

tuación básica, o unidad funcional de contenido, viene dada por la búsqueda de la identidad personal e histórica del protagonista. Esta función cardinal o nudo<sup>7</sup> fecunda el relato según una serie de correlaciones que nos enlazan, por ejemplo, con la indagación de las coordenadas existenciales del héroe, o viajero inquieto por Rosas y sus cercanías bajo un tratamiento de corte clásico, según un itinerario que se extiende por la Rodas griega (VEMA, 69), Ampurias (VEMA, 271), cabo Creus («clásica intermitencia luminosa que señala dónde empieza o finaliza el mundo», VEMA, 272). Mito, pues, como nivel intertextual que facilita la intelección del relato y capacidad del discurso para absorber e insertar, dentro del juego imaginativo, todo tipo de material.

Las funciones que efectúa el «nudo» de la acción—crisis emocional y profesional del personaje central—la llevan a cabo los personajes que como actantes, o realizadores de la acción, hacen avanzar la acción. En virtud de esta funcionalidad del protagonista se desarrollan una serie de posibilidades por medio de relaciones causales con otros agentes de la acción en virtud de las cuales se adjudican, por ejemplo, cualidades de Carlos al personaje Robert (VEMA, 147), o se oponen parejas antagónicas, Ricardo-Camila/Carlos-Aurea. El propio narrador en las reflexiones que introduce en el texto defiende la simple función narrativa del personaje como agente generador de acciones: «Rehuir toda caracterización cerrada, coherente. Nada de personajes de caracteres psicológicos; un solo mecanismo mental en acción, gracias a cuyo fundamento cobran entidad las personas y las cosas» (VEMA, 212-213). Los personajes son definidos por el narrador-autor ficticio como «fetiches propiciatorios» (VEMA, 237), y, bajo tal caracterización, aparecen dotados, en virtud de su contingencia, de una dinámica serie de transformaciones. En el caso de Raúl se conjuga el personaje actante o pura función sintáctica con el personaje como conciencia de un contenido ideológico. A esta función extranarrativa alude, por ejemplo, el narrador fundamental al plantearse el problema existencialista en tanto en cuanto la creación posibilita un mejor conocimiento de su autor: «la clave íntima de esa realidad sublimada del hombre con sus obras habrá que buscarla no en esas obras, sino en las obras de tales obras, en las áreas oscuras de la personalidad del autor» (VEMA, 301). Sin embargo,

---

discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne: ces 'organizateurs' du discours que Georges Blin nommait des 'indications de régie', relevent d'une seconde fonction que l'on peut appeler fonction de régie». *Figures III...*, págs. 261-262.

<sup>7</sup> «R. Barthes ha retomado esta oposición dando a los motivos asociados (motivos que no pueden ser excluidos) de Tomashevski el nombre de funciones y a los motivos libres el de índices... las funciones pueden ser nudo nudos o catálisis: los primeros constituyen verdaderos goznes del relato (o de un fragmento del relato); los segundos no hacen más que llenar el espacio narrativo que separa las funciones-goznes.» O. DUCROT-T. TODOROV: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, tr. de E. Pezzoni, Siglo XXI Argentina Editores, 1974, pág. 256.

el propio narrador-autor ficticio al destacar irónicamente la importancia autorial de la obra está de alguna manera relativizando el valor de estos factores extranarrativos.

La actitud del autor ficticio ante la obra u objeto literario es compartida por el lector, ya que la creación literaria va surgiendo de una serie de correspondencias que despliega la obra y que son dirigidas a un interlocutor, según nos revelan las numerosas reflexiones teóricas que permean *Los verdes*. Estos signos, sin embargo, no han de ser considerados como puras reflexiones del autor ficticio-narrador, sino como señales dirigidas a esa instancia imaginaria de recepción que Prince califica como «narratario»<sup>8</sup>: «Pero lo mismo que el escritor, su complementario, el lector, víctima, en su asimilación de la obra, de parecidos errores o conveniencias—de apreciación» (VEMA, 237). Las señales del narrador-autor ficticio que trata de influir en un destinatario imaginario no sólo aparecen en el tiempo presente, sino en el infinitivo, tiempo por el que el narrador-autor ficticio se dirige a sí mismo como lector («No cargar excesivamente las tintas», VEMA, 244; «Volver sobre las relaciones», VEMA, 247), o por medio de interrogaciones («¿Razones de su presencia, de la presencia de cada uno a bordo?», VEMA, 273; «¿Y qué pasa si cediéramos a esos presuntos instintos?», VEMA, 298, etcétera).

