

INTERPRETACIÓN SEMIÓTICA DE UN DRAMA CONTEMPORÁNEO

Jorge Luis Lagos Caamaño



Interpretación semiótica de un drama contemporáneo

Interpretación semiótica de un drama contemporáneo
Jorge Luis Lagos Caamaño.

Ediciones Universidad de Tarapacá, 2014, Arica.

Primera edición: 500 ejemplares

Registro de Propiedad Intelectual: Nº 244.588
ISBN: 978-956-7021-45-1

Edición a cargo del Dr. Alberto Díaz Araya,
Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, UTA.

Imagen de la portada:
Fragmento de la obra “Memorial” de Juan Díaz Fleming.
Fotografía: Pablo Espinoza Concha.

Diseño de portada, diagramación e impresión:
Andros Impresores

Interpretación semiótica de un drama contemporáneo

Jorge Luis Lagos Caamaño

2014

*A mis nietecitos
Lucas e Isabella*

AGRADECIMIENTOS

A la buena voluntad y disposición de mis colegas y amigos Alberto Díaz Araya por la edición del texto y a Pablo Espinoza Concha por las fotografías.

A la Facultad de Educación y Humanidades de la Universidad de Tarapacá de Arica por su considerable apoyo.

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
PRESENTACIÓN	15
INTRODUCCIÓN	17
I. CONSIDERACIONES PRELIMINARES	23
II. LECTURA SEMIOLÓGICA DE <i>EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO</i>	27
2.1. Morfosintáctica	27
2.1.1. Secuencias y Funciones Núcleo	28
2.1.2. Los indicios	33
2.1.3. Las informaciones	36
2.1.4. Las Acciones	37
A. Cuantificación de los actores	39
B. Indicación de cada uno de los actores que intervienen en cada secuencia	39
C. Establecimiento de los actantes	40
D. Cuantificación de los acontecimientos o acciones en que intervienen los actores-actantes del drama	45
E. Determinación de los acontecimientos en los que participa cada uno de los actores-actantes principales	47
F. Predicados de base	48
2.2. Semántica	56
2.2.1. Lo Social	58
2.2.2. Lo Dialéctico	69
2.2.3. Lo Simbólico	72
2.3. Pragmática	75
III. CONCLUSIONES	93
IV. BIBLIOGRAFÍA	99

PRÓLOGO

La obra que tenemos frente a nosotros tiene como propósito declarado por su autor ofrecer un texto de semiótica literaria denominado *Interpretación semiótica de un drama contemporáneo*, cuyo destinatario explícito lo constituye el alumnado de la carrera de Pedagogía en Castellano y Comunicación, Licenciatura en Lenguaje y Comunicación, del Programa de Magíster en Ciencias de Comunicación y académicos interesados en esta materia.

Para el logro de este propósito se apoya en autores clásicos del saber semiológico y, principalmente, en los aportes más contemporáneos de Charles Morris, Umberto Eco y Romera Castillo, que le permiten formalizar la disciplina.

Dentro del espectro amplio que supone el conocimiento semiológico, el Dr. Jorge Lagos Caamaño utiliza y privilegia, como método de exposición de su libro, “la cooperación textual promovida por el texto y realizada por un lector empírico. Es decir, de las infinitas interpretaciones que de un texto pueden darse” y no de los usos del mismo. Este enfoque constituye, a nuestro entender, un golpe directo al mentón del positivismo, pues coloca en primer plano el rol del sujeto cognoscente –el lector empírico– que con sus distintas enciclopedias personales comprende, decodifica e interpreta el texto propuesto por el autor.

En este sentido, y desde una mirada disciplinar, el “movimiento” de la semiología –como lo denominaba Roland Barthes– abarca la amplia gama de las ciencias sociales y de las humanidades. En literatura, por ejemplo, a V. Propp; por su parte, en Julia Kristeva apreciamos los vínculos entre semiología y psicología; Michel Foucault, al referirse al proceso del signo, les asigna un lugar histórico; Lacan, desde el psicoanálisis, se refiere a este movimiento

intelectual a propósito de la escisión del sujeto, entre muchos otros autores destacados que podríamos recordar.

Para quienes provenimos de áreas disciplinarias ajenas a la semiótica, la obra de Jorge Lagos resulta fundamental, pues ordena y aclara conceptos claves para el entendimiento más riguroso de nuestros propios saberes. En el quehacer historiográfico, mirada en la cual fuimos formados profesionalmente, el enfoque semiológico ha de resultar central en el análisis de textos. En efecto, la historia de las distintas sociedades y culturas requieren, para su mejor y mayor comprensión, dirimir los contextos en que los significantes son utilizados y dar cuenta de ellos desde nuestros propios modos de significar los acontecimientos, las palabras y las cosas que en nuestro propio tiempo y desde la personal lectura, que es individual pero con contenidos socializados, somos capaces de resignificar.

Bienvenido sea, pues, el significativo aporte que desde la Teoría Literaria y desde el norte de nuestro país, realiza el profesor Lagos Caamaño, que con él permite no solo una ayuda en el campo de la docencia, sino que, además, favorece la investigación científica al dotarnos de herramientas provenientes de un saber que siempre ofrecerá aristas complejas y oscuras para quienes hemos sido acuñados en otros talleres disciplinarios.

Dr. Luis Alberto Galdames Rosas
Universidad de Tarapacá

Saucache, a inicios de la primavera del 2014.

PRESENTACIÓN

El presente texto de apoyo a la docencia universitaria ganó el concurso de Proyectos de Creación Intelectual convocado por la Vicerrectoría Académica de la Universidad de Tarapacá de Arica y sometido a arbitraje interno y externo los años 2009-2010.

Sin editar, este texto de estudio ha sido ocupado por estudiantes de pre y posgrado en cursos de semiótica en distintas carreras y programas y ha servido de sustento teórico y metodológico a tesis de grados de licenciaturas, magísteres y doctorados.

Lo dicho constituye el motivo principal por el que esta decanatura, con el apoyo de las Vicerrectorías Académica y de Administración y Finanzas, ha decidido editar el libro del Dr. Jorge Lagos a petición de sus colegas de distintas áreas.

Interpretación Semiótica de un drama contemporáneo es un texto que provee de la formalización y análisis de una obra del género dramático abarcando tres instancias fundamentales de todo enfoque semiológico o semiótico: la morfosintáctica, la semántica y la pragmática. En esta última se incluyen las categorías y ubicuidad propias del investigador que, quiéralo o no, es otro lector en situación que deja huella, inevitablemente, de la épistémè de su tiempo y espacio de lecturas.

El profesor Lagos ha publicado numerosos artículos en revistas de corriente principal, libros y capítulos de libros con una ocupación central en todos ellos: la temática del lector y sus procesos de actualización de obras literarias de variados géneros.

En este trabajo el autor muestra una vez más dicho interés, evidenciando también la validez metodológica del enfoque semiótico y develando, por medio de él, los códigos superficiales y ocultos que generalmente encierra toda obra valorada como artística por la cultura y la comunidad científico-literaria.

Se espera con la edición de este libro aportar con una mínima parcela del conocimiento a las teorías metodológicas de las Ciencias Humanas, métodos muchas veces ausentes en algunos enfoques disciplinarios de las humanidades.

Dr. Alfonso Díaz Aguad
Decano
Facultad de Educación y Humanidades

INTRODUCCIÓN

El presente estudio formalizado en este texto surge de la necesidad que me han planteado los estudiantes en los cursos de Teoría Literaria y Semiótica de pre y posgrado tanto en la Universidad de Tarapacá de Arica como en otras universidades en donde he ejercido la docencia, en el sentido de poseer un texto de apoyo a la docencia que les permita guiar sus estudios y sus trabajos de aplicación de los conceptos utilizados en morfosintáctica, semántica y pragmática literarias.

La semiótica literaria propuesta por Charles Morris, Romera Castillo y Umberto Eco, entre otros, reúnen en sus teorías ciertos conceptos que permiten conformar un modelo de análisis útil y completo para, en una primera instancia, realizar la formalización estructural de un texto y luego su exégesis semántica y pragmática con sustento en dicha formalización.

Puede parecer curioso que en la actualidad se realice como propuesta didáctica la aplicación de una teoría-metodológica que tiene más de cuarenta años; sin embargo, a pesar del avance vertiginoso que se ha logrado en la llamada “sociedad del conocimiento”, para un área como la Teoría Literaria –que tiene más de dos mil años– esta vertiginosidad pudiera notarse en una suerte de énfasis o pendulación en uno de los niveles del espectro que va desde la teoría de la producción de signos a la teoría de los códigos (Eco).

En la perspectiva de Eco, la lectura de un texto, cualesquiera sea su índole, “...un texto postula a su destinatario como condición indispensable no solo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa.

En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente”¹.

¹ Cf. Eco, U. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981, págs. 76-77.

Sabemos, también, que los códigos del lector pueden diferir, total o parcialmente, de los códigos del emisor; que el código no es una entidad simple, sino, generalmente, un complejo sistema de sistemas de reglas y que el código lingüístico no es suficiente para comprender los mensajes verbales, pues para descodificarlos se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones. De esta manera, se revela que una comunicación no es meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí.

Esta situación se agudiza en el caso del texto escrito que un autor genera y luego entrega a una variedad de actos de interpretación. Dice Eco que “...el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización –es decir– un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia”².

La estrategia textual, organizada por un autor, debe referirse a una serie de competencias –más allá del conocimiento de los códigos– capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Por tanto, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la forma prevista por él y de manera interpretativa, igual que él se ha movido generativamente.

Los medios a que se recurren son múltiples, entre ellos, la elección de una lengua (que excluye a quien no la habla), la elección de un tipo de enciclopedia (según la competencia intertextual o transtextual ad-hoc del lector para un determinado tipo de texto), la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico (selección de la audiencia mediante “marcas” de género discursivo, campo geográfico, etc.), entre otros. Prever un determinado Lector Modelo no significa solo “esperar” que este exista, *sino construirlo* a través de los movimientos del texto.

² Cf. Eco. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen, 1977, pág. 79.

Por tanto, lo que aquí nos interesa es la **cooperación textual promovida por el texto y realizada por un lector empírico**, es decir, las infinitas interpretaciones que de un texto pueden darse y no los diferentes *usos* que pueda hacerse del mismo. No obstante, la interpretación se debe fijar en ciertos límites, pues la noción de interpretación supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del lector. “Quede, pues, claro que —expresa Eco—, de ahora en adelante, cada vez que se utilicen términos como Autor y Lector Modelo se entenderá siempre, en ambos casos, determinados tipos de estrategia textual”³.

Ahora bien, el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe “fabricarse” una hipótesis de Autor, deduciéndolo precisamente de los datos de la estrategia textual (La hipótesis que formula el lector empírico acerca de un Autor Modelo parece más segura —dice Eco— que la que formula el autor empírico de su Lector Modelo).

El lector empírico deduce una imagen tipo de Autor Modelo a partir de algo que precisamente se ha producido como acto de enunciación (Benveniste) y que está presente textualmente como enunciado. Así, el Autor Modelo debe postular un Lector Modelo que no existe aún efectivamente y debe realizarlo como serie de operaciones textuales. En este sentido, no debe entenderse como cooperación textual la actualización de las intenciones del sujeto empírico (*intentio lectoris*) ni del autor empírico (*intentio auctoris*), sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente y que el lector empírico realizará por medio de ciertos *niveles de cooperación textual*.

El modelo de Eco parte del principio de que un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo, lo cual no significa que las fases interpretativas elegidas reflejen en sentido inverso las fases generativas. Por esto, la noción de nivel textual solo puede ser una noción teórica, un esquema metatextual que puede articularse de diversos modos en dependencia del tipo de proyecto teórico al servicio del que se encuentre, es decir, en nuestro caso, interesan los movimientos cooperativos que realiza el lector empírico de un texto

³ *Op. cit.*, 1981, pág. 89.

escrito, especialmente de un *texto narrativo artificial* (en la terminología de Van Dijk, según Eco), es decir, ejemplo de descripción de acciones referidas “a unos individuos y unos hechos atribuidos a mundos posibles, distintos del de nuestra experiencia”.

Los estudios sobre Teoría de la Recepción, que fijan su atención en el Lector –(implícito, narratario, lector empírico, lector modelo, etc.) desde Prince, Iser, Jauss, Eco a Acosta, entre otros, y que se centran en la relación texto-lector (este último como categoría propia de la estructura organizacional textual) o texto-usuarios, cuando se trata del lector empírico, autor y crítico literario–, señalan una fijación pendular, mas no un nuevo paradigma en el ámbito de los estudios literarios, como lo han aseverado algunos estudiosos.

No es momento este de hacer una historia de las pendulaciones observadas en los estudios literarios, pero sí diacrónicamente podemos constatar que su desarrollo obedece al énfasis en una de las tres instancias que abarca el modelo: morfosintáctica (sintáctica), semántica y pragmática.

Lo que ha hecho la semiótica es aunar esas instancias con no menos críticas, pues el estructuralismo literario francés (de inspiración idealista, para algunos; para otros solo una metodología válida que carece de sustento ideológico), tiene que congeniar con un historicismo o sociologismo de base marxista que en teoría, a ambas, se les ha propuesto como pensamiento de bases ideológicas irreconciliables, aunque para la semiótica, sin duda, complementarias.

La pragmática, por su parte, aparece como una extensión de las potencialidades del texto en análisis que requieren ser confrontadas con los usuarios en busca de un sentido que incluya el entorno (autor y lectores) y las circunstancias en las que el texto fue creado y leído, incluyendo al lector-investigador o analista del texto en estudio (Mignolo).

En dicho sentido, el enfoque semiótico propuesto por Morris y Romera corre ese riesgo que de alguna manera se observa en la práctica misma del análisis, pero provee al lector analista de una base teórico-práctica que le permite tener una visión de conjunto que en su momento podrá parcelar

para efectos de interés propio o podrá buscar combinaciones semióticas del tipo morfosintáctica-semántica; semántica-pragmática, morfosintáctica-pragmática, o viceversa, adecuando las categorías que cada nivel tenga a la índole de su objeto de estudio: texto literario (en cualesquiera de sus géneros), spots publicitarios, filmes, objetos pictóricos, signos no lingüísticos (códigos de vestuario, olfativos, paralingüísticos, etc.) señales, símbolos, síntomas, etc.

Lo que en este trabajo se pretende, en definitiva, es poner a disposición del estudiante de pre y posgrado –así como de académicos interesados en el tema–, de un texto de apoyo a la docencia en el que se evidencia un modo semiótico de aproximación a un texto literario cuyas categorías pueden ser transferidas al análisis de otro tipo de signos en el ámbito de la cultura.

Colegas de otras especialidades –de historia, ciencias sociales, antropología– me han planteado la conveniencia de formalizar la aplicación de un modelo que abarque los niveles del enfoque semiótico a un texto particular para observar su funcionamiento y así buscar espacios conceptuales de encuentros interdisciplinarios.

Es necesario añadir, por último, que el presente estudio es parte de mis reflexiones que comienzan a formalizarse en mi tesis de Magíster en Filología, Mención Literatura Hispánica, realizado en la Universidad Austral de Chile, Valdivia, y en secciones de proyectos de investigación en los que se pretendió mostrar la validez y funcionalidad de modelos acordes con la enseñanza misma de la literatura.

Se quiere mostrar ahora en el género dramático la validez, funcionalidad y vigencia del paradigma semiótico de análisis literario, transferible a otros ámbitos disciplinarios preocupados del análisis de signos considerando las flexibilidades que el método permite.

J.L.C.

I. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Cada vez que un trabajo de análisis literario se propone mostrar –y demostrar– la validez metodológica de un modelo de análisis *ad hoc*, se tiene la impresión que es ubicado con bastante precisión el “artefacto”, la obra literaria, cuyas estructuras de algún modo pueden ser categorizadas por cada uno de los principios que establece el modelo engranando con facilidad principios y estructuras.

En nuestro caso damos fe que la situación descrita es distinta. Se ha querido, por una parte, ver cómo funciona el modelo de análisis semiótico literario en un drama de Antonio Buero Vallejo: *El Concierto de San Ovidio* (1962).

La elección del modelo surge como un imperativo histórico, pues la semiótica, como campo de estudio aún en desarrollo, en el más amplio espectro disciplinario, conjuga y armoniza –por lo menos esa es su pretensión a pesar de las discusiones teóricas de las discrepantes ideologías que sustentan sus principios, como ya lo hemos planteado– las teorías existentes frente al fenómeno que nos preocupa, sobre todo el problema de cómo y qué significa el texto literario preferenciado.

La elección del dramaturgo y su obra, en cambio, está signada por las preferencias morales, estéticas e ideológicas en el más amplio sentido de este último término.

La producción literaria misma de Buero, no obstante, ha sido solo considerada como punto de referencia; así también los trabajos de crítica sobre su obra.

En este sentido, es claro que el presente trabajo se centre más bien en el examen de *El Concierto de San Ovidio* y no se haga extensiva explícitamente la

preocupación por el resto de la producción bueriana, aun cuando se encuentren breves alusiones a *La tejedora de sueños*, *Un soñador para un pueblo*, *En la ardiente oscuridad*, *Las Meninas*, *El sueño de la Razón*, *El tragaluz*, *Casi un Cuento de Hadas*, *Hoy es Fiesta* y *La Detonación*.

La restricción la imponen el modelo y las premisas teóricas, considerando principalmente la respuesta a la interrogante que propone Romera Castillo: “¿Residirá la esencia del comentario de textos en la erudición, la sistematización de la literatura, la capacidad de enseñarla, la de divulgarla única y exclusivamente? No, definitivamente no. Su misión consistirá en estudiar la creación artística e interpretarla siguiendo unos esquemas metodológicos preconcebidos de antemano”⁴.

La aproximación semiótica que se intenta en esta investigación entonces tiene como objetivo demostrar la funcionalidad del método semiótico literario visualizando como objeto de estudio el discurso contenido en el drama *El Concierto...* en sus niveles morfosintáctico, semántico y pragmático.

La observación estará dirigida en todo momento por las premisas teórico-metodológicas de la semiótica que, en nuestra hipótesis, permiten dar cuenta de las estructuras, significados y sentidos del drama en cuestión.

La explicitación semiótica de *El Concierto...* considera tres niveles:

- a) el morfosintáctico, que establece las relaciones signo-signo,
- b) el semántico, las del signo-objeto y,
- c) el pragmático, que incluye las del signo-sujeto. Quedan, por tanto, excluidas todas aquellas relaciones que no estén directamente relacionadas con el signo, v.gr., sujeto-sujeto, sujeto-objeto y objeto-objeto.

La presencia de los niveles explicitados en la “Introducción”, y las relaciones que se proponen en cada uno de ellos responden al paradigma metodológico de análisis semiótico literario adoptado por Romera Castillo y

⁴ Romera Castillo, José: *El comentario de textos semiológico*. Madrid, Sociedad Española de Librería, S.A., 1977, pág. 17.

propuesto por Charles Morris⁵. Así, la morfosintáctica (sintáctica para Morris) estudiará la distribución en el discurso, forma y función de todas las relaciones signo-signo; la semántica, la significación de los signos y las relaciones con sus “denotata”, y, la pragmática, que analizará todo lo que haga referencia directa o indirecta al autor y a los lectores.

Para el nivel pragmático se han seguido preferencialmente los pasos metodológicos del análisis de Haverbeck⁶ más que los de Romera Castillo en su análisis de *Tiempo de Silencio* de Luis Martín-Santos, por considerar que el texto mismo en cuestión –*El Concierto de San Ovidio*– releva preferencias constantes muy propias de Buero y que están generalizadas en su dramaturgia.

Los niveles de análisis restantes siguen los procedimientos de Romera Castillo con algunas variantes cuyas razones de cambio están explicitadas oportunamente en el trabajo mismo. También en el análisis están dadas las directrices teórico-metodológicas que dirigen la observación de nuestro objeto de estudio en cada nivel de categorización.

La observación está orientada hacia los dos planos que constituyen la obra literaria: la *historia* y el *discurso*, según la denominación de Todorov, es decir, los *contenidos* y los *artificios* de los que se sirve el autor para enunciar los significados cuya consideración semiótica permite concebir el estudio de la organización estructural de la obra literaria como un sistema de comunicación que utiliza la lengua como vehículo de expresión con una finalidad estética. Dice Romera, “El texto literario visto desde el punto de vista semiológico es –como el arte para Mukarovsky– un signo compuesto por un símbolo sensible realizado por el creador, por una significación (objeto estético) asentada en la conciencia colectiva y por una relación con la cosa significada. A él se le puede estudiar semiológicamente porque tiene, en definitiva, un significado (signos con significado, código convencional, denotaciones y connotaciones,

⁵ Cf. Romera Castillo, *op. cit.*, pág. 29; nota 21 al pie de página.

⁶ V. “Aproximación semiótica a ‘Don Gil de las calzas verdes’” en *Estudios Filológicos* 19. Valdivia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 1984; págs. 45-67.

materia o sustancia) y un significante (la obra-cosa) con una función esencialmente comunicativa”⁷.

Los signos, organizados por el artista, por el autor, son llenados de significación por el lector (espectador), significación que coincide solo en parte con el contenido dado por el creador o por algún otro receptor. Esta situación, que incluye al investigador como otro lector, pero especializado, está considerada y se hace explícita en el nivel pragmático de análisis de este trabajo. Aun cuando en este caso el especialista vaya premunido de un *corpus* teórico-metodológico, también hay sujeción y conexión a las formas originales de la conciencia social⁸, es decir –y como lo entiende Lotman–, es un sujeto atravesado por las convenciones de la cultura. René Jara, parafraseando a Lotman, escribe al respecto: “...el mismo texto puede suministrar informaciones diferentes a sus receptores, y la causa de este fenómeno es que la jerarquía de códigos que constituye un texto puede ser descifrada con la ayuda de una idéntica estructura de codificación de otro tipo que se intersecta solo parcialmente con la de aquellos que han construido el texto en primer lugar...”⁹.

Por último, se debe aclarar que la omisión del recuento y estudio de códigos paralingüísticos, kinésicos y prosémicos en el nivel pragmático obedece, por una parte, a la consideración del código musical como preponderante desde el punto de vista de la significación del texto, en tanto los otros, aún presentes, no relevan situaciones con efecto significativo como los que caracterizan y sellan *El Sueño de la Razón*, por ejemplo.

Establecidas estas premisas fundamentales, es posible aproximarnos al análisis de uno de los dramas históricos de Buero –una de sus tragedias sobre ciegos– donde el tema principal es la lucha del hombre por encontrar un sentido a la vida y con ello la realización de su personalidad.

⁷ Cf. *El comentario...*, *op. cit.*, pág. 27.

