

la consciencia o voluntariedad del emisor al introducir su mensaje en un sistema preestablecido, al que posiblemente modifica y convierte esa forma en un proceso narrativo nuevo, sustituyendo a otro desgastado y automatizado que origina el rechazo del descodificador. Así se llega al fenómeno que desde Sklovski se llama literaturidad, que redundará esencialmente en la inmanencia de la obra.

Igualmente, la forma debe contener el universo representado, como el sumando del universo objetivo-real de su entorno vivencial y del universo subjetivo del narrador y autor. La totalidad del universo está inmerso en el proceso de funcionamiento de sus elementos en las consabidas relaciones de dependencia y oposición, creando el enunciado narrativo y el tipo de estructura que presenta la novela.

En el género de la novela pastoril—dice la profesora Palomo—, cuando el mundo representado no responda a una determinada forma—sistema narrativo codificado, aspiración renacentista de un platonismo existencia—puede señalarse la desaparición del género. Por otro lado, el conjunto de hechos narrados es susceptible de una división en secuencias o unidades narrativas, entendiendo la autora por tales «la serie coherente y acabada de acontecimientos»³. Por sus relaciones en la cadena narrada distingue tres sistemas: el yuxtapositivo, el coordinativo y el sintagmático. El primero se define por la autonomía de las secuencias entre sí, tanto a nivel del contenido del mensaje como de estructuras. Requiere un nexo de unión que articule la estructura particular de cada una de las unidades narrativas actuando dentro del sistema, pero fuera de la estructura de cada unidad. Así se demuestra en las relaciones autónomas enmarcadas en un marco común a la novela, en obras como *Siete sabios de Roma*, *Libro del conde Lucanor*, *Disciplina clericalis* o *Cuentos de Canterbury*. Son unidades parciales dentro de una superestructura que es un sumando de estructuras yuxtapuestas insertas en aquélla mediante un nexo de integración. En cuanto a su disposición narrativa, la autora dice que puede configurarse de dos maneras derivadas de su doble funcionamiento: de una parte, como elemento narrativo en sí mismo, desarrollará un relato completo de acontecimientos que enmarca y condiciona a la totalidad de las unidades; de otra parte, puede limitarse a asumir únicamente un tipo de función y adoptar fórmulas no narrativas, carentes, por tanto, de trama y acción espacio-temporal expresa.

El segundo sistema narrativo cortesano es el de coordinación, que aglutina las secuencias como totalidad del universo del discurso en las relaciones espacio-temporales, y su nexo, a diferencia del yuxtapositivo, se encuentra en el interior de dichas estructuras. A veces, los nexos de

³ *Ob. cit.*, pág. 18.

integración intervienen como actores dentro del universo representado, en la dinámica accional de unas historias noveladas, que coordinadas entre sí, se unen a la principal por motivaciones de tiempo y espacio. Así surge una doble posibilidad o simultaneidad en un punto de la trama y concurrencia en un espacio único de ese espacio tiempo simultáneo, o de otra forma, las secuencias se insertan por coordinación progresiva a lo largo de un espacio y tiempo común, como ocurre en el *Lisardo enamorado*, de Castillo Solórzano, o la mayoría de *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina.

Dentro de las taxonomías de sistemas, se designa el sintagmático como la estructura de relaciones secuenciales, en donde la conexión se transforma en un entramado de relaciones presididas por leyes de causalidad, pudiendo adoptar las fórmulas del azar, la profecía...

En el segundo apartado se analiza el *Calila e Dimna* como sistema yuxtapositivo, en que cada unidad novelada, cuento o estructura independiente se engarzan con un nexo de unión general; en este caso, el diálogo es el enmarcador. El cuento cumple una función explicativa o aleccionadora subordinada a la narración novelesca, a la que apoya desde el pleno el contenido: el diálogo genera la narración, y ésta, los cuentos.

Hay una modificación del sistema en el capítulo IV, donde el rey no pide un exempla, sino la continuación de la anterior unidad narrativa. Así, la función del nexo generador de cuentos se relega a una subordinación de la función narrativa.

La autora descompone este sistema narrativo en ecuaciones literarias y diagramas de actantes, buscando las leyes normativas de la estructura con unos criterios semántico-formales de gran eficacia para el desarrollo de la actual crítica estructural.

Bajo el título «sistemas narrativos de estructura yuxtapositiva», la profesora Palomo analiza obras como *El filósofo de aldeas*, de B. Mateo Velázquez, a la manera boccacciana, donde el diálogo, como integrador de unidades narrativas, puede presentarse a nivel formal sin el auxilio narrativo de la expresión en tercera persona; el *Heptamerón*, de Margarita de Valois, con similitud estructural con el *Decamerón*, aunque en algún cuento existe una fusión de los actantes del marco narrativo con los de las unidades narrativas insertas en él; procedimiento que creo no frecuente en los sistemas yuxtapositivos de la narración. La evolución de las necesidades sociales causarán otros tipos de estructuras narrativas, pues el viejo procedimiento de enseñar con el exempla no cumple la función requerida por los cortesanos de los siglos XVI y XVII. Al destinarse a un entretenimiento y adiestramiento sociales, la trama, la forma y las funciones generan unos sistemas más evolucionados; así

lo hacen Sebastián May en su *Fabularia*, Melchor de Santa Cruz en *Floresta española*, Juan Rufo y sus *Apotegmas* y Juan de Timonada en *El buen aviso y portacuentos* o en el mismo *Patrañuelo*, en donde se ha pasado a un diálogo social. La autora dice al respecto: «Cuando ese diálogo social forme parte del texto tendremos que admitir un marco no narrativo, de derivación social, como encuadre generador de las unidades narrativas»⁴.

