar”, “descargar las armas”) que subrayan el deseo implícito ya antes, y aquí reiterado y manifiesto, de “terminar de una vez”. Extremen su *horror* no sólo la prolongación

del momento sino también la *denominación* que el narrador le adjudica (“macabro festín que demandó el alma demoníaca de la fiera”), la *cesación* de las *vidas* (“ya no se oyeron voces”), los *efectos* retardados del *sacrificio* (“siguió... ardiendo”, “el olor... se esparció”) y la fuerza semántica tanto de los adjetivos (“macabro”, “demoníaca”, “denso y horripilante”) como de los sustantivos que connotan *animabilidad* (“festín... de la fiera”).

26. La iteración de los semas de *movimiento transformador* de la situación, una vez terminado el antagonismo, conforma el último párrafo (“volteó su caballo”, “reuniéronse en torno a él”, “emprendieron la marcha”). Acciones menudas detallan el *modo de irse* (“al lado del cabecilla”, “iban en silencio”), actitud que no parece, por cierto, la que corresponde a un ejército victorioso. Se puede decir que van cariacontecidos.

27. El vencedor clausura la narración con un parlamento que, por la cantidad de figuras retóricas que en él se acumulan, será comentado en el próximo ejercicio.

Las isotopías dominantes en todo el relato son, pues, por una parte *antagonismo* (combate, oposición, movimientos agresivos y defensivos, lucha espiritual y lucha armada), y por otra parte la expresada en el título, y también durante una larga serie de acciones con todas sus consecuencias (segundo microrrelato): un *disparo al vacío* (*explosión sin consecuencias*). No hay que hacer grandes esfuerzos para relacionar este significado con el marco histórico de la Revolución y con el criterio (escéptico) más común entre sus cronistas a su respecto: el criterio que revelan también Azuela, Guzmán, López y Fuentes, Magdaleno y muchos otros, de que la Revolución fue un estallido vano, una violencia no orientada, que no dio en el blanco y no produjo más que crueldades y sufrimientos. Este es un sentido connotado, alegórico, sobre el que volveremos más tarde. La importancia de las expresiones en cuyos semas se apoya esta isotopía, nos es revelada por la importancia desproporcionada (debido a su consecuencia inmediata) del acto del disparo que no atina al blanco, pues no sólo este disparo (desafío) da lugar a una segunda etapa de lucha, sino que esta segunda etapa es la más interesante (por sorprendente en cuanto a la anormalidad y el exceso de las reacciones humanas en ella descritas), y la de resultados de mayor trascendencia (destrucción total y no simple derrota). La rele-

vancia semántica de dicho disparo, y el hecho de que la anécdota toda presenta una situación típica, nos autorizan a partir del sentido limitado que posee dentro de este antagonismo episódico, para generalizarlo a otro antagonismo mayor que es el de la explosión social, vana en sus consecuencias, que llamamos Revolución mexicana. El hecho de que la totalidad del relato, con sus dos isotopías ya combinadas (*antagonismo estéril*) tenga ese título apoya la generalización de la isotopía y su interpretación como un metalogismo, es decir, como una alegoría que sólo puede ser leída a partir del texto pero que rebasa sus límites; en suma, trascendiendo el relato y extendiendo su sentido a su contexto histórico.