⁸ Lo cual comprende las similitudes (culturales) y diferencias (singulares) que de hecho se establecen en la aplicación de un modelo de análisis literario a un mismo texto o a uno diferente. A esta situación se debe añadir las distintas estructuras de un mismo texto, como lo señala Romera Castillo (v. infra).

⁹ Véase de René Jara “Con/ texto: Semiótica y crítica de la cultura” en *Semiótica y discurso. Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*. Vol. 1; Nº 3, otoño 1985. Instituto de Cine y Radiotelevisión. Institute of Ideologies and Literature. Editorial Borrada, Valencia, España, pág. 31.

II. LECTURA SEMIOLÓGICA DE *EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO*

2.1. Morfosintáctica

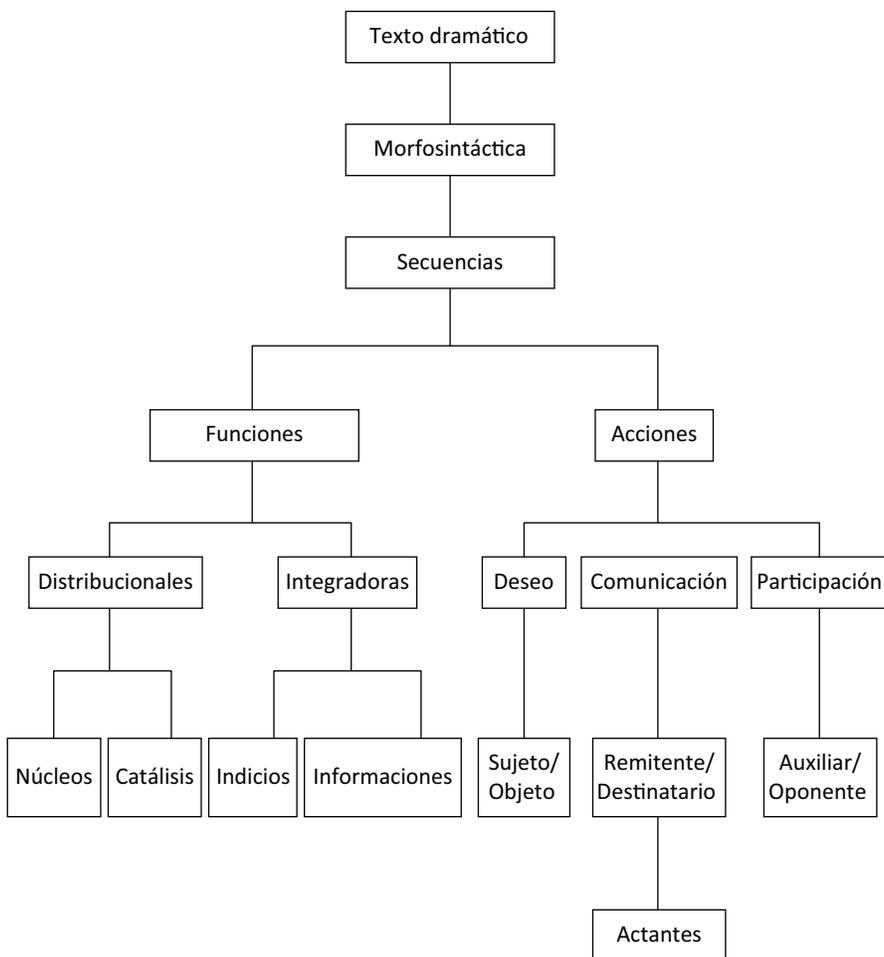
Se entiende por morfosintáctica textual el estudio de todas las partes que estructuran un texto y el análisis de su sintagmática (que es lo que otorga coherencia estructural). Su análisis no solo debe establecer las relaciones entre los diversos elementos que organizan el texto, sino que antes hay que constatar cuántos y cuáles son.

Los pasos metodológicos que la investigación en este nivel establece son:

1. Determinación de las secuencias o segmentos con autonomía propia que el texto pone de manifiesto.
2. Dar cuenta de las funciones que estos segmentos tienen dentro de la obra literaria.
3. Establecimiento de los acontecimientos en que los actores-actantes participan¹⁰.

En el siguiente esquema, expondremos los elementos que serán considerados en el análisis morfosintáctico de *El Concierto...*:

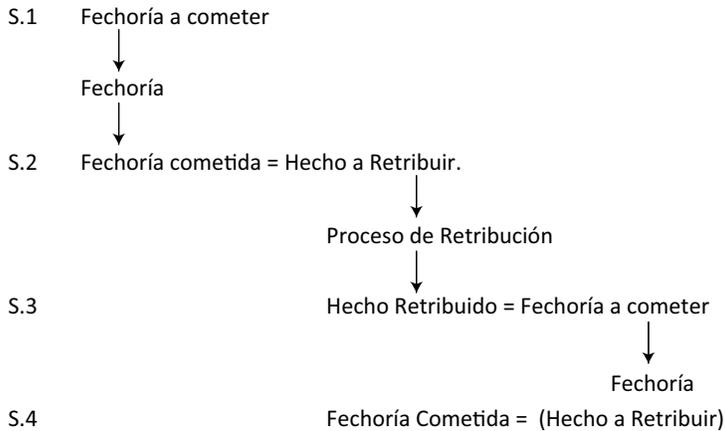
¹⁰ V. Romera Castillo, José: "Cómo comentar un texto en prosa: la estructura de un relato en prosa" en *Comentario de textos literarios*. Madrid, Departamento de Filología Hispánica, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1980; págs. 72-75. Véase de Haverbeck, "Aproximación semiótica...", *op. cit.*, págs. 47-48. También de Romera, *El comentario...*, *op. cit.*, págs. 47 y ss. Todos los conceptos explicitados en los pasos metodológicos descritos corresponden a Romera Castillo para efectos de análisis de este nivel, v.gr., secuencia, funciones, acontecimientos, etc.



2.1.1. Secuencias y Funciones Núcleo

La obra completa podría reducirse al esquema de secuencia compleja en su realización de encadenamiento por continuidad¹¹:

¹¹ V. Romera, *El comentario...*, op. cit., pág. 49.



Conviene examinar la primera fase (1) explicitada en la figura 1. para ver de qué modo ha funcionado la secuencia compleja en su realización de encadenamiento por continuidad.

A dicha secuencia subyace una secuencia elemental que permite concluir la primera tríada funcional:

Perspectiva del engañador	}	Perspectiva del engañado
Víctima por atrapar	{	Ser <u>x</u> no ser <u>y</u> a disimular + a simular. vs. Apariencia <u>y</u> creíble
Proceso engaño		Proceso de de disimulo + simulación vs. Proceso de convicción
Víctima atrapada		Ser <u>x</u> no ser <u>y</u> a disimulado + simulado. vs. Apariencia <u>y</u> creída

Luis María Valindin se apersona ante la Priora del Hospicio Quince-Veintes avalado epistolarmente por el señor barón de la Tournelle. Su objetivo es conseguir el consentimiento de la Priora para realizar una orquestina con seis ciegos del hospicio a propósito de la gran Fiesta de San Ovidio.

En este caso, Valindin actúa como agresor.

Como agente, recurre al engaño en su forma más compleja: la celada. “Tender una celada es actuar de modo tal que el agredido, en lugar de protegerse como podría hacerlo, coopera a su costa con el agresor (no haciendo lo que debería o haciendo lo que no debería). La celada se desarrolla en tres tiempos: primero, un engaño; luego si el engaño es conducido hasta su término, la explotación por parte del engañador de la ventaja adquirida que pone a su merced a un adversario desarmado”¹².

En este sentido, Valindin oculta su intención profunda sobre la víctima –los ciegos del Hospicio, y en parte ante la Piora–. Disimula que pretende proporcionar bienestar económico a los ciegos y al Hospicio simulando ser un auténtico cristiano y filántropo.

Un primer indicador que tenemos es lo expresado por el acotador y lo que a continuación añade el mismo Valindin ante la Piora:

“Valindin.- (Da unos pasos hacia ella con los ojos húmedos; *parece realmente conmovido*.) Palabras muy bellas y muy ciertas, madre... (Se enjuga una lágrima). Perdonad, peco de sensible... Pero lo que habéis dicho me llega al corazón. Vos sabéis que la idea que he tenido el honor de exponernos posee su cara espiritual, y os empeño mi palabra de que no es para mí la menos importante. Si la llevamos a cabo, no solo me depararéis la alegría de ayudar con mi bolsillo al sostén de este santa casa de Dios, sino al consuelo de esas oraciones que los ciegucecitos rezarán cada año por mi alma pecadora...”¹³ (Pág. 17).

En el proceso de engaño expuesto se abre la posibilidad de otra secuencia elemental que concluirá la tríada funcional Fechoría a Cometer-Fechoría-Fechoría Cometida. Valindin está motivado por su deseo de obtener un mejoramiento económico del agente A le surge paralelamente

¹² Cf. Bremond, Claude: “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural de los relatos*. Bs.As., Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

¹³ Los subrayados son míos, y de aquí en adelante citaré solo las páginas del texto de Antonio Buero Vallejo: *El Concierto de San Ovidio*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., tercera edición, 1979.

En las citas textuales de esta obra he eliminado y eliminaré los corchetes que se han incorporado para mostrar la omisión de frases y fragmentos en la representación de la obra a partir de su estreno del 16 de noviembre de 1962 en el Teatro de Goya de Madrid. (Cf. pág. 12 de *El Concierto...*).

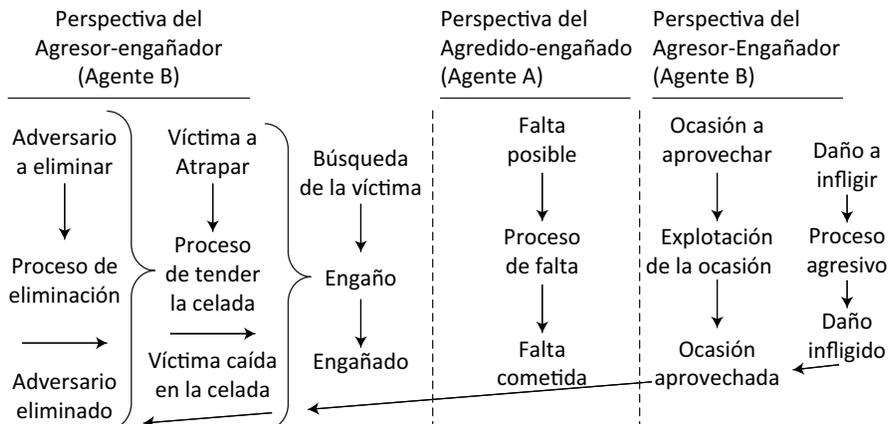
la degradación posible del agente B, conformándose una secuencia por enlace del siguiente tipo:



En la medida que el agente A obtiene su mejoramiento (económico), el agente B se degrada en el mismo acontecimiento por estar ambos animados por intereses opuestos.

El mejoramiento obtenido en conjunción con fechoría cometida y degradación realizada, abre la posibilidad de iniciar un nuevo proceso que agrupará otra tríada de funciones en una secuencia compleja (v. Fase 2.- Fig. 1.) la que a su vez incluirá el mecanismo del engaño en su forma de agresión por parte del agente B.

Por otra parte, y en forma simultánea, el Hecho a retribuir por parte del agente B coincidente con la Degradación realizada se ve motivado por el deseo, resultando así la misma agresión, pero en otra variante lógica: (v. Fig. 4)



Todo el proceso esquematizado termina con la muerte del agente A (Valindin) por el agente B (David).

Este acontecimiento abre, del mismo modo que los anteriores, otra secuencia (tercera fase-v. Fig. 1) que agrupará una tríada de funciones comenzando por Fechoría a Cometer¹⁴. David, el ciego pordiosero, es descubierto, encarcelado y ejecutado por la justicia oficial. El ciclo lógico podría seguir con Hecho a retribuir, etc., no obstante, la última parte aparece desvinculada a la acción dramática, pues ocurre treinta años más tarde cuando ha terminado el período de Luis XV (y ha estallado la Revolución Francesa de 1789).

La escena última se ubica en 1800 y “la luz” ilumina a Valentín Haüy ya con 55 años de edad.

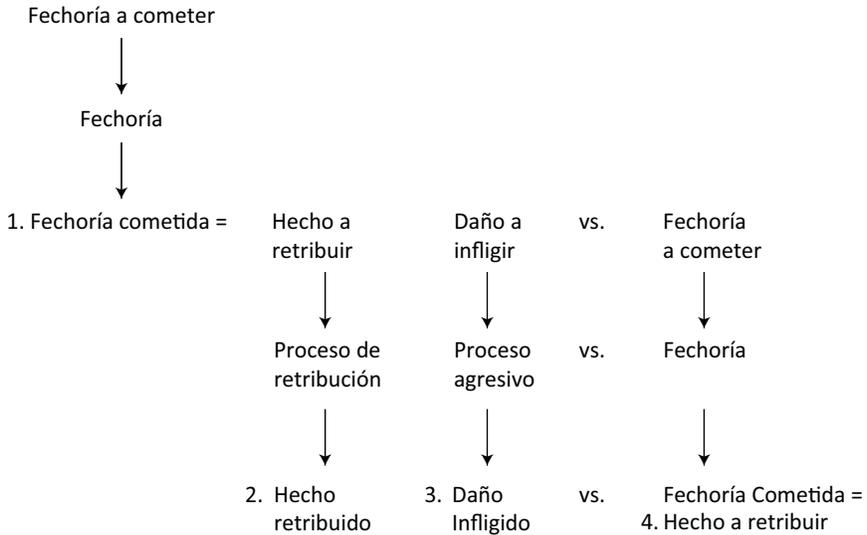
En un intento de síntesis, podemos decir que la obra en cuestión se reduce a cuatro secuencias.

1. Valindin forma y hace actuar una orquestina de ciegos para obtener dinero valiéndose de la burla y ridiculización de estos (Fechoría cometida);
2. David, el ciego líder, da muerte a Valindin vengándose así de la fechoría cometida por este;
3. El “daño infligido” por David a Valindin es considerado por la policía (agente B) como Fechoría cometida;

¹⁴ Me parece que es necesario evidenciar, dentro de lo que podríamos llamar una “estética de la recepción” (véase de Fockkema, D.W. e Ibsch, Elrud: *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra, traducción y notas de Gustavo Domínguez, 1984, págs. 165-196; también Lotman, Yuri: *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, traducción de Victoriano Imbert, págs. 343-358) del texto en cuestión, que la determinación de este tipo de secuencias complejas en su realización de encadenamiento por continuidad no obedece en rigor a una categorización resultante de “estructuras subjetivas y objetivas” más (v. Prieto, Antonio: “La consideración semiológica” en *Morfología de la novela*. Barcelona, Ensayos/Planeta, 1975), sino a apreciaciones y percepciones de los personajes de *El Concierto...* y que de algún modo obedecen a las estructuras subjetivas y objetivas del autor empírico, es decir, de Buero Vallejo.

Frente a los hechos acontecidos, ya casi al final del drama, un personaje, Valentín Haüy, expresa: “Pronto hará treinta años que un ultraje a la humanidad, públicamente cometido en la persona de los ciegos de los Quince-Veintes...” (pág. 24).

4. La Policía retribuye con el ahorcamiento de David. En definitiva, estos elementos podrían ordenarse del siguiente modo en una secuencia compleja por continuidad, por enclave y enlace: (v. Fig. 5).



2.1.2. Los indicios¹⁵

Dentro de las funciones integradoras, los indicios son datos implícitos que, además de servir de puente con el contenido semántico textual, remiten indirectamente a la atmósfera que rodea una obra, a valores sociales, religiosos, familiares o singularmente a un carácter constituyéndose todos en elementos esenciales de conocimiento de la visión del mundo de un escritor¹⁶.

¹⁵ Las funciones distribucionales, núcleos y catálisis, están desarrolladas implícitamente en "Las secuencias", de tal forma que continuaré el proceso de análisis con las "Funciones integradoras".

¹⁶ Véase al respecto de E. Haverbeck, "Aproximación semiótica...", *op. cit.*, pág. 54; de José Romera Castillo, "Cómo comentar un texto en prosa: la estructura de un relato en prosa" en *Comentario de textos literarios*. Departamento de Filología Hispánica, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1980, págs. 75-77; y de Roberto Hozven, *El estructuralismo literario francés*.

En un primer intento de categorización, se puede colegir algunos indicios de clase, sociales y singulares.

Los personajes pueden escindirse socialmente entre pobres y poderosos. Los ciegos del Hospicio son pordioseros, mendigos. La priora del Hospicio y sus ayudantes tienen un poder eclesiástico y no están exentas de poder económico.

Valindin es empresario y disfruta tanto del poder que le confiere el dinero como el estatus social. Lleva espada.

En torno a él están Adriana y Lefranc, que por el hecho de ser su amante y su contratado, respectivamente, están dentro de su ámbito, lo que les confiere seguridad (económica) y por ende respeto social en un mundo en crisis y de injusticia.

Por otra parte, está la burguesía que confabula con el poder imperante y participa inmutablemente del sistema conformado por el rey y su corte, empresarios y burgueses y policías. Incorporados por su rol a la misma esfera están los intelectuales, como Valentín Haüy –intérprete en el Ministerio de Negocios Extranjeros– y los pensadores de la época que aparecen mencionados por Valindin –como Rosseau y Voltaire– en los cuales ya se advierte un tipo de cambio en pro de una futura movilidad social¹⁷.

Junto a los mendigos se advierte la abundancia de campesinos que deambulan en la ciudad en busca de sustento y dentro de las cuales participa el “tío Bernier”.

Santiago de Chile, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1979, pág. 113.

Para el desarrollo de los indicios, opto por la metodología de Haverbeck (*op. cit.*, pág. 54 y ss.) y no por las de Romera –que desarrolla estas funciones integradoras por secuencia– para evitar repeticiones de situaciones.

¹⁷ El espíritu mismo en la Enciclopedia deja entrever un ánimo de cambio y de progreso aun cuando las opiniones vertidas en ella sean a veces divergentes. En la política, por ejemplo, los redactores pasan desde la admiración hacia el despotismo ilustrado a la exposición de una doctrina comunista; en el ámbito filosófico, del idealismo al materialismo; en el religioso, se oscila del deísmo ambiguo

Se advierte también en la sociedad un fuerte antropocentrismo que intenta subvertir el seudoteocentrismo existente en las clases altas o “nobles”, pues este último actúa a través del poder monárquico y eclesiástico en desmedro de las clases populares para favorecer la inmovilidad social propendiendo así al *statu quo* según la “ley divina”¹⁸.

Ahora bien, a esta categorización subyacente en el texto en cuestión, existe otra que prevalece y subordina a la expuesta y que se constituye como efecto de una misma causa: es la presencia actancial manifestada en la oposición entre egoístas y altruistas, categoría que aún trasgrediendo lo propiamente social contingente es efecto de ella misma o entran –efecto y causa en este sentido– en relación dialéctica la mayor de las veces¹⁹. De tal

al simple ateísmo. No obstante, la Enciclopedia presentaba cierta unidad formal y sus colaboradores trazaban sus directrices hacia un radicalismo.

El propósito clave de los enciclopedistas fue subvertir las estructuras sociales previa manifestación de su descontento ante la situación general existente.

Lucharon, en definitiva –guiados por la razón y la “duda metódica”–, por un futuro mejor para la sociedad bajo principios como la libertad, igualdad y fraternidad.

Véase al respecto de Carl Grimberg, *Historia Universal*. Ediciones Daimon, Copyright por P.A. Norstedt & Söners. Traducción de AT. Riaño, 1967.

¹⁸ El antropocentrismo tiene algunas variantes complejas en los nobles, pues es tan exacerbado el poder monárquico, que el mismo rey se erige a sí mismo no tan solo como elegido de Dios, sino como otra deidad.

Grimberg expresa: “Como Luis XIV, Luis XV se hallaba persuadido de que los reyes constituían entes superiores, incluso a los ojos de Dios, y que les serían perdonados todos sus desórdenes. Como un día amenazara al duque de Choiseul –por haber desacreditado a Madame Du Barry, la amante de Luis XV– con las penas del infierno y este le replicara que también el monarca corría idéntico riesgo, Luis le contestó:

¡Oh, para mí es diferente...! Yo soy ungido del Señor”. Cf. Grimberg, *op. cit.* pág. 345.

¹⁹ Utilizo para esta última categorización las ideas vertidas por Jean Paul Borel, el cual relaciona y enlaza el problema moral con la política. Dice Borel: “Muchos críticos han subrayado con razón el carácter ético de la obra de Buero Vallejo: su afirmación fundamental es la necesidad de vencer el egoísmo, en sus múltiples formas. En su teatro adquiere importancia absoluta la primacía del don de sí sobre cualquier otra actitud humana. No es preciso recordar que ese es ya un problema político, por la sencilla razón de que la oposición concreta entre altruismo y egoísmo solamente se da cuando varios individuos entran en contacto, o sea, en un primer núcleo de polis, de ciudad. Pero hay más: altruismo y egoísmo no tiene otra realidad “en sí” que una estructura general y una serie de leyes; lo que les hace pasar a ambos a la categoría de realidad íntegra, es su función dentro del ámbito histórico y social en el que actúan. Le pasa a la conducta lo que a la obra de arte, según vimos: su ser no acaba en ella misma, sino que abarca todas sus consecuencias”. Cf. J.P. Borel: “Buero Vallejo: Teatro y política” en *Revista de Occidente*. Nº 17, Año II. Madrid, Revista de Occidente, 1963, págs. 228-229.

forma que el texto prioriza una conducta privilegiando, así, un mundo ético bipartito: David, el ciego pordiosero del Hospicio, es un soñador, idealista, que contrasta palmariamente con Valindin, el poderoso –y con Nazario, otro ciego mendigo– sin escrúpulos para la consecución de bienes materiales.

Con relación al rol de la mujer, se observa en ellas, y fundamentalmente en Adriana, vestigios claros de emancipación tanto en el plano familiar –aun cuando sea amante de Valindin– como social²⁰. Valindin, que ha sometido social y económicamente a Adriana, se ve obligado a persuadirla auscultadas ya –según él– sus debilidades, mas no logra convencerla y hacerla actuar como él quisiera.

Las desobediencias de Adriana, sobre todo las que trasgreden el “honor” conyugal, son castigadas físicamente por Valindin. Este la impulsa a la seducción de terceros. Ese es su límite, pero no la consumación de los actos producto de esa seducción.

Adriana, finalmente, por amor –a David– sufre una conversión que la hace participar del otro lado del mundo ético bipartito explicitado. Por último, la relación amorosa existente entre aquella y Valindin no es prohibitiva por los parámetros religiosos que parecen ser modos conductores de la época, lo que implicaría –y corroboraría lo planteado en este sentido (v. supra)– que la influencia religiosa es aparental y no esencial y profunda en cuanto canalizadora de conductas.