En algunas ocasiones, los personajes que dialogan pueden convertirse en relatores e insertar en el marco narrativo unidades narrativas autónomas, como sucede en *El pasajero*, de Suárez de Figueroa. La autora revisa las obras más relevantes de la novela cortesana española del siglo XVI y algunas de principios del XVII, analizando introspectivamente los elementos formales de las obras en la interacción de los planos de expresión y contenido.

Asimismo analiza *La Diana*, de Jorge de Montemayor, y el *Lisardo enamorado* (Valencia, 1629), de Castillo Solórzano, como prototipos de sistemas narrativos coordinados en un tiempo y espacio, en el interior de un marco de acción, cuyas acciones se insertan en una trama general. Analiza las funciones de cada personaje, desde las féminas Diana, Selvagia, Ismenia, Silvia, Celia o Felismania, a los Sireno, Silvano, Alanio, Montano o Félix, en la primera de ellas, o a los Félix de Vargas, Lisardo, Fabrique, Victoria, Andrea, Mayor o Laura, en la segunda novela. Las motivaciones de las diversas acciones sintagmáticas se estudian en interrelaciones dimanadas por leyes de esta clase de secuencias, funciones nucleares y en catálisis. Es decir, rellenando los espacios narrativos de dos unidades nucleares, despertando la tensión semántica del discurso, y así se cumple una evidente función fáctica.

De igual forma, las relaciones de tiempo y lugar asumen los modelos universales de la novela bizantina en el Renacimiento mediante un antes, un ahora y un después. Las estructuras secuenciales causadas por los diversos narradores-testigos (de modo general) se entrecruzan espacio-temporalmente en estas dos relaciones absolutas de cada novela.

Las narraciones de estructura sintagmática surgirán cuando estas secuencias autónomas en el sistema de coordinación se integran en la trama, logrando un argumento sobre un conjunto de relaciones causales dentro del artificio novelesco, siendo la obra analizada *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina.

En el siguiente capítulo se teoriza, en un primer momento, sobre las causas concertadas de la narración cortesana, desarrollándolas en la trama, como búsqueda de los principios de causación lógica en las secuencias producidas por aquéllas. La obra de Tirso, *Deleitar aprove-*

⁴ *Ob. cit.*, pág. 56.

chando, le sirve a María del Carmen Palomo para descubrir las coherencias causales del universo representado. Utiliza nociones como «consecuencia, posibilidad, el rechazo, la seducción, el retroceso...», que enmarcadas en la caracterización de notaciones psicológicas en cada actante y los valores de ficción que concurren en los elementos que ejercen las funciones de catálisis (Barthes), logra una trama como efecto de unas leyes de causación concertada.

La última parte del libro lo dedica a estudiar la función comunicativa de la novela cortesana del XVII, en sus dos directrices fundamentales, como es deleitar y aprovechar. Realiza un estudio diacrónico de las funciones de la novela española, desde Don Juan Manuel a María de Zayas o Céspedes y Meneses.

La aceptación narrativa por el mundo consumidor-cortesano será el agente que hará transformar, modificar, en una palabra, evolucionar, los sistemas narrativos cortesanos, según los intereses y funciones pertinentes de la burguesía configurada a principios del XVII. Paulatinamente va desmontando las unidades núcleo-semánticas de cada secuencia o unidad narrativa en diferentes novelas, sobre todo tirsistas, para ir descubriendo la función del mensaje y la trama, la actuación de los actantes (Greimas), su distribución y caracterización en el proceso jerarquizado de los elementos fúntivos (invariantes y variantes en el plano semántico, con representación en el de acción), direccionados a la función comunicativa expresada y reflejada en los sistemas narrativos cortesanos.

El relato es una jerarquía de unidades dinámicas en el discurso; es, como dice R. Barthes, en *Análisis estructural del relato*, una gran frase, nunca una suma de ellas, que posee su propia gramática en los dos niveles que toda narración tiene, y que llama Cl. Bremond, en *La lógica de los posibles narrativos*, el nivel de las técnicas de narración y el de las leyes que rigen el universo narrativo en dos subniveles de organización:

- 1.º Los que reflejan las exigencias lógicas de cada relato.
- 2.º Los que agregan las convenciones de su universo particular.