2.1.3. *Las informaciones*

Este segundo tipo de “función integradora” permite observar los datos explícitos y concretos sobre el espacio y el tiempo en donde se desarrollan las acciones²¹.

²⁰ Recordemos que la época aceptó a la condesa de Du Barry en la corte, y fue la favorita oficial del rey y la más célebre en la historia de Francia. Muchas grandes decisiones políticas estuvieron en sus manos. Por otra parte, la propia Pompadour, junto con el ministro de guerra D'Argenson, abogaron para que la prohibición de un decreto real que suprimía la autorización para la publicación de la Enciclopedia quedara anulada.

²¹ V. Romera Castillo, “Cómo comentar...”, *op. cit.*, págs. 77-78; y de Haverbeck, “Aproximación semiótica...”, *op. cit.*, pág. 55.

La acción dramática se desarrolla en París, Francia, en distintos “escenarios”²²: el Hospicio de Quince-Veintes, la casa de Valindin, la barraca de Valindin ubicada en la plaza Luis XV, las calles cercanas a ella en donde conversan Luis María y Dubois, el policía, antes que David le dé muerte a aquel.

Mediante el lenguaje de las acotaciones se nos informa de los distintos lugares en el tiempo que ha ocupado el Hospicio. Todos ubicados en París: Quince-Veintes en 1780 fue trasladado cerca de la plaza de Bastilla; en 1789 se encontraba en Champourri, donde fue fundado, terreno cercano al claustro de San Honorato y que hoy ocupa en parte la plaza del Carrousel. La plaza Luis XV es actualmente la plaza de la Concordia en donde se desarrollaban las actividades de la Feria de San Ovidio.

Las acciones se desarrollan bajo el reinado de Luis XV del verano al otoño de 1771; la última escena, casi treinta años después (1800). Hay entonces una precisa localización geográfica y temporal de la acción que no son contemporáneos al autor ni al lector-espectador²³.

2.1.4. Las Acciones

Lo que al análisis semiótico le interesa –expresa Romera Castillo– es el estudio de las acciones y no el de los personajes, pues estos no tienen consistencia ontológica por sí mismos. Son más bien “entes de papel” (Barthes).

Esta perspectiva es coincidente con la propuesta por Aristóteles en su *Poética*. Expresa el estagirita a propósito de la tragedia (clásica) que “...en función de su carácter son los hombres de tal o cual manera, pero es en

He cambiado aquí parte del proceso metodológico seguido por Romera en su análisis de *Tiempo de Silencio* (v. *El comentario de textos...*, *op. cit.*, págs. 81-88), pues en cada secuencia Romera describe las Funciones Distribucionales (núcleos y catálisis) y las Integradoras (indicios e informaciones). En este trabajo he preferido separarlas para tratarlas de una vez para efectos de ordenación y elusión de iteraciones.

²² Utilizo el concepto de escenario en la categorización sobre el Espacio que hacen Jara y Moreno en *Anatomía de la Novela*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

²³ Las informaciones sobre tiempo, espacio, descripciones de los actores-actantes están dadas ampliamente y retomadas en el **nivel semántico** (v. *infra*).

función de sus acciones como son felices o infortunados. Por consiguiente, los personajes no obran imitando sus caracteres, quedan involucrados por sus acciones; de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia; /.../. Además, sin acción no puede haber tragedia, mientras que sí la podría haber sin caracteres”²⁴ es decir, en la tragedia clásica solo se conocen “actores”, no “personajes”.

La coincidencia aludida, sin embargo, no es gratuita; se enmarca más bien en la preferencia establecida ya para el nivel morfosintáctico del modelo semiótico y, específicamente, en el análisis de la lógica de las acciones partiendo con Aristóteles, como fundamento, hasta los investigadores actuales como Levi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov y otros.

En sentido estricto entonces, los actantes son “participantes” que hay que describir y clasificar según lo que hacen y no según lo que son en la medida que participan de tres ejes semánticos: deseo o búsqueda, la comunicación y la participación (prueba o ayuda)²⁵.

Nuestro primer paso –siguiendo los procedimientos metodológicos de Romera Castillo²⁶– será identificar a los actantes o *dramatis-personae* de *El Concierto...* en el inicio del apartado que considera a los participantes en las esferas de las acciones:

²⁴ Cf. Aristóteles: “Capítulo VI” en *Poética*. Traducción de Francisco de Samaranch. Madrid, Aguilar, 1964; pág. 84.

²⁵ Cf. Todorov, T.: *Literatura y Significación*. Barcelona, Planeta, 1971, pág. 77; también Haverbeck en “Aproximación semiótica...”, *op. cit.*, pág. 58; y Romera Castillo, *El Comentario...*, pág. 88. Todorov habla de “participación”, realizada mediante la acción de ayudar, y Romera de “prueba”, con relación a los ejes semánticos, lo cual equivaldría a otra forma de participación siguiendo las “funciones” propianias.

²⁶ Cf. Romera Castillo, *El Comentario...*, págs. 83-93 y, del mismo autor, *Comentario de textos literarios*, *op. cit.*, págs. 78-83.

A. Cuantificación de los actores

El Clero	{ P : Piora L : Sor Lucía S : Sor Andrea
Negociantes y Participador es de...	{ V : Luis María Valindin A : Adriana J : Jerónimo Lefranc C : Catalina
Mendigos y amigos de...	{ D : David G : Gilberto Lu : Lucas N : Nazario Do : Donato B : Ireneo Bernier H : Valentín Haüy
Policías	{ La : Latouche Du : Dubois
Gente	{ B1 : Burguesa D1 : Damisela 1ª D2 : Damisela 2ª D3 : Damisela 2ª Pi : Burgués

B. Indicación de cada uno de los actores que intervienen en cada secuencia

S1
{P, L, S, V, A, J, C, D, G, Lu, N, Do, B, H, La, Du, B1, D1, D3, Pi, B2}

S2
{D, G, Lu, N, Do, B, V, A, Du}

S3
{D, Do, A, V, Du, La, C}

S4
{H}²⁷

²⁷ La cuarta secuencia –esquematizada en la Fig. 5 y correspondiente a “Hecho a retribuir”– toma la forma de relato, de tal forma que lo que conocemos lo sabemos por información de V. Haüy.

C. Establecimiento de los actantes

Lucien Tésniere define los actantes como “los seres y cosas que toman parte en el proceso”²⁸; el término entonces proviene de la lingüística estructural que al ser comparado con los personajes de Propp y estos con las funciones establecidas por Souriau²⁹ en el análisis del drama, se ven reducidos los siete personajes proppianos –Héroe, Agresor, Donante (proveedor), Auxiliar, Princesa y su padre, Mandatario y Falso héroe– a seis actantes por el paralelismo con los actantes del discurso sintáctico.

Los seis actantes son clasificados por Greimas³⁰ en tres categorías actanciales:

- a) el Sujeto y el Objeto que están presentes en todo discurso normal;
- b) el Remitente y el Destinatario (procedentes de la comunicación de Jakobson), y,
- c) Ayudante (donante-auxiliar de Propp o auxiliar de Souriau) y Oponente (agresor de Propp y oponentes de Souriau).

Estas mismas categorías en una estructura paradigmática presentan como resultado los siguientes tipos de actantes:

(Remitente)	Fuente	(F)	v/s	Destinatario (D)
	Sujeto-Héroe	(S)	v/s	Objeto-valor (O)
	Ayudante	(A)	v/s	Opositor-traidor (T)

además, Greimas para ejemplificar su teoría ofrece las siguientes muestras:

²⁸ Cf. Lucien Tésniere: *Elements de Syntaxe structurale*. París, Klincksieck, 1959, segunda edición, pág. 102.

²⁹ V. Etienne Souriau: *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, Flammarion, 1950. Cito por el texto de Todorov, *Literatura y Significación*, *op. cit.*, pág. 77.

³⁰ Cf. Greimas, A.J.: *Semántica Estructural. Investigación Metodológica*. Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Romana Hispánica, 1976. Cito por texto de Haverbeck, “Aproximación semiótica...”, *op. cit.*, pág. 67.

a) Para el filósofo clásico, los actantes son:

Sujeto	Filosofía
Objeto	Mundo
Remitente	Dios
Destinatario	Humanidad
Oponente	Materia
Ayudante.....	Espíritu

b) Para la ideología marxista, los actantes quedan constituidos así:

Sujeto	Hombre
Objeto	Sociedad sin clases
Remitente	Historia
Destinatario	Humanidad
Oponente	Clase Burguesa
Ayudante.....	Clase Obrera ³¹

Partiendo del esquema actancial de Greimas, pasaremos revista al papel que los actores desempeñan arquetípicamente en *El Concierto*...

En la S1, Valindin es el Sujeto, antagonista que posee como Objeto el medrar económica y socialmente utilizando como instrumento de su propósito a los ciegos de los Quince-Veintes. El mismo Valindin es Remitente y Destinatario de la acción, ocupando junto a él esta última categoría actancial Adriana, Lefranc y el clero, representado por la Piora principalmente, y en Sor Lucía y Sor Andrea secundariamente.

Como Oponente se encuentra David y Valentín Haüy. El primero percibe a tiempo el giro fraudulento de Valindin y es presionado a continuar en la preparación y presentación de la orquestina; el segundo, reacciona frente al grotesco espectáculo de los ciegos e intenta detenerlo, pero es expulsado del recinto por las fuerzas policiales.

³¹ Cf. Romera Castillo, *El Comentario...*, op. cit., pág. 58.

Son Ayudantes en la gestión de Valindin, el mismo Valindin, la Piora, los ciegos, Adriana, Lefranc, la Policía, la gente (público) y Catalina que solo se limita a acciones supeditadas.

En la misma Secuencia, David –cuya trayectoria de acciones alcanza el protagonismo inequívoco³²– además de ser el instrumento del objeto de Valindin (Sujeto), es Sujeto del querer desarrollar su personalidad en plenitud (Objeto). A la vez es Destinatario de la acción que posee como Remitente la música, cuya imagen concreta es Melania de Salignac, una artista ciega.

Oponentes son Valindin, Lefranc, Adriana (en primera instancia), la Piora, indirectamente, y los mismos ciegos. Como Ayudante se tiene a sí mismo y no a los ciegos, pues no logran comprenderlo.

Para mayor claridad de lo expuesto, ilustraremos paradigmáticamente con el siguiente esquema actancial:

S1

A. S : Valindin	O : Medrar económica y socialmente
R : Valindin	D : Valindin, A, J, P, L, S
A : Valindin, P, los ciegos, A, J, La, Du, gente, C	T : D y H
B. S : David	O : Desarrollar su personalidad en plenitud
R : La Música	D : David
A : David	T : V, J, A, P

La Secuencia 2 tiene como Sujeto a David, que presa de la euforia por el ultraje cometido en su persona y en la de los ciegos del Hospicio, fija como Objeto dar muerte a Valindin. El mismo Sujeto es el Remitente (su pasiva cólera) y Destinatario de la acción, agregándose en esta última categoría actancial Adriana que ya ha sufrido una conversión.

³² José Ramón Cortina también otorga un rol protagónico a David: “David, uno de los ciegos, es el protagonista. Él es un soñador que cifra la realización de sus aspiraciones en el aprendizaje de violín, cosa para la que está naturalmente dotado”. Cf. *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. Madrid, Gredos, 1969; pág. 33.

Como ayudante está David, que utiliza para su propósito la segunda llave de la barraca que Adriana tenía en el cofre y la oscuridad³³.

La situación de Adriana como Destinatario de la acción del Sujeto con relación a su objeto, se explica en razón de que, tanto en ella como en David, se ha venido gestando una latente atracción amorosa que se manifiesta después de la muerte de Valindin, el cual a la vez de ser Objeto, se presenta como Oponente de la acción a punto de efectuarse:

S2

S: David..... O: Valindin
R: David..... D: David y Adriana
A: David..... T: Valindin

En la S. 3, la acción realizada por el Sujeto sobre su Objeto con la S. 2, conforma otros participantes en cada categoría actancial: como Sujeto participa la policía representada por Latouche y Dubois que buscan al culpable del homicidio. El Objeto es David, el cual es aprehendido como culpable por las declaraciones de Donato (Ayudante) y por las respuestas de Adriana (ayudante) frente al interrogatorio de la policía (ayudante). La mención de las dos llaves guardadas en el cofre declara a Adriana como cooperadora involuntaria en el descubrimiento del homicida. A la vez, tanto David como Adriana son oponentes de que el descubrimiento se realice. La “justicia” actúa aquí como Remitente de la acción del Sujeto y como Destinataria de la misma:

S3

S : La policía (La, Du) O : David
R : La justicia D : La Justicia
A : Do, La, Du, T : A y D

³³ La situación oscuridad/ vs./ claridad yuxtapone significativamente dos mundos radicalmente distintos a pesar de coincidir en el lugar y sucederse inmediatamente en el tiempo: universo de Valindin, mientras brilla la linterna; y, de pronto, universo de David, cuando la oscuridad invade al primero. Cf. Jean Paul Borel, *op. cit.*, págs. 231-232.

La Secuencia 4, producida treinta años después y que adopta la forma de relato (v. infra, N. Semántico y N. Pragmático), tiene como Sujeto a Valentín Haüy, cuyo objeto es revelar la verdad y compensar el mal realizado por terceros. Los Destinatarios son los ciegos del mundo que se verán favorecidos con el sistema inventado para que estos puedan leer y escribir y aprender música. En este sentido, Haüy es ayudante de sí mismo (Sujeto) y Remitente su ennoblecimiento producido por el efecto catártico al presenciar la orquestina de ciegos. Oponente han sido los años y las gentes:

S4

S : V. Haüy **O** : Revelar la verdad y compensar el mal (realizado por terceros)
R : Nobleza de H..... **D** : Los ciegos del mundo
A : V. Haüy..... **T** : Los años y las gentes

Conviene examinar ahora, con las mismas categorías, las relaciones amorosas de *El Concierto...*

En S.1, el Sujeto, Valindin, utiliza a Adriana para seducir a Donato, el protegido del ciego líder David, y así retener al conjunto y presentar la orquestina.

El Sujeto es la vez Remitente, Destinatario y Ayudante de sus propósitos junto, en esta última categoría actancial, a Donato que está enamorado de Adriana y esta que se propone iniciarlo en la consumación del amor. David es oponente de esta acción:

S : Valindin **O** : Retener a los ciegos
R : Valindin **D** : Valindin
A : Valindin, Donato y Adriana **T** : David

Presentado así el cuadro actancial en la S.1, la S.2 tiene como Sujeto a Adriana cuyo Objeto es la relación amorosa con Donato. Remitente es, desde la perspectiva de Adriana, Adriana misma, pues considera su acción como un acto de misericordia por la fealdad de Donato. Donato, en tanto, es Destinatario del amor-lástima de Adriana y a la vez Ayudante de él mismo junto con aquella. Oponente son David, que no participa de la seducción de

Donato por Adriana, y Valindin, por la consumación del acto sexual por parte de su amante con el chico marcado por viruelas:

S: Adriana O: Donato
R: Adriana D: Donato
A: Do y A T: D y V

La S. 3 propone el desenlace de las relaciones amorosas: David y Adriana son Sujeto cuyo Objeto es el amor entre ambos. Remitente, Destinatario y Ayudante son ellos mismos y Oponente Donato, la policía y Adriana, involuntariamente, logrando los primeros la separación de ambos:

S: David y Adriana..... O: Amor
R: David y Adriana..... D: David y Adriana
A: David y Adriana..... T: Donato, la policía y Adriana

D. Cuantificación de los acontecimientos o acciones en que intervienen los actores-actantes del drama

- A1: Valindin le pide a la Priora le facilite a algunos ciegos para formar una orquestina a cambio de un aporte en dinero. Esta accede.
- A2: La Priora comunica a los ciegos la petición de Valindin y del salario que recibirán. Estos, tras varias disquisiciones, acceden.
- A3: Valindin comunica a Adriana, su amante, que ha vuelto al Hospicio y que han aceptado su petición. Adriana ya está enterada, pues los ciegos han ido a dejar sus violines a casa de Valindin.
- A4: Llegan los ciegos a casa de Valindin.
- A5: Valindin les da la bienvenida y les dice que deberán aprender diez canciones.
- A6: Valindin ubica al cantor, Gilberto, y le dice que deberá aprenderse las canciones. Les avisa que vendrá un violinista a enseñarles, de tal forma que todos deberán seguir la misma melodía con sus respectivos instrumentos.
- A7: David expresa que podrán hacer partes diferentes.
- A8: Valindin se asombra y mira a Adriana. Lo conforma diciéndole que eso lo tratarán con el violinista.

- A9: Llega Lefranc, el violinista que “enseñará” a los ciegos.
A10: Lefranc y Valindin discuten con David.
A11: Lefranc trata de convencer a David que no sabe de música.
A12: Valindin les recuerda (especialmente a David) que la Feria comienza dentro de once días, por lo tanto deben apresurarse.
A13: Ensayan el “concierto”.
A14: David continúa oponiéndose.
A15: Valindin se indigna y propone a Adriana que seduzca a Donato como forma de retener a los ciegos.
A16: Llegan Adriana y Donato de la calle.
A17: Van todos a la barraca donde ensayarán su actuación.
A18: Se prueban la ridícula ropa que vestirán en la presentación ante público.
A19: David discute con Valindin, pues aquel se da cuenta de las intenciones de este.
A20: Los ciegos se rebelan: no quieren ensayar.
A21: Valindin discute con David y zarandea a Donato.
A22: David accede a ensayar.
A23: Ensayan.
A24: Actúan.
A25: El público se mofa, ríe.
A26: Valentín Haüy da un puñetazo a la mesa.
A27: La policía presente y Valindin lo expulsan de la barraca.
A28: Terminan su actuación.

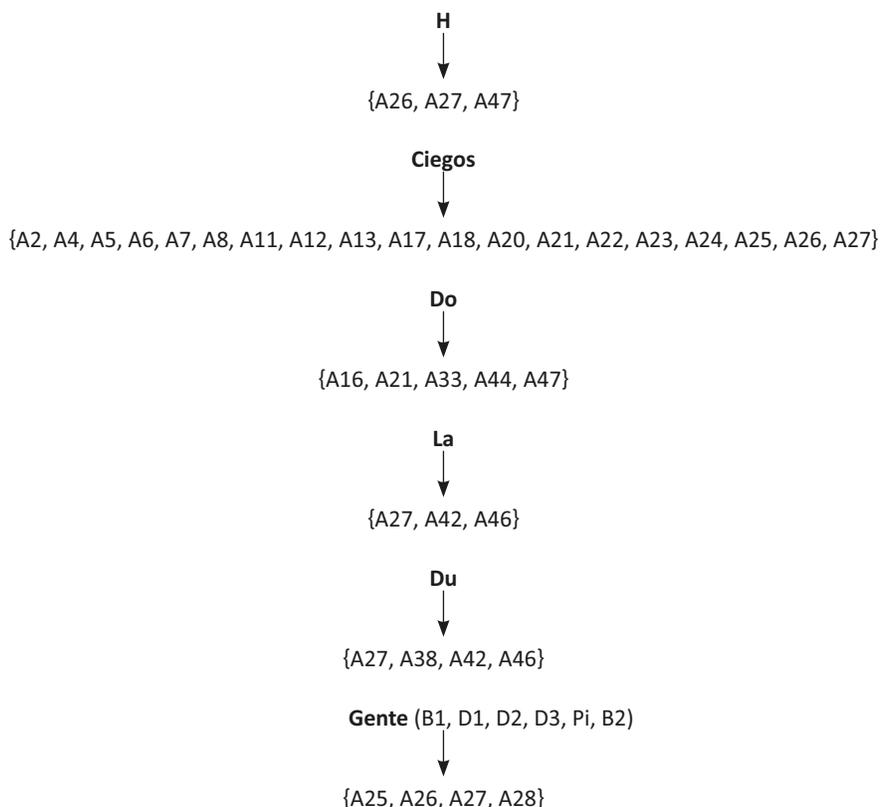
Tercer Acto

- A29: Valindin va a dejar al resto de la “manda” a la Piora (cien libras).
A30: David llega a casa de Valindin. Conversa con Adriana. Adriana le manifiesta su malestar hacia Valindin y se pone de parte de David y de los ciegos.
A31: Llega Valindin y anuncia que deberán salir para el Mediodía.
A32: David decide que no.
A33: Valindin encuentra acostado a Donato con Adriana.
A34: Valindin golpea a Adriana.
A35: David ataca a Valindin y este lo obliga a arrodillarse torciéndole el brazo.
A36: Valindin se va.

- A37: David roba algo del joyero de Adriana. Es sorprendido por Donato.
A38: Dubois se encuentra en la calle con Valindin que va borracho.
A39: Valindin se dirige a la barraca.
A40: David lo espera en la barraca.
A41: David mata a Valindin en la barraca.
A42: La policía sospecha de la causa de muerte de Valindin.
A43: La policía intenta llevarse a David.
A44: Descubren la traición de Donato.
A45: Adriana y David se abrazan y besan.
A46: La policía se lleva definitivamente a David.
A47: Valentín Haüy, 30 años más tarde, recuerda el grotesco espectáculo y la ejecución de David.

E. Determinación de los acontecimientos en los que participa cada uno de los actores-actantes principales





Las actuaciones de Sor Lucía y Andrea más Catalina, la sirvienta de Valindín, son terciarias con relación a las acciones.

F. *Predicados de base*

De las tres categorías actanciales descritas³⁴ (v. supra) se pueden establecer tres predicados de base:

³⁴ Los actantes pueden ser visualizados no tan solo desde una perspectiva semántica, como lo hemos hecho hasta el momento, sino también –y este es su punto de partida– desde una perspectiva sintáctica. Expresa Hozven: “Homología de la lengua con el relato igualmente perceptible en la tipología actancial propuesta por Greimas –/.../–, quien descubre en la multitud de personajes

- a) los actantes sujeto/objeto están vinculados por una relación de *deseo*;
- b) en segundo lugar, al remitente/destinatario le corresponde la relación atinente a la modalidad del *saber*, cuya relación más particular es la comunicación (la confidencia), y,
- c) en tercer lugar, auxiliar/oponente se caracteriza por la relación de poder o participación³⁵.

Estas tres categorías actanciales están vinculadas entre sí por una doble relación sintagmática –según Romera³⁶– como puede observarse en el siguiente esquema:



Ahora bien, las tres relaciones de base mencionadas –deseo, saber (comunicación) y participación–, en ningún caso pretenden reducir toda la complejidad de las relaciones humanas. Otras relaciones pueden multiplicarse a partir de los predicados de base mediante el auxilio de las reglas de derivación y de acción.

Siguiendo a Todorov, entre las reglas de derivación se pueden destacar la de *oposición*, que formaliza la relación entre un predicado de base y uno derivado. En este sentido, todo predicado puede tener un opuesto: amor/

del relato las funciones elementales del análisis gramatical, a saber: relación predicativa para la relación del Sujeto con el Objeto, desde el momento que el primero solo resulta (transitivamente) de las acciones que inviste en la prosecución del segundo; relación atributiva indirecta para el Destinador-Destinario, en cuanto ambos son, respectivamente, el causante y el receptor de la acción del sujeto; relación de participantes circunstanciales para el Adyuvante-Oponente, en cuanto ambos pueden constituir tanto las proyecciones de la voluntad de obrar del mismo Sujeto como sus resistencias imaginarias frente a la búsqueda del Objeto". Cf. Hozven, *El estructuralismo...*, op. cit., pág. 58.

³⁵ Hozven plantea que es la categoría del *querer* la que rige la relación del Adyuvante –es decir, el Donador o Auxiliar *proppiano*– con el Oponente (el Agresor). No menciona la categoría de *poder* que tiene como forma predilecta el ayudar/impedir, según Todorov. Cf. Hozven, op. cit., pág. 62; y Todorov, op. cit., pág. 78.

³⁶ Cf. Romera Castillo, *El Comentario...*, op. cit., pág. 58.

odio, ayuda/impedimento, etc.; y la de *pasivo*, es decir, v.gr., **A** ama a **B**, pero también es amado por **C**, o, **A** odia a **B**, pero también es odiado por **C**, y, **A** ama a **B** y **B** ama a **A**. Todos estos predicados son, por tanto, verbos transitivos.

Las reglas de acción, referidas a los ejes de *deseo*, *comunicación* y *participación* como “base de partida tienen los agentes y los predicados que forman ya una cierta proposición y prescribirán, como resultado final, las nuevas relaciones que deben instaurarse entre los agentes”³⁷.

Las primeras reglas están referidas al eje de deseo:

- a) Tengamos A y B, dos agentes, y que A ama a B. Entonces A actúa de suerte que la transformación pasiva de este predicado (es decir, la proposición “A es amado por B”) se realice también.
- b) Tengamos A y B, dos agentes, y que A ama a B al nivel del ser, pero no al nivel del parecer. Si A toma conciencia del nivel del ser, actúa contra ese amor.

Las segundas reglas están referidas a los ejes de participación y comunicación respectivamente.

- c) Tengamos A, B y C, tres agentes, y que A y B mantengan una relación con C. Si A toma conciencia de que la relación B-C es idéntica a la relación A-C, actuará contra B.
- d) Tengamos A y B, dos agentes, y que B sea el confidente de A. Si A toma conciencia de que la relación B-C es idéntica a la relación A-C, actuará contra B.
- e) Tengamos A y B, dos agentes, y que B sea el confidente de A. Si A se convierte en el agente de una proposición engendrada por R1, entonces cambia de confidente (la ausencia de confidente se considera como un caso límite de confidencia)³⁸.

En *El Concierto de San Ovidio*, la relación de base que se privilegia es el *deseo* por parte de David, el protagonista, de desarrollar su personalidad en plenitud.

³⁷ V. Todorov. *Op. cit.*, págs. 82-83.

³⁸ Cf. Todorov, *op. cit.*, págs. 83-85.

Valindin, el antagonista, desea medrar económica y socialmente utilizando a los ciegos y cualquier recurso que esté a su alcance.

En la S.2, David desea matar a Valindin. Adriana desea consumir el acto sexual con Donato como manera de satisfacer misericordiosamente las necesidades y curiosidades de este.

La policía, S.3, desea aprehender a David, culpable de la muerte de Valindin, y lo apresa. Paralelamente, David y Adriana desean amarse cuando esta ha comprendido íntimamente a aquel.

La S.4 muestra a Valentín Haüy que desea revelar la verdad y compensar el mal realizado por Valindin.

La *comunicación*, como relación importante pero subordinada a aquella, se realiza por medio de la confidencia. Donato, el menor de los ciegos, es confidente de David. Donato sabe de las expectativas (los sueños) de David y de su amor platónico “concretado” en la imagen de una mujer ciega artista que no conoce personalmente: Melania de Salignac. A su vez, Adriana es confidente de Donato y de David después de su conversión. Sin embargo, la comunicación más fidedigna que se produce en el ámbito ontológico y por ende metafísico en el que se mueve David, es entre la música y él.

Valindin, por otra parte, como es Remitente y Destinatario, realiza esta modalidad con él mismo y luego con Adriana. Adriana sabe, por confidencia de aquel, cuáles son sus medios para lograr aquellos. La Priora intuye y sabe las intenciones de Valindin sin que este se las haya comunicado; no obstante, accede al trato.

Lefranc sabe, por Valindin, que debe preparar la orquestina para un “show” ridículo y que su trabajo será bien remunerado, por tanto, no debe comunicarles esa intención a los ciegos.

En la S.2, David tiene como confidente a Adriana: ambos saben que debe ocurrir “algo” en contra de Valindin, sin embargo, solo David planea y sabe que matará a Valindin.

En la S.3, Donato y Adriana son confidentes de la policía, pues las declaraciones del primero proporcionan las pistas suficientes para declarar culpable a David, junto a las declaraciones sin conciencia de efecto de Adriana.

Del mismo modo que en la S.1, la S.4 participa de un ámbito metafísico, pues la comunicación recibida por Haüy se realiza mediante la presentación de la orquestina, cuyo efecto lo ha ennoblecido y lo ha llevado a dedicarse de por vida a idear un sistema para los ciegos del mundo.

En las relaciones amorosas, S.1, Adriana es confidente de Valindin frente a los propósitos de retener los ciegos por medio de la seducción de aquella hacia Donato, aun cuando Adriana en principio regatee para luego acceder simulando complicidad.

En la S.2, Adriana es confidente de sí misma y de Donato. Adriana consuma el acto sexual con Donato por conmiseración.

En la S.4, la confidencia es plena entre Adriana y David. Ambos tienen como Objeto el amor y a la vez son Remitente y Destinatario de una acción no acabada.

Queda un tercer tipo de relación, la *participación*, que se realiza por la acción de ayudar³⁹.

David se ayuda a sí mismo en todas sus acciones que tienen como objeto el desarrollo de su personalidad. Los ciegos del Hospicio ayudan en primera instancia hasta que caen en la cuenta del fraude que comete con ellos Valindin.

Valindin se ayuda a sí mismo para el medrar económico y social y es ayudado por la Piora, porque a la vez forma parte de los destinatarios de las recaudaciones, por los ciegos mismos (el público), y Catalina la sirvienta.

Para retener a los ciegos, Valindin también se ayuda a sí mismo y por Adriana.

³⁹ Según Todorov, "Esta tercera relación está presente con mucha menor frecuencia y aparece como un eje subordinado al del deseo". Cf., *op. cit.* pág. 78.

La muerte de Valindin por David posee como ayuda al mismo David, quien se vale de la oscuridad para transportar a su mundo a la víctima.

Adriana se ayuda a sí misma para consumir el acto con Donato y este, a su vez, ayuda a que el acto sea consumado.

Donato ayuda también a la policía a encontrar el culpable del homicidio de Valindin. Adriana, por su parte, ayuda en esta gestión inconscientemente, pues no sospecha que David haya realizado tal acción en el momento que ha declarado.

En la relación amorosa entre David y Adriana, ambos se ayudan en una relación cuyo fin coincide casi con su inicio.

Por último, Valentín Haüy también es ayudante de sí mismo. Se ha producido en él el efecto catártico que actúa como eje impulsor interior de sus acciones relacionadas.

La regla de oposición⁴⁰, primeras de las reglas de derivación, se presenta generalmente con menor frecuencia que sus correlatos positivos. Así, David tiene como Objeto en el eje del *deseo*, el *deseo* o la búsqueda del “ser” (desarrollar su personalidad en plenitud). Su opuesto inmediato es el tener⁴¹ por parte de su antagonista Valindin, que desea medrar económica y socialmente; frente al amor que siente Adriana por David, existe un opuesto en el odio⁴² que aquella encarna por Valindin.

⁴⁰ Para Todorov, la regla de oposición constituye una noción más restringida que la negación. Cf. *op. cit.*, pág. 79.

⁴¹ Sin pretender abordar con exhaustividad esta oposición desde una perspectiva filosófica, sino como una mera explicación al fenómeno, el opuesto al “ser” es el “contra ser” y no “no ser”, su negación. Ahora bien, el priorizar dentro de los sentidos y finalidades humanas el “tener” –en las circunstancias de Valindin y en el contexto de *El Concierto...–*, excluye por de pronto al “ser”, de tal forma que se constituye en su *oposición*, aun cuando en la praxis entren en relación dialéctica como otras tantas instancias de discusión o examen, v.gr., idealismo/materialismo; abstracto/concreto; interioridad/exterioridad; sujeto/objeto (en el ámbito epistemológico), etc.

⁴² Odio que en este caso no es pretexto “o una relación preliminar más que una relación explícita”, como lo expresa Todorov en su análisis de *Las amistades peligrosas*. V. Todorov, *op. cit.*, pág. 79.

La relación de comunicación o confianza tiene una opuesta: Donato revela a Adriana el secreto que le confiere David acerca de sus sueños. Revela también a la policía una declaración que es esencial para la aprehensión de David convirtiéndolo en traidor de su más fiel amigo y casi padre.

La participación tiene un modo de intervenir que es el prestar ayuda. Su opuesto más generalizado es el impedimento u obstáculo. Valindin, Adriana (en primera instancia), Lefranc, la Piora, Nazario, Donato e indirectamente los otros ciegos, se oponen a que David desarrolle su personalidad en plenitud por medio del aprendizaje de violín. David obstaculiza los propósitos de Valindin sin logros positivos.

David se opone a la seducción que Adriana realiza sobre el muchacho menor de los ciegos. Valindin se opone a que David le dé muerte no logrando su obstaculización. Adriana y David se oponen a la aprehensión del mismo David por la policía a la vez que Donato y la policía obstaculizan la relación amorosa de David y Adriana.

Las gentes (y los años) obstaculizan el propósito de Valindin de revelar la verdad y compensar el mal a tiempo para beneficio de los ciegos que componen la orquestina.

Los resultados de la segunda derivación de los tres predicados de base son menos frecuentes; corresponden al paso de la voz activa a la voz pasiva, y podemos llamar a esta regla “regla de pasivo”, así tenemos que David ama a Adriana y a la vez es amado por ella. David confía en Donato y a la vez es confidente de este y de Adriana.

Valindin engaña a los ciegos, pero es engañado por Adriana.

David se opone al aparente amor de Adriana por Donato, pero este a su vez es opositor al amor de aquel con Adriana.

Valindin ayuda a la Piora económicamente y a la vez es ayudado por esta “facilitándole” los ciegos para la conformación de la orquestina.

Dentro de las “reglas de acción” referidas al “eje del deseo”, tenemos que la transformación pasiva del predicado solo funciona en la S.3 en la relación amorosa ante David y Adriana: David ama a Adriana y es amado por ella (A ama a B y A es amado por B).

En las relaciones de *participación*, la tercera regla de acción y primera del segundo grupo según Todorov, funciona estrictamente en las relaciones amorosas de *El Concierto*...

Valindin y Adriana, amantes, mantienen una relación con Donato. El primero quiere sacar provecho de los ciegos y Donato es uno de ellos; en tanto Adriana se compadece del chico y trata de protegerlo hasta que le entrega su amor. Cuando Valindin se percata que la relación entre Adriana y Donato de hecho es igual a la suya, no solo arremete contra Donato, sino también contra Adriana. En este caso, la lógica funciona con dos realizaciones: A, B y C, tres agentes, y que A y B mantengan una relación con C. Si A toma conciencia de que la relación B-C es idéntica a la relación A-C, actuará contra B y contra C.

Dentro de la misma lógica se inscribe la relación de Donato con Adriana. Cuando Donato toma conciencia que la relación entre Adriana y David es similar a la suya con aquella, actúa contra David y no contra Adriana, a la que sigue amando, es decir, A actúa contra C y no contra David.

El último grupo de relaciones está formado por las de *Comunicación*. Observemos la cuarta regla: David es confidente de Donato. Al hincar este su relación con Adriana estando aquel en desacuerdo, Donato cambia de confidente (Adriana). Por su parte, David es confidente de Donato; al iniciar aquel su relación con Adriana, el mismo cambia de confidente (Adriana).

Adriana es confidente de Donato y David; al iniciar aquella su relación con David, Donato queda sin opción, pues cualquier cambio significa la interrupción de toda confidencia. A las mismas restricciones están sujetos Adriana y David: cualquier cambio cierra la posibilidad de confidencia.

También Adriana es confidente de Valindin; al culminar su coloquio amoroso con Donato –cuyo inicio fue propuesto por el mismo Valindin–, cambia de confidente (a Donato mismo y posteriormente a David).

Conviene, para finalizar el análisis de este nivel, plantear los interrogantes que propone Todorov y responderlos según nuestro criterio fundado en el análisis:

- a) ¿Pueden engendrarse, con ayuda de estas reglas, todas las acciones del drama? y
- b) ¿Todas las acciones engendradas con ayuda de estas reglas se encuentran en el drama?

La primera pregunta queda respondida positivamente si consideramos el análisis realizado con un valor descriptivo de los elementos constitutivos del texto en cuestión. Por otra parte –junto con Romera Castillo–, diversos análisis de este tipo sobre el mismo texto pueden arrojar resultados diferentes que no contravendrían los explicitados, sino, de alguna manera, corroborarían la pluralidad de las relaciones estructurales de una obra literaria.

Lo expuesto ya nos sitúa en la respuesta de la segunda pregunta, pues otros dramas –aun los del mismo autor– pueden ubicarse o no dentro de la misma lógica, lo cual no descartaría el valor del modelo propuesto y aplicado.

Una última aproximación en este nivel de análisis. Se observa una inmutabilidad recíproca en la lógica de las acciones en el eje del deseo, lo cual significa la reafirmación de la direccionalidad de la obra que ofrece dos líneas de conductas antagónicas –desde la perspectiva del texto– centradas en los actos conducentes al *ser*, una; y al *tener*, la otra.

2.2. Semántica

Descritas y analizadas las estructuras de la macroestructura textual, o dicho de otro modo, establecidas las relaciones signo-signo, procedemos a establecer las del signo-objeto para determinar cuál es el significado que subyace en el texto literario en análisis.

El estudio de las relaciones no sígnicas en este nivel “comprende la significación y la valoración de la creación artística, conectándola con los valores ideológicos existentes siempre detrás de ella”⁴³.

⁴³ V. Haverbeck, *op. cit.*, pág. 46.

Todorov expresa al respecto que está implicada la investigación de los contenidos⁴⁴, “contenido” que en términos de Greimas y Courtés⁴⁵ señala uno de los planos del lenguaje, siendo el otro el de la expresión, utilizando a Hjelmslev. El término “contenido” –señalan– “es, así, sinónimo del significado global de Saussure”, aun cuando luego indican las diferencias conceptuales y de base de aquel y Hjelmslev.

“El análisis del contenido –añaden–, considerado como una técnica de inspiración sociológica o psicosociológica, se ha desarrollado más o menos paralelamente a las investigaciones lingüísticas, pero sin tener una verdadera vinculación con ellas”⁴⁶. En este mismo sentido, por de pronto, debemos entender las aproximaciones consideradas en este nivel. De esta manera, debemos responder a preguntas del tipo ¿cómo significa el texto? y ¿qué significa?, cuestión esta última que lleva implícita el propender a evidenciar en qué medida el texto refleja el mundo y si aquel es referente explícito de este⁴⁷.

Por otra parte, aun cuando existan diferencias sutiles en las consideraciones de Todorov y Morris frente a la constitución del aspecto semántico, la semántica semiótica –siguiendo a Romera– estudiará las relaciones de los signos con sus *denotata* (objetos, conceptos, relaciones). En definitiva, las relaciones que se establecen, como ya lo anticipáramos, son las del signo-objeto mediante tres perspectivas distintas interrelacionadas entre sí: la simbólica, la social y la dialéctica⁴⁸.

Romera comienza el análisis del *Tiempo de Silencio*⁴⁹ en el nivel semántico, por lo simbólico, y así lo plantea con anterioridad en su proposición teórica;

⁴⁴ Todorov, T.: *Literatura y Significación*. Barcelona, Planeta, 1971; págs. 77-83.

⁴⁵ Cf. Greimas, A.J. y Courtés, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1982. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carión, págs. 85-86.

⁴⁶ Greimas y Courtés, *op. cit.*, págs. 85-86.

⁴⁷ Cf. Haverbeck, *op. cit.* pág. 46. También, Romera Castillo, *op. cit.*, pág. 61.

⁴⁸ Cf. Romera Castillo, *op. cit.*, pág. 61.

⁴⁹ Martín-Santos, Luis: *Tiempo de Silencio*. Barcelona, Seix Barral, 1972, novena edición. Cito por Romera Castillo, *op. cit.*, pág. 83.

sin embargo, creemos que es necesario subvertir el orden propuesto por la logicidad en todo proceso de lectura.

La “competencia lingüística”⁵⁰ de cualquier hablante de una lengua permite establecer en primera instancia el nexo significante-significado (Saussure) sin reparo automático del significante, sino la captación del mundo que ese lenguaje quiere representar: el “contenido”. De tal forma que “lo simbólico” aparece como una categoría posterior en un nivel de significación también posterior, que requiere ya no tan solo de una “competencia lingüística”, sino cultural y específicamente disciplinaria que compromete, en ambos casos, los procesos onomasiológico y semasiológico de la comunicación (o codificación y decodificación).

2.2.1. *Lo Social*

Como de alguna manera lo hemos dejado entrever, uno de los aspectos importantes que incluye el estudio del texto en este nivel es el de las visiones de mundo que la obra porta, particularmente las relaciones del texto literario con la cultura y realidad social que lo conciben⁵¹.

En este sentido, se nos presenta un problema cuyo esclarecimiento se hace pertinente.

El tiempo de la enunciación (acotación) es distanciadamente⁵² distinto al tiempo de la diégesis, por tanto, nos ocuparemos en este apartado de las relaciones sociales y las visiones de mundo enfrentadas en lo dialéctico⁵³.

El Concierto de San Ovidio está basado en un hecho histórico: en el año 1771, un empresario formó una orquestina con un grupo de mendigos, seis,

⁵⁰ Para Chomsky, la competencia aludida consiste en la capacidad de *producir* y *comprender* un número infinito de enunciados.

⁵¹ Vidal, Hernán: *Sentido y práctica de la crítica literaria sociohistórica: Panfleto para la proposición de una arqueología acotada*. Institute for the Study of ideologies and literature. Minneapolis, Minnesota, 1984. Págs. 20 y ss.

⁵² Este aspecto se verá ampliado en el Nivel Pragmático (v. infra) del análisis en desarrollo.

⁵³ La relación de ambos tiempos serán dilucidados en “Lo dialéctico” (v. infra).

del Hospicio Quince-Veintes en Francia, con el propósito de dar un concierto cómico para divertir al público en la Feria de San Ovidio y aumentar así sus ingresos monetarios.

En el proceso de consecución de dicho propósito se va conformando un mundo en el cual se pueden distinguir cuatro instancias importantes de tipo sociales representadas por las ocupaciones o roles de los personajes:

1. El Clero: entidad institucional de tipo religiosa que rige los destinos de los ocupantes del Hospicio y que, aun cuando goza de bienestar económico y social⁵⁴, restringe al máximo la satisfacción de las necesidades básicas de los invidentes a su cargo. Más todavía, transa, de manera apócrifa y sutil, con otra instancia social que degradará a la mínima expresión a quienes buscan el sustento diario y que luchan a la vez con su condición de impedidos: sus mismos protegidos.

Representan este sector la Piora, Sor Andrea y Sor Lucía.

2. Los Mendigos: de los trescientos ciegos que pueblan parte del Hospicio, seis son los elegidos para la formación de la orquestina. Su situación es muy bien descrita por la Piora en el momento que está en negocios con Valindin:

“Ellos han nacido –refiriéndose a los ciegos– para rezar mañana y tarde, pues es lo único que, en su desgracia, podrán hacer siempre bien. Pero el Hospicio ya no es lo que fue... Los legados, las mandas, cubren mal nuestras necesidades... Y estos pobrecitos han de sustentarse”. (Pág. 17); de tal forma que los invidentes no tienen más destino que el otorgado por su desgracia; sin embargo, las consideraciones vertidas desde el exterior hacia ellos distan mucho con lo que realmente son y demostrarán que son. Frente a lo último expresado por la Piora en la cita transcrita (v. supra), Nazario dice respecto de ella:

“¡La vieja zorra! Ganas me dan de negarme, solo por fastidiarla. Deseando está que lo hagamos –respecto al contrato con Valindin; luego agrega– /.../ ¡Déjeme reírme! (se burla) “Nuestra pobre olla, hijos míos, ¡Comeréis y

⁵⁴ Cf. *El Concierto...*, op. cit., pág. 13.

comeremos!” ¡Ja! Ya le cambiaba yo nuestra olla por la suya. /.../ ¿Te ha sentado ella a su mesa? Ahí es donde van a parar las mandas y los legados” (Pág. 24).

Por otra parte, de sus proyecciones, entretenciones y placeres tienen clara conciencia:

“Nazario.- /.../ ¿qué hacemos aquí desde hace siglos? ¡Reventar poco a poco! Elías.- Algunos matrimonian.

Nazario.- Con las hermanas del pabellón de mujeres. ¡Otra manera de reventar! A eso nos ha condenado los que ven: han hecho el mundo para ellos. ¡Por mí, que los cuelguen a todos! (Pág. 24).

Integran este sector Nazario, Gilberto, Donato, Elías y Lucas.

3. *Negociante (Negocio)*: Este rubro principalmente lo representa Valindin en forma inescrupulosa.

Valindin, descrito –en la carta que hiciera el barón de la Tournelle a la Piora con el propósito de avalarlo en sus gestiones comerciales– como “hombre emprendedor y eficaz” (cfr. Pág. 15), se va descubriendo poco a poco en la obra con sus reales intenciones.

Su proceder solapado, similar al de la Piora, no permite en primera instancia tener de él una imagen fidedigna. Cuando ya ha firmado el contrato con la Piora, Valindin comunica su primer éxito. Adriana exclama:

“¡Esa tropa de ciegos va a ser horrible!

Valindin.- Ya lo veremos”. (Pág. 23).