La profesora Palomo parte de un estudio de la forma que conlleva el mensaje, constituido por unidades de base, por los átomos narrativos llamados por Propp «funciones» desde 1928 y que provocan un tipo concreto de sistema. En el estudio de la forma analiza su distribución en la estructura y en los niveles referenciales o simbólicos junto con el connotativo en el contenido del mensaje. Considera el nivel narracional como el constituido por los signos de la narratividad, como conjunto de operadores que integran funciones y acciones en la comunicación narrativa

articulada. De esta forma, al considerar el relato como un proceso doble, al poder segmentarse y producir unidades perfectamente jerarquizadas (la forma) y la integración de dichas unidades en otras mayores (sentido), clasifica los sistemas en tres, generados por la forma narrativa y su articulación en la estructura general de la obra. Son los yuxtapositivos, coordinativos y sintagmáticos. No intenta teorizar excesivamente sobre los elementos y niveles de descripción narrativa, sus elementos constitutivos funcionales para la dinámica sintagmática o intentar explorar todos los posibles sistemas narrativos, tanto en cuanto que para ella cada obra literaria constituye una estructura particular, dentro del tipo general de un sistema (como suma de formas distribuidas con funciones parecidas y técnicas comunes entre distintas obras). Analiza la forma y significación del mensaje en el género de novelas cortesanas.

El estudio de las secuencias, como unidades formales relevantes en su expresión y contenido, es la base de su análisis y posterior verificación exhaustiva. Sustancialmente en todos sus análisis literarios coincide en introspeccionar los tres niveles de descripción general para toda obra narrativa:

- 1.º El de funciones como lo entienden Propp y Bremond.
- 2.º El de acciones, en el sentido de Greimas.
- 3.º El de narración o nivel de discurso de Todorov.

Estos tres niveles se dan ligados y se integran en la estructura que causan: una función tiene sentido dentro de la acción general de un actante y al mismo tiempo está inmersa en el discurso narrativo, condicionada por la normativa de ese código.

El problema de las causas concertadas, como establecedoras de la significación o inclusive de los distintos sistemas de narrar, lo plantea y analiza en la obra *Deleitar aprovechando*. Desentraña las motivaciones técnicas que producen el desarrollo semántico de la acción, estudiando la mediatización de la estructura en el desarrollo del mensaje. Evidentemente este apartado desenlaza en las últimas preguntas metodológicas de la autora: ¿qué función comunicativa cumple este tipo de narraciones? La respuesta comporta el último capítulo de la investigación; el consumidor elitista del renacimiento y barroco y las clases burguesas y pequeño-comerciantes difieren en gusto a los cortesanos del siglo XIV. Las formas de ficción varían, pues los modelos filosóficos y, por tanto, las actitudes conductuales exigen unos presupuestos literarios coherentes con sus necesidades vitales y su cosmovisión de la realidad. Sus intereses son de clase y, evidentemente, los motivos del narrador corresponden a los del receptor, que se pueden sintetizar en el entretenimiento

y el deleite sin trascendencia, enmarcados en los parámetros semánticos del teísmo católico, el acontecer amoroso cortesano y los valores de honor y honra.

Es una brillante investigación y, aunque condicionada por su breve extensión, se debe incorporar a la bibliografía de las técnicas de novelar y estructuras literarias; su conocimiento resulta importante para cualquier estudioso de la literatura española en los siglos xv, xvi y xvii en el género de la novela cortesana. Por último, destacaría su buen quehacer en los análisis completos del corpus que establece sobre la base de una afortunada división del conjunto.—*VENTURA DE LA TORRE RODRIGUEZ (Avda. de San Diego, 73. MADRID-18).*

LO SAGRADO FRENTE A LO POLITICO: EL INCESTO Y LOS ATRIBUTOS DE LA JUSTICIA

EPIMETEO: «...y porque mejor se arguya que acepta lo sacro quien lo político renuncia...»

(CALDERÓN: *La estatua de Prometeo.*)

LAS TRES JUSTICIAS EN UNA

Sin llegar a la maestría tanto técnica como ideológica que Calderón despliega en sus obras posteriores, este drama de juventud que Valbuena Prat califica como «fina insinuación de motivos psicológicos frente a escándalos y extrañezas»¹ ofrece para el investigador un inagotable campo de análisis. De hecho, todo el sistema dramático calderoniano aparece perfectamente sistematizado en esta obra: los problemas de la justicia, de las relaciones padre-hijo, del incesto y del hado o destino encuentran aquí una resolución escénica típica del estilo de Calderón. Todos estos elementos se imbrican, se encadenan y forman una maraña de referencias que, llevadas de la mano del escritor, se resuelven en un gran modelo estético. Drama e ideología² forman en esta obra un todo

¹ ANGEL VALBUENA PRAT: *Calderón*, Ed. Juventud, Barcelona, 1941.

² Aunque el término exacto de «ideología» sea posterior a la época (parece datar del teórico francés Destutt de Tracy, contemporáneo de Talleyrand y de Bonaparte), el Barroco como sistema ideológico producido por el choque entre un modelo dado, propio del Renacimiento y procedente y explicado por el ascenso de la burguesía, y la imposición de un sistema de valores correspondiente al Poder y explicado por los teólogos del Concilio de Trento, aparece como el primer modelo de ideología en tanto que aprehendido como tal por el individuo (ver a este respecto ERNST BLOCH: *Le Principe Esperance*, París, Gallimard, 1976).