Esta escena es el primer indicador de una intencionalidad a punto de desenmascarse. Luego Valindin se autoelogia convenciéndose y tratando de convencer a su amante de su bonhomía e ingeniosidad:

“Me vas a ver subir como la espuma. ¿Y sabes por qué? Porque sé unir lo útil con lo bueno. Yo tengo buen corazón y soy filántropo. ¡Pero la filantropía es también la fuente de la riqueza, galga! –a Adriana–. Esos ciegos nos darán dinero. ¡Y yo los redimo, los enseño a vivir! En el Hospicio se morían poco a

poco, y conmigo van a ser aplaudidos, van a ganar su pan... (Se emociona. ¡Ah! ¡Hacer el bien es bello!... (Pág. 33)⁵⁵.

De Funcionario de la Marina, peluquero de un principito que iba a nacer y nació muerto a “incluido” en las nóminas de la casa real gracias al barón de la Tournelle –situación esta última que todavía le permite obtener un sueldo–, es la trayectoria de Valindin antes de dedicarse a negociante, por tanto, expresa Valindin “¡Dios bendiga a nuestro rey!” (Pág. 33).

Cooperan cercanamente con Valindin, Adriana en primera instancia y antes de su conversación y participación y ayuda a los ciegos, especialmente a David– y el violinista Lefranc motivado por la necesidad de algún dinero.

4. La Policía: Latouche y Dubois –comisario y oficial de policía, respectivamente–, amigos de Valindin, presencian el acto preparado por Luis María en la Feria de San Ovidio en el que reacciona violentamente en contra del grotesco espectáculo, Valentín Haüy.

Ambos se encargan de investigar la muerte de Valindin y recluir a David acusándolo de autor del homicidio.

La ejecución de David, avisada al final de la obra por Haüy, no es de responsabilidad directa de Latouche y Dubois, pero sí de la “justicia” que ellos representan.

La realidad presentada configura unas circunstancias en donde tres elementos de poder social: Iglesia, justicia y poder económico someten y abusan de una cuarta instancia carente absoluta de solvencia social, económica, política y, más aún, vital: la mendicidad inválida.

La Priora transa con Valindin; Valindin con la Priora y la “justicia”. El negocio se realiza. Valindin obtiene el dinero; paga las doscientas libras a la Priora para “incrementar los fondos del Hospicio”. La justicia no detiene

⁵⁵ La verdadera intencionalidad irá, como decíamos, poco a poco esclareciéndose. Ya por boca de Adriana, ya por la de Valindin. Cf. *El Concierto...*, *op. cit.*, págs. 37; 38; 41; 43; 43; 52; 54; 55.

el espectáculo grotesco. Por el contrario, goza de él como todo el público, a excepción de Haüy que es expulsado del local por “aguafiestas”. Los mendigos son objeto y material de lucro, burlas y explotación por parte de la sociedad representada en una clase social muy determinada: la burguesía, que no trepida en medios para el logro de propósitos los cuales otorguen bienestar económico y mayor estatus social. Esta burguesía, encarnada en la Piora, Valindin y los policías son, por una parte, propugnadores y portadores de valores establecidos por la sociedad monárquica, y por otra, los propios sustentadores y defensores de bienes que le son ajenos, pero que, de los cuales, de alguna manera obtienen participación.

Esta situación y los hechos (v. supra), están insertos en Francia en el correr del año 1771 (del verano al otoño) y específicamente en París bajo el reinado de Luis XV, reinado que Alborg y Ballesteros⁵⁶ definen de la siguiente manera en un intento de balance de esa administración:

“Luis XV dejaba a Francia en un estado propicio para que en ella fructificara cualquier propaganda revolucionaria. Tenemos en primer lugar que, además de la difusión de la imprenta y la aparición de la prensa, existía un difuso espíritu crítico que esterilizaba en muchas ocasiones las mejor intencionadas medidas del gobierno. Tenemos, además, que estaban mal definidos los poderes de gobierno, que era pésima la organización administrativa, que la justicia era en absoluto clara y que existían jurisdicciones distintas habiendo una justicia de excepción y costando, además, muchos millones el pago de los magistrados, fiscales y oficiales de la misma. Por otra parte, el código penal era extremadamente duro, imponiendo la tortura antes del juicio y no permitiendo el uso de abogados defensores. Igualmente la administración de la Hacienda era mala, no se percibían bien las contribuciones, existiendo una diversidad en la Ley Civil, de tal naturaleza, que había 384 maneras diferentes, hasta el punto que lo que era justo en una provincia podía no serlo en otra. Igualmente había desigualdad en la condición de las provincias, las personas, los funcionarios, etc. Idéntico desorden existía en la administración eclesiástica, gran parte de la cual dependía de arzobispados extranjeros.

⁵⁶ Ballesteros, Manuel y Alborg, Juan Luis: *Manual de Historia Universal*. Madrid, Gredos, 1961; págs. 712-13.

Se daba el caso curioso, por otra parte, de que no habiendo garantías para la libertad individual y de la propiedad, ni la libertad de conciencia, no había severidad para con la prensa. Esto último se explica por lo que se detalla a continuación. El cuadro general era de una gran miseria, de una gran falta de higiene que producía pestes y muerte sin cuento, una gran relajación de costumbres y una ignorancia muy grande por la escasez de escuelas”.

El panorama general de la Francia del siglo XVIII mostrado por Alborg y Ballesteros es corroborado también por los breves alcances del tío Bernier, campesino, humilde, representante del pueblo⁵⁷:

“Adriana.- Pasad, tío Bernier. El señor Valindin viene en seguida. ¿Tenéis noticias de vuestra gente?

Bernier.- No, señora. A la aldea no vuelvo hasta el invierno.

Adriana.-/.../ ¿No os escriben?

/.../

Bernier.- Solo cuando encuentran quien lo haga por ellos...Ellos no saben.

Ni falta que hace... Lo que me iban a decir ya lo sé yo.

Adriana.- /.../ ¿Qué iban a deciros?

Bernier.- Pues..., que a ver lo que puedo llevar... Todo eso” (Págs. 39-40).

Sus expectativas son ganar algún dinero arreglando una mesa del señor Valindin. Con ese dinero podrá comer o juntarlo con otro para el sustento de su familia que está en el campo.

Más adelante, con David, se produce el siguiente diálogo mucho más iluminador de la situación político-social y económica de la época:

“Bernier.- /.../ Mal año, ¿eh?

David.- ¿Hay alguno bueno?

Bernier.- No para mí. En el café –refiriéndose a la barraca de Valindin en donde están realizando presentaciones de la orquestina de ciegos– está entrando un río de oro, pero a mí aún no me han pagado. Y ahora dice que le haga una caja para llevar el pavo real a provincias y que me pagará al final.

David.- ¡No se lo hagáis!

⁵⁷ Como lo es Fernandita, la sirvienta de Esquilache, en *Un soñador para un pueblo* de A. Buero Vallejo.

Bernier.- Entonces no cobro nada: le conozco. /.../ Con él no quiero disgustos. Mi gente me espera en la aldea crujiendo de hambre... El año pasado se me murió el pequeño; no había ni raíces para comer, y el pan era de helecho... Hogaño está París más lleno que nunca de campesinos.

David.- Algo habría que hacer.

Bernier.- Eso pienso yo. Y en el campo, cuanto antes. Porque de poco sirve que la cosecha venga buena. Ni los curas ni los señores quieren oír hablar de impuestos, y todo sale de nuestras costillas. Y todavía nos obligan a trabajar abriendo caminos, mientras las mujeres y los rapaces se enganchan para el laboreo con la tripa vacía, porque tampoco quedan bestias... Mi Blas está enfermo de eso; se priva y nadie le acierta el mal. (Suspira.) Esta noche temblará de miedo y gritará, el pobre..." (Págs. 101-102).

Las palabras del tío Bernier ponen de manifiesto la existencia de una gran masa de pobladores presas de la postergación, marginación, del hambre y la miseria, de la muerte y de su rápida movilización del campo a la ciudad en busca de mejor suerte.

Según Carl Grimberg⁵⁸, en la *Correspondencia* de Grimm, el 15 de abril de 1757, podían leerse frases como la siguiente: "No hay aldeanos ni aldeanas más miserables que los de Francia". Expresa Grimberg a continuación:

"Durante la guerra de los siete años se había prohibido la libertad en el comercio de cereales; los economistas la hicieron restablecer en 1746, pero se formó entonces una especie de sociedad secreta, en la que participaba Luis XV como accionista, sociedad que monopolizaba los cereales en servicio del Estado, los exportaba y provocaba un alza de precios de los mismos, hecho lo cual volvía a importar los mismos cereales, obteniendo fabulosos beneficios.

Fue tan unánime y desgarrador el clamor público, que, en 1770, se adoptaron algunas medidas para evitar tales abusos, pero no desaparecieron el llamado "pacto del hambre" ni tampoco los monopolios. El monarca se había creado su Hacienda particular con la que especulaba con el precio de los cereales, vanagloriándose sin rebozo de infernal lucro que llevaba a

⁵⁸ En *Historia Universal*. Ediciones Daimon, Copyright por P.A. Norstedt & Löuers. 1967. Traducción de T. Riaño. Revisión y adaptación española de J.J. Llopis, A. Domingo y E. Mascaré, bajo la dirección de M. Tamayo; págs. 449-450.

cabo con sus propios súbditos; en cuanto a la sociedad, no ponía en venta la mercancía monopolizada hasta el momento en que veía al pueblo a punto de revolucionarse o de morir de hambre. Nadie se atrevía a descubrir pacto tan abominable, que tenía cómplices en todas partes; se había prohibido especialmente a los escritores bajo pena de muerte, tratar de esos asuntos; la menor queja era ahogada en los calabozos de la Bastilla”. Por otra parte, “Los tribunales, autorizados en apariencia para remontarse hasta la causa de origen de los abusos, quedaban paralizados y llenos de terror cuando llegaban a descubrir el hilo de todo, y en especial cuando trataban de háberse las con los autores”⁵⁹.

La decadencia moral expuesta se hacía cumulativa a todas las esferas de acción provenientes de las directrices trazadas por la monarquía. Así también, en lo político-jurídico, Bernier confidencia a David lo escuchado en una conversación en el café (la barraca) entre Valindin y el comisario de policía:

“Les he oído hablar de vos en el café.

/.../

¿Sabéis lo que es una carta secreta?

D. No.

B. Un papel que firma el rey para encerrar a alguien sin juzgarlo. Las venden caras. Y a veces también las regalan.

D. ¿Las venden?

B. Ellos creen que no se sabe, pero venden demasiadas... y se sabe. El padre viejo que estorba, el marido celoso... ¡Hola! ¡A pudrirse en la cárcel!

D. ¿Será posible?

B. Todo es posible para quien lleve espada. Y el señor Valindin la lleva, aunque no es de sangre noble. Tiene protectores en la corte y es hombre peligroso. Yo le oí que... si le fastidiabais más de la cuenta..., os metía en chirona con una carta secreta” (Págs. 102-103).

Por otra parte, Valindin hace alusión directa a dos personajes importantes de la enciclopedia dieciochesca, Rousseau y Voltaire, para mostrar su posición

⁵⁹ “Monitor”, agosto de 1789; Buchez y Roux, *Historia Parlamentaria de la Revolución de Francia*. Cito por el texto de Grimberg, *op. cit.*, pág. 450.

contraria a ellos y exaltar su conservadurismo⁶⁰ ante, también, el espíritu conservador de la Piora:

“Piora.- (/.../). Vuestra propuesta me hace presumir, sin embargo, que sois partidario de las nuevas ideas.

Valindin.- ¿Quién no en nuestro tiempo, reverenda madre? ¡Estamos en mil setecientos setenta y uno. El mundo se ensancha y los hombres abren nuevos caminos de conocimiento y riqueza. ¡Ah, yo sé medirme! Nunca admitiré por eso los disparates de Juan Jacobo o de un Voltaire, y sé lo que debo a las santas verdades de nuestro mayores” (Pág. 17).

Rousseau (1712-1778) –en otro intento de “mediación”⁶¹ entre el contenido del texto en cuestión y las circunstancias extratextuales que subyacen en ese contenido–, en *El contrato social* (1762), planteó que lo que originó la sociedad humana fue libre voluntad del hombre, y que, de alguna manera, las leyes expresan esta libre voluntad; por tanto, en la sociedad ideal de Juan Jacobo, la voluntad popular, expresada mediante el voto, debe prevalecer sobre cualquier otra consideración por ser necesariamente justa.

Aun siendo Rousseau un hombre pacífico, enemigo de la violencia, los líderes de la Revolución Francesa (1789) se valieron de su doctrina para incentivar e instar a las masas de acción. De todas formas, tal como lo expresarán

⁶⁰ Sobre lo “conservador”, v. infra: “Lo simbólico”.

⁶¹ Según Ferreras, “Una mediación, una relación con efectividad virtual, es el concepto que intenta salvar, para su posible explicación, la especificidad de los dos elementos abstractos que constituyen toda relación. Así, podemos decir que “existen ciertas circunstancias mediadoras en tal obra”, lo cual no quiere decir que estas circunstancias determinaron la obra, sino que fueron recogidas por la misma, quizá en oposición a las mismas.

Encontrar las mediaciones de una obra literaria artística no significa, pues, buscar la causalidad explicativa de la misma, sino establecer el mayor número de relaciones posibles entre la obra delimitada para el análisis y las circunstancias que la rodean y que, por tanto, median”.

Cf. Ferreras, Juan Ignacio: *Fundamentos de la sociología de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1980; págs. 37-38.

En este sentido, todos los alcances realizados y por venir en relación con situaciones extratextuales que el mismo texto “pida” aludirlas para su relación, se harán bajo el concepto de “mediación” más que advirtiendo el mero “reflejo” de las circunstancias en el contenido textual.

Hay aquí una pequeña, pero significativa variante, con lo expuesto al principio del análisis de este nivel y que corresponde a las categorías fijadas por José Romera, pero que no es ahora el momento de discutirlos. Al respecto, véase de Romera el *Comentario...*, *op. cit.*, en confrontación con *Fundamentos de...*, de Ferreras, especialmente las páginas 63-72 de este último.

Alborg y Ballesteros (v. supra), Luis XV había dejado “limpio el camino” a la revolución.

En definitiva, Rousseau y Voltaire –junto a otros enciclopedistas como Diderot, D’Alembert, Quesnay, Turgot, Bufón, Marmontel y Holbach– fueron vistos no solo como hombres de “nuevas ideas”, sino como precursores de un cambio sin medidas⁶². Ahora bien, en este ámbito, obviamente, Valindin no quiere ser incluido, situación que su propio protector, el barón de Tournelle, “que me honró siempre con su protección, os lo podrá atestiguar” (17). Del mismo modo, la defensiva posición de Valindin desprendida de los últimos términos citados permiten inferir la posición de la Priora: su inadscripción a la intelectualidad opositora de la época, por tanto, su filiación ideológica⁶³ al régimen monárquico, es decir, en armonía con la entidad religiosa que representa, la cual camina por la misma senda que el régimen “ocupado” de las cosas terrenales.

Como resultado de la categorización realizada, es posible desprender de ella otra más cercana a lo que el texto mismo y su autor privilegian⁶⁴ y que no responde exactamente a oposición de elementos de clase social, sino, más bien, de clase de personas, de seres que luchan amparados tras una creencia traducida en acciones vitales que, valorativamente, pueden ser improbables o aprobables.

⁶² Cf. Grimberg, *op. cit.*, pág. 511.

⁶³ Ideología, según Ferreras, debe entenderse como “la conceptualización, o materialización de una visión del mundo, pero conceptualización, cristalización, que una vez aparecida inmoviliza la visión del mundo que le dio origen. Una ideología, por ejemplo la política, sea la que fuere, se cristaliza inmediatamente en una serie de comportamientos (reglas, partido organizado, disciplina, etc.) que necesariamente se aleja de la visión del mundo que le dio origen”. (Cf. Ferreras, *op. cit.*, págs. 24-25).

⁶⁴ José Ramón Cortina expresa: “Ya hemos mostrado que, de acuerdo con Buero, toda tragedia se orienta, o bien hacia un polo vital, donde la solución al problema planteado es esencialmente humana, o hacia uno donde la solución es metafísica. /.../ Sus piezas pueden dividirse de acuerdo con este criterio...”, V. *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. Madrid, Gredos, S.A., 1969; pág. 29.

Así, *El Concierto de San Ovidio* es clasificado por Cortina como una obra que trata de encontrar “una solución vital a los problemas planteados al hombre en su lucha por desarrollar su personalidad en plenitud”.

Tal es el enfrentamiento en el drama entre personajes que representan lo conservador, lo estático, lo opuesto a todo cambio y que, a su vez, promueven valores negativos: Valindin y la Priora, fundamentalmente; Nazario, Adriana y Lefranc, secundariamente; frente a un soñador que ve la realización de sus aspiraciones en el aprendizaje de violín al margen de todo beneficio material, aún siendo un pordiosero.

Los personajes negativos abogarán por el lucro, por lo material, inescrupulosamente; los positivos, David, por desarrollar su personalidad en plenitud.

Este enfrentamiento culminará con un homicidio: la muerte de lo negativo por lo positivo y el castigo consecuente de lo positivo por lo negativo: la “justicia” humana de la época al servicio de los poderosos. De esta manera, lo que se pretende mostrar es una ética social más que un conflicto sociopolítico contingente, aunque lo primero sea “mediador” de lo segundo, tal vez, su causa mediata.

No podríamos argüir, no obstante, que la clase social a la que pertenecen unos y otros determina su ética o su valor positivo y/o negativo, pues Nazario, ciego y pordiosero, socialmente igual a los otros invidentes y a David, acepta los deseos de Valindin y sus limitaciones, lo que lo hace estar conforme con lo poco que posee. Solo desea comer y holgazanear. David, en cambio, no acepta su condición de pordiosero ciego y se opone a aceptar una vida que considera vergonzosa y afrentosa.

En oposición a David, están Valindin y sus “socios” Adriana y Lefranc, que giran en torno al dinero que este puede aportarles. No obstante, Adriana sufre una conversión: se positiviza casi al final de la obra tomando partido en y con la causa de David: ambos desean, inexplicitamente, eliminar a Valindin. El máximo representante de la negatividad muere: Valindin. El máximo representante de la positividad, David, es ejecutado por fuerzas negativas propias del medio en que se desarrolla la obra: la “justicia” que actúa sin proceso judicial. Sin embargo, se plantea una esperanza, esperanza que, al igual que la situación planteada en la obra, es histórica: Valentín Haüy, personaje que presencia el grotesco espectáculo de la orquestina de ciegos, decide dedicar su vida a idear un sistema que permitiera leer a los ciegos, lo que ve realizado 30 años más tarde: el sistema Braille.

En *El Concierto de San Ovidio*, las relaciones amorosas aparecen degradadas antes de la conversión de Adriana. Esta es amante de Valindin solo por interés al dinero y a las joyas que él tenía y le regalaba. Por ese mismo interés, acepta la proposición que su amante le hace para retener a los ciegos cuando David ya ha caído en la cuenta de lo que se pretende hacer con ellos. El objeto de burla amorosa es Donato, el chiquillo ciego al cual David protegía:

“Valindin.- No puedo estar a expensas que un imbécil cualquiera comprometa la empresa. (Me juego demasiado en ella. /.../

Nos jugamos mucho en ella, Adriana. Has de ayudarme.

Adriana.-(/Asombrada)¿Yo?

V.- Engatusa sobre todo al pequeño. Es el Benjamín y los demás le quieren bien. Para ti eso es un juego. Y más con estos pobres diablos, que apenas tratarán con mujeres.

/.../

A.- Y tú me pagarás con una linda joya, ¿eh? O quizá con un traje a lo góndola.

V.- (Ríe) (¡Hola!) ¡Qué interesada! Tendrás tu joya. “Ese es el lenguaje de la verdad y no me desagrada”. (54).

Este perfil humano degradado lo vemos a través de toda la obra enfrentado con la integridad moral de David, el soñador.

En síntesis, podemos decir que lo que vemos proyectado en la obra como elemento “mediador” de la sociedad evocada por el autor no es, directa ni prioritariamente, el aspecto sociopolítico contingente, sino los efectos que provoca un tipo de sistema social como ese. Por esta razón los personajes se mueven en un mundo bipartito: partícipes de valores negativos y de valores positivos.

2.2.2. *Lo Dialéctico*⁶⁵

Ahora bien, sobre la base de lo expuesto, podríamos plantearnos dos interrogantes que a nuestro juicio aclararían aún más el problema de la visión del mundo presente en la obra y propio de dilucidar en este nivel de análisis:

⁶⁵ Para Romera Castillo, “el escritor como intelectual precisa hacer el análisis dialéctico de la sociedad que trata de reflejar. A la literatura no le toca solo mostrar, sino que le corresponde también decir, transformar la palabra en acto”. Cf. *El Comentario...*, pág. 66.

- a) ¿Por qué existe la necesidad de viajar al siglo XVIII y traer desde el pretérito un hecho social a develar?
- b) ¿La búsqueda de este hecho social constituye una actitud evasiva o es un enfrentamiento indirecto con la realidad sociopolítica y cultural de la España contemporánea al texto en cuestión?

Para aclarar ambas situaciones, es pertinente evocar y relacionar lo tratado por Antonio Prieto al referirse al concepto de “Fusión Mítica” y a los rasgos propuestos y realizados en ella.

Prieto⁶⁶ establece cuatro instancias fundamentales: a) la doble traslación temporal, es decir, el autor se traslada al tiempo del mito y el mito al tiempo del autor; b) se establece así una asociación con frases y rasgos propios del mito, pero reactualizados; c) se produce, luego, la traslación intelectual y emotiva del autor al mito para; d) finalmente, reflejar el mito no solo a esa individualidad, a la del creador, sino que también un sentimiento colectivo.

Propone además Prieto, tres cauces de fusión mítica: a) con un argumento mítico, b) con un personaje mítico y c) con un personaje real al que la historia o la leyenda le han concedido la atemporalidad del mito. Lo que ha ocurrido entonces es una suerte de viaje desde el siglo XX al siglo XVIII para representar una situación vigente —que no es el hecho mismo— que se hace trascendente en el tiempo y que muestra así, tal como lo expresa Prieto, una atemporalidad. Aquí se ha viajado no tras un mito propiamente tal, sino tras un hecho real. El objetivo es entonces rescatar un tiempo resultante de la fusión de un ayer y un hoy para presentar un mundo construido bipolarmente concretado por medio de los personajes que desfilan en el drama.

De esta manera, uno de los cauces de la fusión mítica propone, con su viaje al pasado, una momentánea evasión del tiempo actual para rescatar un hecho cuyo contexto sociocultural implícito guarda estrecha relación con el momento evitado. Se produce así una necesidad de eludir, a la vez que

⁶⁶ V. *Ensayo Semiológico de Sistemas Literarios*. Barcelona: Editorial Planeta, 1972; págs. 135-187. En nuestro caso, los rasgos señalados como propios de la fusión mítica no se dan tan claramente como en la *Tejedora de sueños*, por ejemplo, cuyo mito recreado es conocido.

aludir, cualquier situación contemporánea al texto, estableciéndose una homología, indirectamente, entre la monarquía francesa de Luis XV (1723-1774) y el proceso sucedáneo a la guerra civil española: son épocas de crisis en lo moral, en lo político, en lo económico; no hay libertad de conciencia y expresión; hay desigualdad de las personas ante la ley; rebajamiento de la condición propiamente humana; los que ejercen el poder se lucran y enriquecen a favor del empobrecimiento de los que no lo tienen; la justicia declara culpable mientras no se demuestra la inocencia, si es que se tiene la posibilidad de demostrarla; la iglesia, como institución, favorece implícitamente las directrices trazadas por el poder imperante, etc.⁶⁷.

Vemos entonces que, como consecuencia de esta situación sociopolítica y cultural, se privilegia en esta obra el elemento ético, que responde justamente a un contexto señalado: hay hombres que aún inmersos en la crisis que están viviendo, logran sobreponerse a ella y conservarse fiel a sus principios y actuar con honestidad en pos de la conservación de valores trascendentales. Es el caso de David, que lucha, como ya lo dijéramos, por desarrollar plenamente su personalidad⁶⁸ marginándose de todo bien económico y material, a pesar de ser un ciego pordiosero que ve más allá de lo que los videntes ven.

Por otra parte, vemos la imposibilidad contingente y obvia de tratar un tema así en un contexto político y geográfico-espacial similar a la obra. De aquí el recurso de ir en busca de un tiempo y espacio históricos similar al actual para privilegiar un hecho cuyas categorías valorativas se realizan atem-

⁶⁷ Situación esta última que ha variado radicalmente a partir de Medellín y Puebla. Cf. *Iglesia y Liberación Humana*. II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. Santiago de Chile, Edit. Salesiana y Edit. Don Bosco, Cuenca-Ecuador. V. también de Robinsons, Richard A.H.: *Los orígenes de la España de Franco*. Derecho, República y Revolución. 1931-1936. Barcelona: Edit. Grijalbo, S.A., 1974. Además, véase de Valeriano Bozal: "La función de las ideologías del franquismo: una periodización interna" en Rico, Francisco: *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, Grupo Edit. Grijalbo, 1980.

⁶⁸ En este sentido, coincidimos con José Cortina cuando intenta una clasificación de las obras de Buero atendiendo preferencialmente a los temas tratados por el dramaturgo. A saber, hay obras que tratan –según Cortina– de encontrar una solución vital a los problemas planteados al hombre en su lucha por desarrollar su personalidad en plenitud, como en *El Concierto de San Ovidio* y *En la ardiente oscuridad*. Cf. Cortina, *op. cit.*, págs. 29 y ss.

poralmente, por tanto, vigentes en cualquier tiempo y lugar; enfáticamente, en contextos políticos y sociales similares que la historia registra⁶⁹.

2.2.3. *Lo Simbólico*⁷⁰

Para el tratamiento de lo simbólico, debemos distinguir dos categorías de signos concretos que evocan un abstracto: un primer tipo de referencia al código simbólico que establece el conjunto de obras de un mismo autor y que pueden o no poseer un carácter universal y, un segundo tipo que establece códigos universales conocidos por nuestra cultura que pueden o no incluir los códigos del primer tipo y que pueden extraerse tanto de sus relaciones sintagmáticas como paradigmáticas.

En el ámbito del primer tipo de código y casi comenzando la obra, se escuchan unos rezos en latín durante la conversación de la Priora con Valindin en el Hospicio:

“Voz.- Un avermaría por nuestro muy amado rey y protector Luis XV y por todos los príncipes y princesas de su sangre. Avermaría...
Voces.-... Gratia plena, Dominus tecum, Benedicto Tu in mulieribus et benectus fructus ventris tui, Iesus. Santa María, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amén. (15).

Los rezos simbolizan lo estático, lo conservador, lo opuesto a todo cambio, además de servirnos de ambientación e indicarnos el lugar donde se desarrolla la acción. También el rezo y la “ceguera” aparecen como símbolos de un quehacer vital: ante la desgracia y desdicha de su privacidad visual,

⁶⁹ Lo aseverado, en verdad, no posee en nuestro trabajo un sustento sólido, sin embargo, nos inclinamos a explicar así la situación de elusión y alusión simultánea del fenómeno que desea “reflejar” por tratarse de Buero, sobre todo haciendo extensiva la situación que explica tres obras del dramaturgo y que constituyen sistema: *Las meninas*, *Un soñador para un pueblo* y *El sueño de la razón*. En todas ellas Buero toma momentos claves de la historia de la decadencia española: Felipe IV, Carlos III y Fernando VII, respectivamente.

⁷⁰ Cf. Romera Castillo, *op. cit.*, págs. 61-63. También v. Hozven, Roberto: *El estructuralismo...*, *op. cit.*; de Beigbeder, Olivier: *La semiología*. Barcelona: Oikos-Tau, 1970, pág. 5 y Mircea Eliade: *Imágenes y Símbolos*. Madrid: Taurus, 1974.

Dios les permite la salvación mediante el rezo callejero, en los velatorios y las iglesias.

La ceguera, no obstante, posee un doble significado simbólico. Dice José Ramón Cortina: “La verdad es simbolizada en el teatro de Buero por la luz, la cual se define como “cualquier suerte de iluminación superior racional o irracional, que pueden distender o suprimir nuestras limitaciones”. Y los que no pueden o quieren encontrar esta luz están “ciegos”, lo cual tiene un doble significado simbólico: la ineptitud del hombre para desarrollar plenamente su personalidad, achacando sus fracasos a circunstancias adversas en vez de culpar a sus propios errores y debilidades; la ineptitud del hombre para encontrar la verdad metafísica, lo cual le impide encontrar un significado de vida”⁷¹.

En este sentido, los ciegos (David) reales de *El Concierto...* ven más que los videntes, y esta misma **ceguera**, a su vez, no es otra cosa que el símbolo de los problemas del hombre en general los cuales no podrán ser resueltos mientras existan fuerzas estáticas y conservadoras como las de la Priora y Valindin.

La asociación que se produce entre David y el “Concerto Grosso” de Corelli durante toda la obra, es porque este último elemento aparece como símbolo de los sueños del primero. Esto se muestra mediante lo que Donato confidencia a Adriana acerca de que David sabe de una mujer ciega que vive en Francia. Es bella, lee libros y escribe. Habla muchas lenguas y “sabe de números”. Así, cuando David toca, piensa en ella.

En Valindin hay dos elementos que son parte de su vestuario y que adquieren un carácter simbólico: la ropa de tono oscuro y la espada. La primera es símbolo en la obra de lo negativo y la segunda del poder. Esta negatividad del poder no solo representa a Valindin, sino también lo que Valindin representa: el poder social y económico de la época.

⁷¹ V. Cortina, *op. cit.*, pág. 79.

Existe también un código onomástico de carácter simbólico: David y el apodo de Adriana. El ciego, como el matador de Goliat, mata a su rival que lo supera físicamente, y la galga, apodo dado a Adriana por Valindin, simboliza el carácter frívolo de esta, quien lo engaña con Donato y planea irse con David⁷².

⁷² Cf. Romera Castillo, *op. cit.*, pág. 62. Una simbología más universal, además de la ya convencionalizada por el autor, según nuestra categorización, aparece en *Hoy es Fiesta*: una modesta casa de vecindad en un barrio madrileño constituye el “espacio del acontecer” (para “espacio del acontecer” y “escenario”, véase de Jara, R. y Moreno, F. *Anatomía de la Novela*. Stgo. De Chile: Edit. Universitaria, 1972, págs. 68-74) de *Hoy es fiesta*; el escenario, una terraza en la azotea.

En este escenario, todo su contenido ha estado sometido a la acción del tiempo. Todo es viejo, gastado, anquilosado. Es en este escenario donde se desarrolla la acción dramática de la obra. En este sentido, retomando los conceptos de Haverbeck, podemos decir que la escenografía muestra un “teatro dentro de casa” (cf. “Aproximaciones al teatro...”, *op. cit.*, pág. 27) en donde los personajes muestran distintas facetas vitales en su más plena intimidad convivencial y colectiva, puesto que no es un grupo familiar, sino varias familias que viven “familiarmente” y que desean disfrutar del aire y del sol en una azotea.

Esta situación de intimidad aludida otorgada simbólicamente por la “casa”, nos posibilita el establecer una relación con lo que Gastón Bachelard ha planteado al respecto (v. *Poética del espacio*. México: F.C.E., 1957).

La “casa” constituiría la representación externa, objetiva y concreta del mundo interior el cual está constituido dialécticamente desde la imagen infantil de la “casa” paterna, la que protege, cobija y resguarda los peligros acechantes del mundo exterior, de tal forma que, el mantenerse dentro de la “casa” asegura infranqueabilidad, como también el permanecer en la zona intrauterina. La transgresión de los espacios delimitados exponen al peligro y permeabilidad. En este sentido, los personajes sufren una suerte de “incomunicación”, permanecen incomunicados con el mundo exterior, no obstante, este se refleja en el interior representado por la “casa”. Solo algunos personajes “bajan” a contactarse con los “peligros”. Fidel, por ejemplo, cuando sale a comprar el diario. Sin embargo, debe volver pronto pues Tomasa, su madre, lo requiere con prontitud. “Balbina-Daniela” –se nos informa– están constantemente saliendo a “comer” fuera de casa... y es justamente Balbina, la “salidora”, la que traiciona y provoca el desequilibrio total.

La azotea –por otra parte– se nos presenta como un “axis mundi”, mito este que “se funda en la idea de la no homogeneidad del espacio, es decir, en la creencia que hay roturas, escisiones, lugares básicamente distintos a otros. Estos pueden ser lugares básicamente diferentes a otros, lugares consagrados a Dios, o al ámbito que protege al tótem o la parte en donde las potencias cósmicas señalaron su presencia.

Es por ello que el espacio sagrado constituye también la “abertura” hacia lo alto (potencias divinas) o hacia abajo (potencias infernales). La posibilidad de comunicación con el cielo se expresa por medio del símbolo del axis mundi o de la escalera (de Job) en la tradición cristiana”. (Cf. Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*). La azotea entonces es el lugar confortable dentro de los márgenes pertinentes, es la zona límite entre lo verdaderamente interno, la “casa”, y lo externo (el mundo exterior). En la azotea se vive, se proyecta y se fracasa. Cuando esto último ocurre, todos se van a sus respectivas “casas” (departamentos), a excepción de Silverio que es “especial”. Desde la azotea se contempla el mundo, es el castillo kafkiano; es una atalaya desde donde se mira pasar la vida exterior. En este sentido, la posibilidad de comunicación no es con el cielo (potencias divinas) ni

Desde el punto de vista semiológico, los elementos simbólicos encontrados y descritos son cuantificables y multivalentes, aun cuando surjan al respecto muchas dificultades para el logro de este objetivo semiológico, sobre todo porque ello está relacionado directamente y en consonancia con el sustrato ideológico o cultural del crítico. Tal como lo expresa Romera Castillo, “Lo simbólico, al ser creación y no simple vocación, puede ser interpretado de diferentes modos, aunque existen unos puntos de contacto entre las interpretaciones realizadas desde la óptica científica de la ciencia psicoanalítica nacida de los descubrimientos de Freud”⁷³.

2.3. Pragmática

Es de interés señalar que las relaciones signo-sujeto a establecer en este nivel corresponden en nuestro modelo a relaciones que ponen en contacto al lenguaje del texto con sus usuarios (autor, lector o espectadores). Se excluye de esta relación la posición explícita del lector-investigador o lector-analista, pues esta está implícita en el desarrollo mismo de esta aproximación semiótica. Este alcance último obedece a confusiones que pudieran generarse a partir del análisis del investigador como usuario del lenguaje, pues este lenguaje es preferentemente discurso científico o lenguaje de las ciencias.

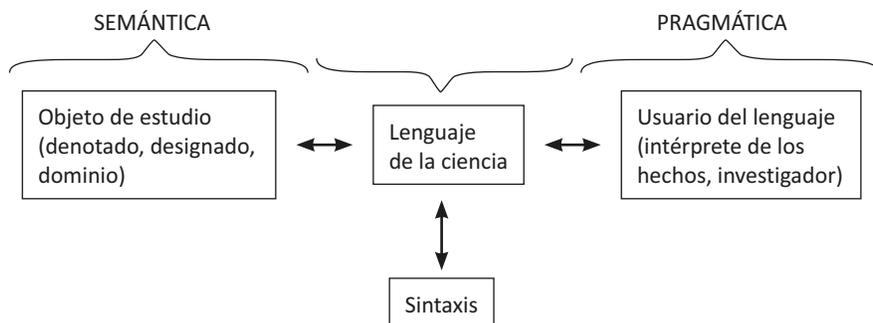
Jerzy Topolsky⁷⁴ propone el siguiente esquema para comprender la situación de las tres ramas en las que se divide la semiótica:

hacia abajo (potencias infernales), sino hacia adentro, hacia la interioridad humana, o si se quiere, hacia abajo, hacia las potencias infernales, pero del hombre mismo.

Otro aspecto simbólico de carácter universal, por citar otro más, lo constituye Nati, la “guardiana”. Es la que prevé el peligro en el hecho de ocupar una zona límite, la azotea. Nati nos recuerda “el policía” (preconsciente o subconsciente) –con el cual ejemplificara Freud en su quinto principio del psicoanálisis a propósito de la tripartición de la personalidad– que se ubica en las “fronteras” entre el inconsciente y el consciente, pues solo algunos recuerdos pueden aflorar, los menos peligrosos y menos desestabilizadores. Mas los personajes han “derrotado” al policía y han aflorado a conocer la “verdad”, verdad que al igual que la buscada por Edipo, no traerá en principio estrictamente la felicidad.

⁷³ Romera, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁴ Topolsky, Jerzy: *Metodología de la Historia*. Madrid: S.A., Ediciones Cátedra, 1982. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia, págs. 21-35.



En este nivel pragmático, el investigador que aparece se refiere al “autor” generador del lenguaje científico (o intérprete de los hechos) y no al investigador que está manejando el modelo semiótico de análisis. De tal manera que el contacto con la realidad que proporciona la semiótica es doble: de una parte, por medio de contactos con el objeto estudiado (semántica), y de otra, con el investigador, autor, usuario del lenguaje, intérprete de los hechos, historiador, etc. (pragmática). Sin embargo, este nivel admite también establecer la relación del texto con otro tipo de usuario del lenguaje textual: sus lectores o espectadores⁷⁵, que no deben confundirse con el lector o espectador-investigador que se adentra en el texto semióticamente ni menos con el “Lector Modelo” de Eco (1981) o “Implícito” de Iser (1985), sino más bien con el “lector empírico” (Lagos 2003).

El autor entonces –primer usuario del lenguaje del texto en cuestión– de *El Concierto de San Ovidio* es Antonio Buero Vallejo. Dramaturgo fundamentalmente, logra ser conocido literariamente en 1949 por el premio “Lope de Vega” recibido por su obra *Historia de una escalera* representada en el teatro español de Madrid.

La fecha es clave, pues sucede al período de encarcelamiento (seis años) que tuvo a raíz de su participación política como republicano al término de la guerra civil española (1939). De tal forma que su creatividad literaria se

⁷⁵ Cf. Romera, J., *op. cit.*, págs. 67-68. También Barthes, R.: *El placer del texto*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1974 y Scarpit, Robert: *Escritura y Comunicación*. Madrid: Castalia, 1975. Cito estos textos por el de Romera Castillo.

inscribe de lleno en el período político de Franco, y por su participación nula en el oficialismo español ha sido fuertemente criticado. Ramón Cortina dice, citando a Juan Rodríguez-Castellano, que Buero “ha despreciado el éxito económico, no ha hecho concesiones ni se ha sometido a las exigencias de conveniencia que requiere el ambiente español –como la asociación con la República– y a que jamás ha apoyado el régimen de Franco; se advierte desde el principio de su carrera cierta hostilidad oficial tanto a él como a su teatro. Sin embargo –añade Cortina–, Buero ha sido considerado, en términos generales, como un autor sincero y honrado que se ha mantenido fiel a sus principios”⁷⁶.

Lo expresado por Cortina vendría ya a explicar la direccionalidad de la obra de Buero y a corroborarnos lo planteado en el Nivel Semántico.

Esto se aclara completamente con la declaración que Buero hace y que recoge José Luis Abellán, refiriéndose a que el teatro no es una función literaria para él, sino un imperativo anímico para entender la esencia última de la realidad. En este sentido, su propósito teatral no es exclusivamente “entretenernos, instruirnos o convertirse en testimonio acusador de una situación social (...), sino de aclararnos el fondo último del hombre y de la vida”⁷⁷.

En *El Concierto...* ya vimos que la problemática social subyace al planteamiento ético resultante de la vida en ese medio, y es porque Buero privilegia estas instancias en la mayoría de sus obras. Según Cortina, habría dos tipos de temáticas tratadas por él:

- a) aquéllas que tratan de encontrar una solución vital a los problemas planteados al hombre y,
- b) obras que plantean la posibilidad de que exista una realidad trascendente.

La obra nuestra estaría en el primer tipo y su lucha apuntaría a vencer los obstáculos para desarrollar la personalidad (de David) en plenitud. En este afán, Buero utiliza una técnica que está relacionada con su concepto de

⁷⁶ Cortina, R., *op. cit.*, pág. 15.

⁷⁷ Abellán, José Luis: “El tema del misterio en Buero Vallejo” en *Insula*. XVI. CLXXIV, 1961, pág. 15.

tragedia: el “episodio”⁷⁸ en el que interviene Valentín Haüy y que rompe a propósito la “cadena de eventos de la obra, pero que, por otra parte, sirve para poner sumo énfasis en el carácter aleccionador de los sucesos”⁷⁹. En este sentido, Buero muestra una posible influencia de Bertolt Brecht, pues hay aquí una técnica muy similar a la utilizada por el dramaturgo alemán. Brecht, no de acuerdo con la catarsis aristotélica del espectador, producida por lo que se pudiera llamar “comunidad emocional”, la sustituye con lo que él llama “distanciamiento” (*Verfremdung*), esto es, la no identificación plena del espectador con los personajes o con la acción de la obra, o dicho de otra manera, la emoción en vez de apoderarse del auditor, está dirigida en múltiples direcciones aclarando su pensamiento de tal forma que el espectador, quien sabe más que los personajes, “ríe con los que lloran, y llora con los que ríe”.

Al respecto, Pedro Bravo-Elizondo⁸⁰ esquematiza el paralelismo consignado por Brecht entre la forma dramática y su teatro épico:

FORMA DRAMÁTICA

- El escenario encarna un hecho.
- Envuelve la audiencia en la acción, agota su actividad.
- Lo ayuda a sentir.
- Comunica experiencias.
- El público es proyectado en un hecho.
- Se utiliza la sugerencia.
- Las sensaciones se mantienen.
- El carácter es conocido cuantitativamente.
- El hombre es inmutable
- Sus impulsos.
- Los hechos se suceden linealmente.
- *Natura non facit saltus*.
- El mundo es.

FORMA ÉPICA

- Narra un hecho.
- Convierte al público en observador, pero despierta su actividad.
- Lo obliga a tomar decisiones.
- Entrega comprensión.
- El público es confrontado con el hecho.
- Se utilizan los argumentos.
- Se les empuja al nivel de las percepciones.
- El carácter está expuesto a una investigación.
- El hombre puede cambiar y realizar cambios.
- Sus motivos.
- En curvas irregulares.
- *Facit saltus*.
- El mundo como proceso.

⁷⁸ Utilizamos aquí el concepto de “episodio” aristotélico, pues la situación de facto misma no está ligada directamente con la “acción” (“fábula”) que da unidad a la obra. V. Aristóteles: “Capítulo IX” en *Poética*. Madrid, Aguilar, 1964. Traducción de Francisco de Samaranch.

⁷⁹ Cortina, *op. cit.*, pág. 35.

⁸⁰ Cf. Bravo-Elizondo, Pedro: *Teatro Hispanoamericano de Crítica social*. Madrid: Nova Scholar, 1975, págs. 52-56.

Lo épico, expresa Bravo-Elizondo, se relaciona temporalmente con el pretérito y no con el presente, lo cual produce un divorcio entre el narrador y el oyente. “En la escena, el público observará la acción como un acontecimiento pretérito que se representa por vez primera ante él. La ilusión teatral, la identificación entre actor y público se ha roto”⁸¹.

La casi totalidad⁸² de los elementos que particularizan el teatro épico están contenidos en *El Concierto...* También ellos se relacionan con el concepto de “fusión mítica” (v. supra) y con el concepto de “tragedia” de Buero Vallejo.

Del concepto de “tragedia”, el paralelismo entre Brecht y Buero se produce en cuanto aquel sustituye la catarsis aristotélica —o por lo que se pudiera llamar para estos efectos, “la comunión”—⁸³. Por el “distanciamiento”; para este, la catarsis o “purificación” y la “esperanza” son elementos primordiales de la tragedia⁸⁴, y quien sufre esta experiencia catártica en la obra en cuestión es Valentín Haüy, lo cual lo lleva a un ennoblecimiento concretado en

⁸¹ Bravo-Elizondo, *op. cit.*, pág. 53.

⁸² No establecemos las sutilidades diferenciativas entre el teatro brechtiano y el de Buero porque no es asunto relevante para los efectos de esta investigación, no obstante, por de pronto solo enunciaremos los elementos que posee el teatro de Buero y que participan tanto de la forma dramática como de la épica:

El teatro de Buero según el esquema de Pedro Bravo-Elizondo.

Forma dramática tradicional

- El escenario encarna un hecho.
- Lo ayuda a sentir.
- Comunica experiencias.
- El público es proyectado en el hecho.
- Se utiliza sugerencia.
- Las sensaciones se mantienen.
- El carácter es conocido “cualitativamente”.
- Sus impulsos.
- Los hechos se suceden linealmente.

Forma épica (Brecht)

-
- Convierte al público en observador, pero despierta su actividad.
-
- Entrega comprensión.
- El público es confrontado con el hecho.
- Se utiliza argumentos.
- Se les empuja al nivel de las percepciones.
- El hombre puede cambiar y realizar cambios.
- Sus motivos.
- El mundo como proceso.

⁸³ Más adelante discutiremos el concepto de “catarsis”.

⁸⁴ Para Aristóteles, no obstante, el efecto catártico, según las traducciones de *Poética*, puede darse tanto en el interior de la obra como fuera de ella. Así, Golden y Else, piensan que la “catarsis” (término que no utiliza Aristóteles en su *Poética*) se produce al interior de la tragedia. Else habla de *purificación* de actos penosos y fatales en la obra; Golden, de *clarificación*, basado en el “Capítulo IV” de *Poética* a propósito del “placer racional”. En cambio, para Samaranch, la catarsis

la dedicación de por vida a luchar por los ciegos y a la invención del sistema Braille. Después de treinta años, Haüy expresa:

“A veces pienso que nadie reconocería hoy en mí a aquel mozo exaltado de entonces, porque los años y las gentes me han fatigado. Pero todo partió allí. Ante el insulto inferido a aquellos desdichados, comprendí que mi vida tenía un sentido. /.../. Sí, me dije, embargado de noble entusiasmo: convertiré en verdad esta ridícula farsa. Yo haré leer a los ciegos; pondré en sus manos libros que ellos mismo habrán impreso. Trazarán los signos y leerán su propia escritura”. (125).

Este “episodio”⁸⁵ adquiere suma relevancia en la obra si comparamos el concepto de tragedia de Buero y sus matices con la “catarsis” sufrida por Valentín Haüy.

Buero enfatiza el perfeccionamiento espiritual producido por la tragedia en el espectador-lector, es decir, postula preferencialmente a una catarsis externa a la obra, sin embargo, el “ennoblecimiento” el lector lo aprecia en Valentín Haüy, personaje de la obra. De tal forma que esta aparente paradoja posee a nuestro juicio dos realizaciones: a) o Buero pretende en *El Concierto...* poner de manifiesto una poética trágica—la catarsis interior de la obra como modelo de lo que al exterior debiera producirse—, o, b) producir efectivamente el “distanciamiento” brechtiano con el cual, como sabemos, está parcialmente de acuerdo⁸⁶.

se produciría en el exterior de la tragedia, en el espectador. Butcher concuerda con Samaranch, pero no habla de purificación como este, sino de *purgación*.

Esto provoca una dicotomía, y en este sentido es válido hablar de catarsis al interior o al exterior de la obra, es decir, en el espectador-lector.

V. Aristóteles: *Poética*. Traducción de Fco. De Samaranch. Madrid: Aguilar, 1964.

Else, Gerald: *Aristotle's Poetics: the argument*. Harvard: Univ. Press, 1957, págs. 451-452.

Butcher, S.H.: *Aristotle's Theory of Poetry and the fine Arts.*, N.Y.: Dover, 1951.

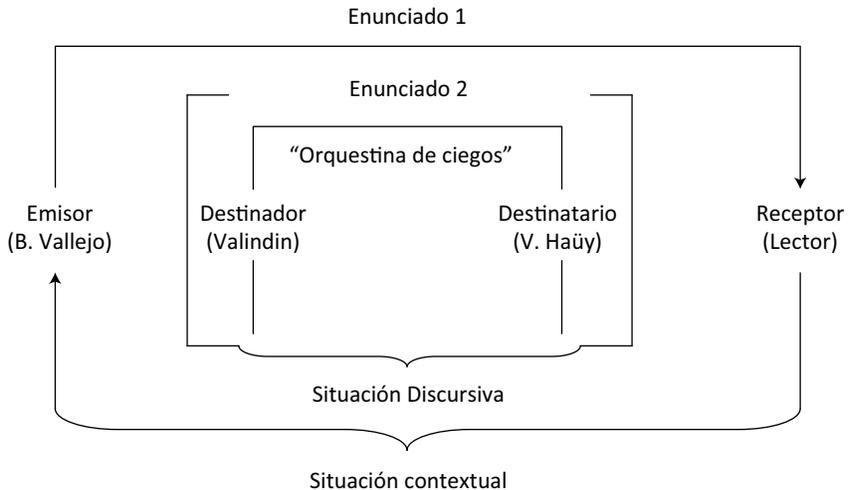
Laín Entralgo, Pedro: “La poética, de Aristóteles: la catarsis trágica” en *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Madrid: Revista de Occidente, 1958, págs. 260-333.

⁸⁵ Ver nota 78 de este trabajo.

⁸⁶ Según Cortina, “Buero está en desacuerdo parcialmente con las teorías de Brecht, quien trata de conseguir en sus obras lo que él llama “distanciamiento”, /.../, a fin de que el espectador no se identifique con los personajes. Buero, como se ha visto, considera la catarsis, que es fundamentalmente emocional, como elemento básico de toda tragedia. Para él, los mejores dramas

La primera opción, de la cual participamos preferencialmente, produciría una homología en cuanto a que el efecto producido en Valentín por la especulación de la orquestina de ciegos debería producirse en el lector-espectador del drama-teatro *El Concierto...* o en todos sus dramas trágicos.

Esta situación homológica creada por Buero permite decir que, en este sentido, *El Concierto...* se constituye para su autor en un manifiesto de poética trágica. Lo que consigue Valentín es lo que Buero se propone conseguir en el lector-espectador de sus tragedias. Ilustremos esta situación⁸⁷:



La proposición sugerida implícitamente en el drama se conforma –utilizando ahora los elementos del esquema– aceptando que la catarsis producida en el Destinatario de la situación discursiva emitida sin premeditación para ese efecto por el Destinator, es similar a la intención premeditada por el Emisor de la situación contextual en relación con los Receptores de dramas trágicos. Esta pretensión se puede reducir en la siguiente fórmula:

de Brecht son precisamente aquellos en los cuales hay una unión emocional entre el espectador y la obra". *Op. cit.*, pág. 24.

⁸⁷ Utilizamos el esquema propuesto por Mignolo, Walter: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Edit. Crítica, Grupo Edit. Grijalbo, 1978; págs. 148-157.

E_2 : Do :: E_1 : R

En que:

E_2 : Enunciado 2

Do : Destinatario

E_1 : Enunciado 1

R : Receptor

Ahora bien, si lo fundamental de la tragedia para Buero es la esperanza –la cual se ve concretada 30 años más tarde en *El Concierto...–*, esta puede realizarse de dos maneras: a) como solución vital a los problemas del hombre y b) como justificación metafísica del mundo.

La solución observada en la obra por medio de la acción de Valentín Haüy es del primer tipo, pues ofrece una solución vital, aunque parcial, al problema de los ciegos del mundo: dotarlos de un sistema especial de lectoescritura. Sin embargo, subyace implícita la segunda realización, pues para el logro de la primera se requiere con antelación la ubicación de un sentido vital, y esto también es logrado, obviamente, por Valentín:

“Pero todo partió allí. Ante el insulto inferido a aquellos desdichados, comprendí que mi vida tenía un sentido” (125).

En la situación contextual, los “mecanismos” de receptividad de OR⁸⁸ no están categorizados desde la empiria⁸⁹ y por ende no conforman un todo sistematizado, por tanto, y en este sentido, consideraremos las posibilidades pragmáticas barajadas por Mignolo “éticamente”, esto es, desde los supuestos teóricos asentados y valederos para la comunidad de investigadores de

⁸⁸ Usaremos las siglas y conceptos utilizados por Mignolo para describir las situaciones de producción y recepción del texto literario. *Op. cit.*, págs. 253-311.

⁸⁹ Hay ausencia en la actualidad de un programa científico-literario sustentado en la empiria que apoye las consideraciones teóricas analíticas existentes para una mayor y mejor categorización de la configuración del sistema comunicacional literario. Casi todas las aproximaciones existentes frente al fenómeno, por lo menos las conocidas en nuestro ámbito, son producto de directrices analíticas –y no por esto menos valiosas– sustentadas en la competencia teórica y empírico-subjetiva del investigador. Al respecto, véanse mis artículos –como propuesta para implementación en el ámbito aludido– “Etnografía literaria: Introducción y un Ensayo” *Documentos Lingüísticos Literarios*. 11. Valdivia: UACH. 1985; *Estudios Filológicos* 1992 y 1998, Valdivia: UACH.

la cual Mignolo participa y, por otra parte, desde los supuestos teóricos y culturales del lector-investigador encargado de la organización y elaboración del presente trabajo, supuestos –como ya lo dijéramos– implícitos en toda su realización.

Con Mignolo, podemos esbozar las posibilidades que surgen alternativa-mente desde la emisión a la recepción mediatizada por el medio ambiente en el proceso de semiotización⁹⁰:

- a) “OE está en condiciones de producir estructuras verbales que OR todavía no ha incorporado y, por tanto, no está en condiciones de receptor (e.g., movimientos de vanguardias);
- b) OR tiene, como parámetros, un contexto y un tiempo posterior al acto de emisión de OE y, por lo tanto, OR “sabe más” que OE y “lee” en el mensaje de OE informaciones que este no “intentó”.
- c) OE y OR se sitúan en el mismo proceso de adaptación cultural y las pautas de recepción se “asemejan” a las pautas de producción”⁹¹.

Para nuestro caso, la primera probabilidad alternativa queda descartada, pues hasta el momento se ha demostrado nuestra performance receptiva. Las dos siguientes (b y c), si bien es cierto no representan fidedignamente nuestra situación, nos permiten proponer una cuarta alternativa:

- d) OE y OR se sitúan en un contexto temporal similar, pero en un proceso de adaptación cultural y espacial distintos⁹² donde, sin embargo, las pautas de producción y de recepción son semejantes.

⁹⁰ Entre el discurso propiamente tal (Sistema Primario) y el texto literario (Sistema Secundario) media un proceso de semiotización. En este sentido, parece pertinente y lúcida la fórmula de Mignolo en cuanto “lo literario” es un concepto vacío que puede ser llenado en una cultura determinada en un tiempo determinado: TL = (EVS + Mg ex). Cf. Mignolo, *op cit.*, págs. 19-87.

⁹¹ Cf. Mignolo, W., *op. cit.*, pág. 319.

⁹² Aun cuando reconozcamos una base cultural similar con Buero Vallejo: la cultura occidental judeocristiana, hay diferencias étnicas y socioculturales obvias en la relación España-Chile contemporáneos. Lo primero nos hace similares; lo segundo, distintos.

Delimitada ahora nuestra situación y posición receptiva frente al texto artístico en cuestión, podemos decir que la catarsis producida en Valentín Haüy –al interior de la tragedia– y explicitada en páginas anteriores, no es canalizada del mismo modo en el lector-espectador. La reacción de Valentín ante la presentación de la orquestina –grotesco espectáculo– es observada por el lector con un énfasis distinto. De todas formas, produce en nosotros –ahora con Buero– “un estado de profunda preocupación por el problema del hombre y su existencia”⁹³. Ahora bien, este estado de preocupación por el problema del hombre y su existencia es conducido hacia la fe y la esperanza en la conformación e instauración de valores que sustenten la dignidad humana en todo su espectro, aun cuando “La tragedia –el género más moral– no es una lección moral o, por lo menos, no lo es exclusivamente. Es tan solo, y ya es bastante en este sentido, una aproximación positiva a la intuición del complicadísimo orden moral del mundo. Pero este orden es misterioso; en última instancia encierra una metafísica no formulada”⁹⁴. Asistimos, por tanto, a la relevación de un tipo humano en el cual están fijadas las expectativas de OE las que, a su vez, son receptadas por OR y fijadas como solución, parcial o total –esto es imprecisable– al problema del orden moral del mundo. Dichas expectativas se explicitan mediante una visión dual de lo humano encarnada en personajes que se constituyen en tipos antagónicos ubicados en extremos diametralmente opuestos: los contemplativos y los activos. Representan estas visiones de mundo, del hombre y de los valores completamente distintos. El enfrentamiento entre ambos es inevitable. Los activos, tal como lo expresara Haverbeck, “son hombres prácticos que buscan un triunfo personal y la satisfacción de todos sus deseos e impulsos. Son los que obtienen dinero y figuración social, los que consiguen poseer eróticamente a las mujeres, los triunfadores. En su egoísmo, reflejado en incapacidad para dar auténtico amor, atrapan y usan a los otros personajes”; en el otro extremo están los contemplativos, “los soñadores”. Estos son los valorados muy positivamente por aquellos personajes que logran comprenderlos. Se les califica de verdaderos hombres, de discretos y buenos. En un mundo con las características señaladas, hay algunos hombres distintos, excepcionales, poseedores de

⁹³ Cf. Cortina, *op. cit.*, pág. 19.

⁹⁴ Cf. Buero Vallejo, A.: “La tragedia” en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona, Edit. Guillermo Díaz-Plaja, pág. 71. Cito por el texto de Cortina, *op. cit.*, pág. 20.

calidades especialísimas. Destaca su altruismo, sus permanentes dudas que lo llevan a asumir una actitud positiva pasiva, su esfuerzo desesperado y agónico por encontrar la verdad y un sentido trascendente a su existencia. Evidentemente que los soñadores no poseen en su plenitud todos los rasgos enumerados. En algunas ocasiones tienen algunas características como las anotadas, o bien llegan a obtenerlas después de una intensa pugna interior. /.../ Pero estos contemplativos no actúan debido a que se debaten en permanentes dudas que los frenan en la acción. /.../

También unifica a todos estos soñadores la búsqueda de la verdad. Quieren traspasar las apariencias, las realidades establecidas, superficiales y falsas y conocer, aunque sea solo en parte, la verdad que no puede estar en la imperfecta vida que los rodea. Buscan realidades, valores permanentes y trascendentes. Esta búsqueda de verdad es una carga terrible, ya que deja estos hombres en una soledad casi absoluta /.../ Por último, resulta evidente que los contemplativos deben padecer la incomprensión de quienes no son capaces de soñar. Solo algunas personas, generalmente mujeres que han sido amantes de hombres de acción, van entendiéndolos y van volcando su amor hacia ellos. Es un amor nacido entre dudas, dolores y pugnas interiores. Son mujeres atrapadas por los hombres de acción que, al conocer un soñador, vislumbran una realidad nueva, distinta y luchan por alcanzarla”⁹⁵.

Valindin pretende medrar económica y socialmente aparentando una exacerbada filantropía. Para esto, utiliza como medio todo lo que esté a su alcance: es un personaje activo. Recibe el enfrentamiento de David, el ciego soñador, contemplativo, que termina eliminando al activo y siendo eliminado por fuerzas activas.

Adriana, la amante de Valindin, es una de las tantas mujeres “atrapadas por los hombres de acción que, al conocer a un soñador –David– vislumbran una realidad nueva, distinta y luchan por alcanzarlas”, lo cual explica su conversión al final de la obra⁹⁶.

⁹⁵ Cf. Haverbeck, “Aproximaciones al teatro...” *op. cit.*, págs. 73-74.

⁹⁶ Este mismo antagonismo, entre activos y contemplativos, aparece como *leitmotiv* en las obras de Buero. En *la Tejedora de sueños*, por ejemplo, mientras todos los pretendientes de Penélope

Este dualismo, activos vs. contemplativos, constituye la praxis de lo que se conforma como –según Haverbeck– “conflicto gnoseológico”⁹⁷, que en el teatro de Buero constituye un centro tensional y dramático cuya significación es mucho más profunda que otro tipo de conflictos. Pues bien, es este conflicto gnoseológico, según las categorías de OR, el que presenta –en palabras de Buero (OE)– “una aproximación positiva a la intuición del complicadísimo orden moral del mundo”, y que podría “traducirse”, significativamente, en la proposición, en términos de una esperanza, de un mundo mejor en todo su espectro cuando este esté constituido mayoritariamente por hombres con caracteres de los “contemplativos”, lo que implica, en la conocida dialéctica individuo-sociedad⁹⁸, el abogar prioritariamente por el cambio singular para

se divierten con las esclavas esperando el momento crucial, Anfino, el poeta, es débil, apocado, inhábil en la acción, es contemplativo. Penélope y Anfino son contemplativos; son capaces de soñar y tienen la esperanza de que el hombre será capaz de construir un mundo mejor y justo.

Ulises, en cambio, es activo. Penélope lo describe como razonador, frío, mezquino, incapaz de soñar, calculador. Disimula la cobardía con la imprudencia. No sabe amar.

Mario, en *El Tragaluz*, se autorretrata como contemplativo: “Me repugna nuestro mundo. Todos piensan que en él no cabe sino comerse a los demás o ser comido. Y encima, todos dicen: ¡Devora antes que te devoren! Te daremos bellas teorías para tu tranquilidad. La lucha por la vida... El mal inevitable para llegar al bien necesario. La caridad bien entendida... Pero yo, en mi rincón, intento comprobar si puedo salvarme de ser devorado...; aunque no devore”. Cf. Buero, *El Tragaluz*. Experimento en dos partes... Colección Teatro Nº 572, Ediciones Alfíl, Escelicer; Madrid, 1968, pág. 51.

Silverio, en *Hoy es fiesta*, se nos presenta fundamentalmente reflexivo frente al carácter primario de los “activos”. Silverio es el hombre consciente de sus actos y observador, también consciente de la actitud de los demás. Incluso los define y retrata tal cual son: “...Y he visto debatirse a nuestros vecinos entre sus pobres ilusiones y la angustia real de sus vidas. Y hubiera querido ayudarlos, y no sabía cómo...”.

Cf. Buero, “Hoy es fiesta” en *Teatro*. Madrid, Espasa Calpe, 1979, pág. 177.

Los “activos” en *Hoy es fiesta* no aparecen –como Vicente en el *Tragaluz* o Valindin en *El Concierto de San Ovidio* ni Ulises en *La tejedora de sueños*– como “vencedores” socialmente, pero propenden todos a ascender económicamente a través de la única forma que les permite su condición personal y social: un boleto de sorteo, el azar.

⁹⁷ Cf. Haverbeck, “Aproximaciones al teatro...”, *op. cit.*, págs. 34-39.

⁹⁸ Acerca de la misma relación dialéctica entre individuo y sociedad, leemos en el “Manuscrito III” de Marx: “La real, activa actitud del hombre frente a sí mismo como ser genérico... es posible solo porque él hace surgir en sí todas sus fuerzas genéricas, lo que, a su vez, es posible únicamente por la colaboración de todos los hombres, solo como resultado de la historia”. Más adelante agrega: “El individuo es el ser social... El hombre aun cuando es un individuo particular es en el mismo grado la totalidad ideal, la existencia subjetiva de la sociedad pensada y sentida para sí /.../. La sociedad produce al hombre /.../ella –la sociedad– también es producida por él”.

En este sentido, la esperanza aludida es la esperanza en aquellos hombres “reflexivos” como David, Silverio, Anfino, Mario, etc., capaces de gestar transformación en el hombre y por ende

mejorar la colectividad. Es en ese cambio singular en donde subyace aquel “misterioso orden moral” y que encerraría una metafísica no formulada.

La catarsis entonces, desde OR, está situada más bien en dicho centro tensional al exterior de la tragedia, en tanto que el destinatario de la orquesta en la situación discursiva se centra en la presentación del espectáculo cuyo clímax –la catarsis– se realiza mediante lo “grotesco”:

“Burguesa.- ¡Huy, qué anteojos!

D.1ª.- ¡Mirad! ¡Mirad ese del pavo real!

Pisaverde.- ¡Es la vanidad misma!
(Gilberto, en sus glorias, da la señal)

Gilberto.- ¡Una, dos, tres!
(Arrancan los instrumentos y comienza a cantar. Violines, violoncello y cantor dan exactamente el mismo tono: una viva y machacona melodía a toda fuerza, ejecutada con mecánica precisión y sin el menor sentimiento. Adriana y Catalina cruzan y vuelven a cruzar de un lado a otro llevando servicios en sus bandejas ante la complacida mirada de Valindin, que se apoya en su bastón).

Gilberto.- (Marcando el compás con su cetro)
Corina la pastora
enferma está de amor.
/.../
Los corderitos balan:
– bee, bee, bee.
(Pizzicato y coreado por los ciegos).
Triscando alrededor Corina suspirante,
– Ay, ay, ay
(las carcajadas, los comentarios, arrecian.
Menos David y Lucas, los demás ciegos extremaron
sus gesticulaciones grotescas; y es justamente
Donato quien se esfuerza en ello. Así siguen cuando,
tras un segundo de pausa, atacan la segunda estrofa).

en la sociedad para darle a esta última un destino digno y acorde con la realidad humana y cuyo punto de partida puede no estar sustentado en la teoría marxiana ni cristiana: es esto lo que constituye un misterio, y como tal, no resuelto, abierto, plural, pudiera decirse, entrópico.

- Damisela 2ª.- ¡Tienen las partituras al revés!
- Pisaverde.- (Ríe) ¡Pero bien iluminadas!
/.../
- Burgués.- (Descompuesto de reír)
¡Son como animalillos!
- Burguesa.- ¡Orejas de burro ya tienen!
(Valentín Haüy da un fuerte puñetazo en la mesa y se levanta lívido. Las damiselas gritan; los burgueses miran preguntando qué sucede. Latouche lo mira fijamente" (80).

Hay recursos físicos ambientadores que colaboran en la configuración de lo grotesco: la tribuna o entarimado al cual deben subirse los ciegos para su visibilidad ante el público y un trono que sostiene la plataforma "adornada" con un tosco pavo real. Sobre los lomos del pavo se sienta el cantor, Gilberto, y el cuello del mismo sirve de atril. El patetismo asciende por las togas y cucuruchos que les son puestos a los ciegos. Este patetismo aumenta con otro recurso: la música. Tanto los instrumentos, violín y violoncello, como el cantor dan exactamente en el mismo tono y marcan la misma melodía, ejecutada con mecánica precisión y sin el menor sentimiento" (79)⁹⁹. Poco a poco, cuando el cantor hace pausa, los instrumentos "machacan" la melodía final saliendo esta a toda fuerza produciéndose una fuerte impresión en el auditorio expectante.

Los tonos disonantes y los atrasos del cantor respecto de los instrumentos aumentan el patetismo de la escena generando así comicidad, en los espectadores, en contraste con el carácter trágico de la orquestina que posee, para este último efecto, un receptor: Valentín Haüy.

La música, expresada en tiempo rápido y alegre —así como la temática amorosa bucólica de la canción en la cual intervienen dos pastores—, ironiza y coopera en la degradación de la orquestina, aun cuando ella presente,

⁹⁹ La partitura musical misma adjuntada a *El Concierto...* (v. págs. 127-129), cuya letra es de Buero y música de R. Rodríguez Albert, aparece con rasgos como los siguientes: cambios de dinámica sorpresivos en momentos que no corresponden y que producen efectos chocantes; concurrencia de piano y forte en lugares inadecuados; efectos de disonancias totalmente inesperados; acento súbito en gran proporción y elusión de la tonalidad cambiante con tempo rápido y ritmo alegre.

fuera de contexto, la fusión de lo divertido y lo trágico en concordancia con el carácter tragicómico de la presentación de dicha orquestina¹⁰⁰.

Queda así configurado lo “grotesco” que, según Cardona y Zahareas –en su estudio sobre el Esperpento de Valle –Inclán–, “se puede identificar por medio de rasgos tan salientes como el de la distorsión de la escena exterior, el de la fusión de formas humanas y animales, y el de la combinación del mundo de la realidad con el de la pesadilla. Estos efectos extraños mueven al espectador a la risa, al horror y a la perplejidad, siendo así que la risa frecuentemente sirve para aminorar el horror y la perplejidad, y para que la pesadilla se haga más llevadera”¹⁰¹. En este sentido, podríamos aproximarnos al espectáculo de los ciegos y calificarlo, con Valle-Inclán, como una realidad esperpéntica, pues en ella se ven aparejados “el horror con la diversión, la desesperación con la banalidad, la hilaridad con la consternación. Se desprecian burlonamente las creencias tradicionales mientras que las injusticias y los desatinos son simultáneamente desollados y puestos en solfa”¹⁰². De tal forma que los ciegos con sus atuendos –y Gilberto cabalgando en el pavo real con un cetro de madera en la mano, las gafas que dan a sus caras sin luz cierto aire de pajarracos nocturnos, las partituras musicales al revés, etc.– conforman un cuadro divertidamente horrible que produce reacción humana en un solo espectador.

Existe, en suma, una desintegración, fusión y fluctuación del orden universal tal como puede percibirse por medio de la empiria –o por lo menos de la ilusión que se puede tener de tal orden– que nutre y fortalece lo grotesco, es decir, la imagen esperpéntica.

Lo “grotesco”, una de las constantes del género creado por Valle-Inclán, habría reconocido “el arte moderno /.../ ha dejado de reconocer las categorías de lo trágico y lo cómico y las clasificaciones dramáticas “tragedia” y “comedia”. Ve la vida como una tragicomedia, con el resultado que lo grotesco es

¹⁰⁰ Según nuestra “transcripción” de la partitura musical.

¹⁰¹ Cf. Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony: *Visión del Esperpento*. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Castalia, 1970, págs. 45-46.

¹⁰² Cf. Cardona y..., *op. cit.*, págs. 48-49.

su estilo más apropiado hasta el punto que hoy por hoy es el único modo de conseguir lo sublime...¹⁰³. La utilización de este estilo por Buero está clara, posee, ejemplarmente, una teoría y praxis vital conjunta y consecuente. También está claro que estamos frente a una obra dramática tragicómica donde el elemento esencial es lo grotesco y su patetismo. Ahora bien, lo más verdaderamente grotesco se realiza, según los autores mencionados, mediante de la mezcla de la ficción y la realidad, “tiene que sobrepasar los límites de la ficción y rebasar la realidad histórica”, y esto ya constituiría una característica básica de lo grotesco y su género. Si recordamos la obra en cuestión, vemos que hay dos hechos históricos: a) la existencia de los ciegos en el Hospicio Quince-Veintes y b) la invención del sistema Braille por Valentín Haüy, hechos rebasados y sobrepasados por la ficción.

Por otra parte, la estructura misma del *Esperpento* nos conduce a retomar lo explicitado en páginas anteriores.

Valle-Inclán se sitúa “distanciadamente” de los sucesos que plantea la obra, por esto mismo sus personajes “parecen vivir en un mundo de *realidad histórica* donde los personajes (mismos), sucesos, sitios y aún fechas pueden verificarse. Dentro de esa realidad existe una **situación ficticia** fabricada en la mente...”¹⁰⁴ del demiurgo, del autor.

Este planteamiento es muy similar al de Buero, con la diferencia, por de pronto, que Valle-Inclán no tan solo trata temas del pasado, sino también de la actualidad (suya) en una mezcla de realidad y ficción.

Buero por su parte, y en un considerable margen de su producción¹⁰⁵, viaja al tiempo de la realidad histórica pretérita o al del mito, fundiendo ese

¹⁰³ Cardona y..., *op. cit.*, pág. 30.

¹⁰⁴ Cardona y..., *op. cit.*, pág. 113.

¹⁰⁵ V. gr., pueden considerarse como obras históricas *El Concierto de San Ovidio*, *Las Meninas*, *Un Soñador para un pueblo*, *El sueño de la razón* y *La Detonación*.

Las Meninas, *Un soñador...* y *El sueño...* corresponden, en cuanto a producción, al franquismo, no obstante Buero toma momentos claves de la decadencia española bajo el reinado del Felipe IV. Estas tres obras forman un todo sistémico, pues Buero va a reflexionar sobre la España pretérita e indirectamente sobre la actual. *Un soñador...* se desarrolla en el siglo XVIII. Han llegado los Borbones. Carlos III, el rey, y Esquilache desean cambiar España, avanzar, y el resto no. Aquí

tiempo o atemporalidad con el actual (v. supra, “fusión mítica”) privilegiando el nivel de realidad existencial –en su ficción–, no social contingente, para sobreponer finalmente una atemporalidad producto de ese “distanciamiento” similar, también, al brechtiano¹⁰⁶.

En síntesis, podemos decir que los efectos de lo grotesco, cristalizado en la presentación de la orquestina esperpentizada, se dicotomizan extrañamente, pues moverían a la mayoría de los destinatarios de la situación discursiva –los espectadores de la orquestina– a la risa; y al horror y perplejidad a Valentín Haüy.

Este estilo ya definido funciona en Valle-Inclán con el propósito (pragmático) de embaucar “al español para lograr que se mire como el fante que es en realidad o como el animal a que tanto se parece, para que se percate de lo lejos que está de ser un hombre auténtico”¹⁰⁷; en Buero, no obstante, el propósito transgrede lo propiamente español para proyectarse hacia la humanidad y al hombre atemporalizado, auscultando su íntima raigambre para evidenciar su pequeñez humana y promover, conjuntamente, al hombre auténtico desinteresado con sustento y sentido vital:

“Pronto hará treinta años que un ultraje a la humanidad, públicamente cometido en la persona de los ciegos de los Quince-Veintes, y repetido cada día durante cerca de dos meses, provocaba las risotadas de aquellos que, sin duda, nunca han sentido las dulces emociones de la sensibilidad”.

surge nuevamente el discutido problema de las dos Españas: la que aspira a un cambio, avance y desarrollo y la que quiere mantener el pasado. Por su parte, *El sueño...* nos muestra el problema de Goya que vive un período de opresión política en el gobierno de Fernando VII.

La Detonación sale del sistema, aun cuando es una obra en la que España ha cambiado de política –Franco ha desaparecido–, se vuelve a tomar lo histórico ya en otro contexto político con personajes que se repiten, como Larra, el protagonista, que aparece en *El sueño de la razón*. Hay en esta obra elementos pesimistas.

En la mirada al pasado por parte de Buero también se encuentra el mito y el cuento infantil, como en *La tejedora de sueños* y *Casi un cuento de hadas*.

¹⁰⁶ Aun cuando resultaría interesante establecer un paralelo entre Valle-Inclán, Brecht y Buero en razón a la técnica del “distanciamiento”, sus variantes, concepciones y realizaciones no es temática de este trabajo su elaboración y resultados.

¹⁰⁷ Cf. Cardona y..., *op. cit.*, pág. 63.

III. CONCLUSIONES

La validez y funcionalidad del modelo semiótico literario permite dar cuenta de las estructuras, significados y algunos sentidos—los propios de la situación temporal del lector empírico de acuerdo con la actualización de las estrategias del texto— de *El Concierto de San Ovidio*; sin embargo, aun cuando aquel amplía la observación hacia el objeto de estudio bajo las directrices de líneas o corrientes de pensamientos distintas (estructuralismo e historicismo), pero posibles de armonizar, limita y circunscribe las aproximaciones que del objeto también pudieran hacerse. Dicho de otro modo, este paradigma metodológico limita los intentos hermenéuticos del lector especializado para canalizar con rigor la observación propuesta por el modelo semiótico. Cobra validez, en este sentido, lo expresado por Romera Castillo cuando plantea, y lo planteábamos (v. supra), el requerimiento del manejo de un modelo al margen de la erudición por parte del investigador al intentar, semióticamente, la descripción y análisis de los elementos que estructuran la macroestructura textual (sintáctica), de dar cuenta cómo y qué significa un texto (semántica), y, finalmente, el análisis de los usuarios de los signos mediante las relaciones del autor con la obra y de esta con los lectores o espectadores (pragmática).

Hay un aspecto que no ha sido desarrollado con rótulo, con título, pero que está explícito en los niveles semántico y pragmático e implícito en el nivel morfosintáctico: es la situación que el emisor (extratextual) apunta bajo el título de su obra en las primeras páginas: “El concierto de San Ovidio. Parábola en tres actos”, ¿por qué parábola?, ¿qué nos quiere decir Buero que a la vez no nos dice?

Susan Sulemain¹⁰⁸ expresa que todo texto parabólico se articula según tres niveles jerárquicamente ligados: el nivel narrativo (o de la historia), el nivel interpretativo y el nivel pragmático.

¹⁰⁸ Cf. Suleiman, S: “La narración ejemplar. Parábolas, Fábula, novela de Tesis” en *Poétique* 32. París: Seuil, 1977.

El primero presenta la historia, el segundo comenta la historia para desprender el sentido, y el tercero, el pragmático, deriva del sentido ya descubierto una regla de acción que tendrá la forma de un imperativo dirigido al destinatario (lector o auditor del texto), de tal forma que el sentido goza de univocidad constituyéndose la parábola en una historia que no existe más que para dar nacimiento a una interpretación. Hay un rasgo, eso sí, que advierte Suleiman: que ninguna parábola, y sobre todo la evangélica —a la que está examinando—, realiza enteramente el modelo descrito. Siempre hay un elemento que calla, a excepción, como es obvio, del nivel narrativo o de la historia.

Por otra parte, reconoce ciertos índices formales por medio de los cuales un texto literario se señala como portador de una enseñanza:

- a) la competencia general del lector y la competencia específica creada por el contexto como condiciones de la “buena” lectura del texto;
- b) la existencia de índices internos marcados por la presencia en el interior mismo del universo diegético de enunciados que funcionan como enunciados interpretativos, es decir, hay personajes que interpretan la historia o la propia haciendo una economía de enunciados interpretativos del narrador o lector.

Por último —agrega Suleiman—, la ausencia de enunciados interpretativos o pragmáticos por parte del destinador, la interpretación de una historia parabólica y de toda historia que de alguna manera refleje el “exemplum”, pueden ser posibles y necesarias las redundancias internas de la historia y por el contexto intertextual en que la historia se inserta.

En la concepción de Eco hay que distinguir entre el **uso** libre y la **interpretación** de un texto, considerando si este se usa como estímulo imaginativo o como texto para el goce o si determinado texto considera como constitutiva de su estrategia (y, por consiguiente, de su interpretación) la estimulación del uso más libre posible.

Puede haber, en este sentido, además de una práctica, una estética del uso libre y descodificación aberrante, que se da cuando un texto O ha sido

escrito según un código C1 y se interpreta según un código C2; sin embargo, hay que precisar si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto, pues un texto no es más que la **estrategia** que constituye el universo de sus interpretaciones, sino “legítimas”, al menos legitimables.

En la problemática “obra abierta-obra cerrada” planteada por Eco, los textos cerrados son más resistentes al **uso** que los textos abiertos por estar concebidos para un Lector Modelo muy preciso, aun cuando dejen espacios de uso bastante flexibles. No es el caso, por supuesto, de *El Concierto...*, pues su interpretación semiósica (texto cerrado) permite la apertura (interpretación semiótica), conjugación y confirmación construyendo su Lector Modelo mediante una estrategia textual transparente y abierta: se dirige a unos lectores postulados ideológicamente, los cuales pueden verse representados en los personajes y optar por una u otra visión de mundo sin perjuicio de obnubilar la perspectiva del Autor Modelo.

Ahora bien, en *El Concierto...* hay índices internos como los enunciados provistos por Valentín Haüy. Haüy sanciona no solo los acontecimientos y comportamientos de los elementos que desfilan en la diégesis, sino, también, hace responsable y llama a la humanidad entera a prever esos hechos y a censurarlos junto con él, puesto que lo que ha ocurrido es un atentado contra ella misma.

David, por su parte –al igual que Mario de *El Tragaluz*–, va conformando su propio mundo basado en una ética que traduce acciones que contrastan con la hipocresía, cinismo y egoísmo de José María Valindin. Al respecto, podemos señalar algunas unidades de sentido aprehensibles en el análisis y que en los niveles se explicitan sin la cohesión que aquí queremos darle:

- a) En *El Concierto...* advertimos claramente una función política del arte proyectada por Buero, puesto que hay proposición de una acción en el sentido de traducirse el drama en un agente activo de la transformación de una sociedad. Si la “esencia” de este drama –y en general de la dramaturgia de Buero– es la aludida, también lo es de la política, pero de aquella muy distante de la rivalidad mezquina de partidos.

- b) El carácter ético del mundo representado por Buero subrayado en el análisis y la oposición concreta aludida entre altruistas y egoístas –situación también ligada y consecuentemente con una moral política– no se concibe de otro modo que en el contacto entre varios individuos en un primer núcleo de polis, de ciudad, de tal forma que estas categorías actúan dentro del ámbito histórico y social, por tanto, la preocupación ética implica y suscita una actividad política en el sentido más amplio del vocablo, es decir, una voluntad de realizar el bien o lo bueno.
- c) La situación de ceguera de los personajes de *El Concierto...* también cobra relieve en el plano social. La carencia que sufre cada uno de esos tullidos es al mismo tiempo una fuerza: privados de un sentido adquieren una acuidad superior, pudiera decirse, anormal.

Su misión en la obra es provocar en los “normales” conciencia de que cada hombre es el “ciego” de los demás y que aquella tradicional “realidad objetiva” que la misma sociedad atribuye al mundo que ella se ha organizado, no resiste el análisis de aquellos seres para quienes el mundo tiene otro “aspecto”, otra forma más profunda y auténtica. La percepción de esta realidad distinta invierte los roles haciendo a los ciegos “videntes” y a los videntes “ciegos”, resultando así una sociedad enferma en que la causa de sus males es la privación o carencia de una “parte” de cada individuo que la compone, pudiera decirse, de su integridad, la cual no permite reconocer el derecho a la humanidad “normal”, integral de sus semejantes. Este aspecto se ve claramente en el nivel morfo-sintáctico: los actantes para alcanzar el “ser” –generalmente se ven frustrados y no alcanzan su objeto–, se ayudan a sí mismos; para “tener”, en cambio, necesitan y requieren de la “ayuda” (explotación) de terceros.

Según Jean Paul Borel, teatro y política serían para Buero si no una sola cosa, dos aspectos complementarios de una sola realidad: “la misión del artista y del intelectual (más modesto, Buero Vallejo hablaría de papel, o de función, o de deber). Esta misión consiste, primero y sobre todo, en denunciar las enfermedades de nuestra sociedad; segundo, en indicar posibilidades de curar sociedad e individuo, de darles “justicia”¹⁰⁹.

¹⁰⁹ V. Jean Paul Borel, *op. cit.*, pág. 234.

Añade Borel que las vías de salvación están canalizadas en la dramaturgia de Buero en tres planos:

- a) en el nivel individual, superar el egoísmo;
- b) en el nivel de la sociedad y la historia, adquirir conciencia de la dramática dialéctica de *Un soñador para un pueblo*;
- c) en el nivel político, finalmente, unir estos dos aspectos, ponerlos en actividad y realizar su función dinámica.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- Acosta G., Luis. 1989. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos
- Aristóteles. 1964. *Poética*. Madrid: Aguilar. Trad. de F. de Samaranch.
- Bachelard, G. 1965. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ballesteros, M. y Alborg, J. 1961. *Manual de Historia Universal*. Madrid: Gredos.
- Barthes, R. *El placer del texto*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Beigbeder, O. 1970. *La simbología*. Barcelona: Oikostau.
- Borel, J.P. 1963. "Buero Vallejo: Teatro y política". *Revista de Occidente*. Madrid: Revista de Occidente Nº 17, Año II.
- Bozal, V. 1980. "La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna". Rico, F.: *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica. Grupo Edit. Grijalbo.
- Bravo-Elizondo, P. 1975. *Teatro hispanoamericano de crítica social*. Madrid: Nova Acholar.
- Bremond, C. 1970. "La lógica de los posibles narrativos". *Análisis Estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Buero Vallejo, A. 1979. *El Concierto de San Ovidio*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., tercera edición.
- _____ "La tragedia". *El Teatro*. Barcelona: Editorial Guillermo Díaz-Plaja. Enciclopedia del arte escénico.
- _____ 1972. "El tragaluz". *Teatro*. Madrid: Ediciones Alfíl. Escelicer Nº 572.
- _____ 1979. "Hoy es Fiesta". *Teatro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ 1966. "Un soñador para un pueblo". *Apud: Teatro Selecto*. Madrid: Escelicer.
- _____ 1979. "En la ardiente oscuridad". *Teatro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ 1965. "La tejedora de sueños". *Teatro* Nº 16. Madrid: Ediciones Alfíl. Escelicer.
- _____ 1966. "Las Meninas". *Apud: Teatro Selecto*. Madrid: Escelicer.
- _____ 1970. "El sueño de la razón". *Apud: Primer acto. Nº 117*. Madrid: Escelicer. Febrero.
- _____ 1965. "Casi un cuento de hadas". *Col. Teatro*. Nº 57. Madrid: Ediciones Alfíl, Escelicer.
- Butcher, S.H. 1951. *Aristotle's Theory of Poetry and the Fine Arts*. N.Y.: Dover.
- Cardona, Rodolfo y Zahareas, A. 1970. *Visión del Esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Castalia.
- Carrecedo, José. R. 1971. *¿Qué es el hombre?* Madrid: Ricardo Aguilera Editor.
- Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. *Iglesia y Liberación Humana*. Cuenca, Ecuador, II Latinoamericano. Stgo. de Chile, Editorial Salesiana y Edit. Don Bosco.

- Cortina, José Ramón. 1969. *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. Madrid: Gredos.
- Eco, Humberto. 1977. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- . 1979. *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel, segunda edición.
- . 1981. *Lector un fabula*. Barcelona: Lumen.
- . 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- . 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eliade, Mircea 1974. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- . 1978. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama/ Punto Omega, tercera edición.
- Else, Gerald. 1957. *Aristotle's Poetics: the argument*. Harvard: Univ. Press.
- Ferreras, Juan Ignacio. 1980. *Fundamentos de la sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- Fokkema, D.W. e Ibsch, Elrud. 1984. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Guiraud, Pierre. 1972. *La semiología*. Buenos Aires: Siglo XXI. Primera Edición.
- Greimas, A.J. 1976. *Semántica Estructural. Investigación Metodológica*. Madrid: Edit. Gredos, Biblioteca hispánica.
- Greimas y Courtés, J. 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, 1982.
- Grimberg, Carl. 1967. *Historia Universal*. Ediciones Daimón.
- Haverbeck, Edwin. 1984. "Aproximación semiótica a 'Don Gil de las calzas verdes' " *Estudios Filológicos* 19. Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile.
- . 1970. "Aproximaciones al teatro de Buero Vallejo". *Stylo* 10. Temuco: Ediciones Universitarias de la Frontera Universidad Católica de Chile.
- Heidegger, Martin. 1958. *La época de la imagen del mundo*. Stgo. de Chile: Nascimento, A.U.CH.
- Hozven, Roberto. 1979. *El estructuralismo literario francés*. Stgo. de Chile: Ediciones del Dpto. de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.
- Iser, Wolfgang. 1985. "El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico". *Para leer al lector*. Comp. M.A. Jofré. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Jara, René. 1985. "Con/texto: Semiótica y crítica de la cultura". *Semiótica y discurso. Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*. Vol. 1, Nº 3, otoño 1985. España, Valencia: Editorial Borrada.
- Jara, René y Moreno, Fernando. 1972. *Anatomía de la novela*. Stgo. de Chile: Editorial Universitaria.
- Jauss, H. R. 1987. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". *Estética de la Recepción*. Comp. textos y bibliografía de José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros.
- Kuhn, Tomas. 1972. *Las estructuras de las revoluciones científicas*. México: F.C.E.
- Lagos, Jorge. 1985. "Etnografía Literaria: Introducción y un ensayo". *Documentos Lingüísticos y Literarios* Nº 11. Notas de Divulgación. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, Valdivia.

- _____. 1992. "Proposición teórico-metodológica para un estudio empírico sobre estética de la recepción. Informe de un caso". *Estudios Filológicos* Nº 27. Valdivia: UACH.
- _____. 1998. "Códigos y variantes de códigos estéticos en estudiantes de Enseñanza Media". *Estudios Filológicos* Nº 33. Valdivia: UACH.
- _____. 2003. *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Anejo Nº 16 de Estudios Filológicos: Valdivia, Chile.
- Laín Entralgo, Pedro, 1958. "La poética de Aristóteles; La catarsis trágica". *La Creación por la palabra en la Antigüedad clásica*. Madrid: Revista de Occidente.
- Lotman, Yuri. 1970. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Mignolo, Walter. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*. Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.
- Montes, Hugo y Rodríguez, Mario. 1974. *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Stgo. de Chile: Editorial del Pacífico, S.A.
- Mounin, Georges. 1972. *Introducción a la Semiología*. París: Editorial Anagrama.
- Prieto, Antonio. 1972. *Ensayo Semiológico de Sistemas Literarios*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Prieto, Antonio. 1975. "La consideración semiológica". *Morfología de la novela*. Barcelona: Ensayos/Planeta.
- Prince, Gerald. 1973. "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique* 14.
- Robinsons, Richard A.H. 1977. *Los orígenes de la España de Franco*. Barcelona: Derecho, República y Revolución. 1931-1936. Grijalbo, S.A.
- Romera Castillo, José. 1974. *El comentario de textos semiológico*. Madrid: Sociedad Española de Librería, S.A.
- Romera Castillo, José. 1980. "Cómo comentar un texto en prosa: la estructura de un relato en prosa". *Comentario de textos literarios*. Madrid: Departamento de Filología Hispánica, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ruiz-Ramón, Francisco. 1984. *Historia del teatro Siglo XX*. Madrid: Cátedra, Sexta Edición.
- Segre, Cesare. 1981. *Semiótica, Historia y Cultura*. Barcelona, Caracas, México: Editorial Ariel, Primera Edición.
- Seve, L. et al. 1969. *Dialéctica y Estructuralismo*. Buenos Aires: Orbelus.
- Suleiman, Susan. 1977. "Le recit exemplaire. Parabole, fable, roman a these". *Poétique* 32. París: Seuil.
- Tesniere, Lucien. 1959. *Elements de syntaxe structurale*. París: Klincksieck.
- Todorov, Tzvetan. 1971. *Literatura y Significación*. Barcelona: Planeta.
- Topolsky, Jerzy. 1982 *Metodología de la Historia*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Vidal, Hernán. 1984. *Sentido y práctica de la crítica literaria sociohistórica: Panfleto para la proposición de una arqueología acotada*. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Minneapolis, Minnesota.



UNIVERSIDAD DE TARAPACÁ
Universidad de Verdad

ISBN-13: 978-956-7021-45-1



9 789567 021451