*Los verdes* constituye fundamentalmente una meditación sobre el proceso de la escritura, y bajo esta perspectiva vamos a considerar la función del autor ficticio encarnado por Raúl, el protagonista. En el último capítulo se exponen las pautas literarias que este relato adopta, destacando la importancia del espacio literario de Rosas, lugar donde el protagonista se inicia como escritor: «Aquellos días en Rosas, la primavera pasada, fueron realmente excepcionales en lo que a la cristalización de la obra se refiere, así respecto a sus líneas maestras como al detalle» (VEMA, 258). Esta vocación en la que se encuentra empeñado el presunto autor ficticio se proyecta a una serie de reflexiones sobre el estilo (la escritura) que constituyen la base de composición de *Los verdes*: «Ahora trabajando, en las notas de entonces, reelaborándolas, reestructurándolas, resolviendo incluso el desenlace» (VEMA, 259). El proceso recapitulador de la estancia de Raúl en Rosas es la base desde la que se establece la historia de una escritura en la que predomina el referente y las distintas transformaciones a que es sometido<sup>9</sup>: «el hecho

<sup>8</sup> G. PRINCE: «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, págs. 178-196.

<sup>9</sup> «Aujourd'hui écrire n'est pas 'raconter', c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent ('ce qu'on dit') à cet acte de locution; c'est pourquoi une partie de la littérature contemporaine n'est plus descriptive, mais transitive, s'efforçant d'accomplir dans la parole un présent si pur que tout le discours s'identifie à l'acte qui le délivre, tout le *logos* étant ramené—ou étendu—à une *lexis*.» R. BARTHES: «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, París: Seuil, 1966, pág. 21.

de escribir se define y conforma la escritura según se escribe, con independencia de la trama argumental inicialmente considerada» (VEMA, 236), declaración que nos remite al concepto de función como posibilidad de un segmento de entrar en correlación con otro. La actitud básica del autor de *Los verdes* (autor en el sentido de auctor, augere, aumentar) es fundamentalmente el planteamiento de los principios que rigen la creación artística <sup>10</sup> mediante una serie de reflexiones sobre presupuestos teóricos que el narrador diegético-autor ficticio va insertando en la narración y que suponen, como hemos dicho, una valoración del plano imaginario: «acentuar el factor incredulidad de la comparación. Título capítulo: LAS ROSAS ROSAS DE ROSAS. El Grec: aprovechar el apodo» (VEMA, 211). A su vez, la función del presunto autor ficticio aparece relativizada en favor del predominio del funcionamiento del texto: «¿Qué? ¿Cómo? ¿Por qué? Preguntas que atañen al autor no menos que a la obra, un autor que hay que considerar no tanto el centro emisor de algo cuanto agente transmisor de algún impreciso y antiguo principio creativo» (VEMA, 239). Estas reflexiones del narrador-autor ficticio en torno al proceso creador constituyen otra característica de la «mise en abyme», y si desde el plano del enunciado afecta a la configuración de los personajes, desde el enunciado habría que considerar la técnica del «mise en abyme» en relación al problema de la composición de *Los verdes* en que el narrador-autor ficticio establece la comparación de este texto con el lienzo velazqueño *Las hilanderas* (VEMA, 267). De los tres planos de esta pintura—mujeres hilando/damas contemplando/tapiz mitológico—se destaca el primero por constituir el lazo unitivo más importante, como parte denotativa que oculta, en una especie de «realismo barroco», los elementos figurativos del episodio mitológico que se relegan al fondo. La importancia de la imagen como factor cohesionador que establece múltiples relaciones en la obra se revela en las opiniones y comentarios que el narrador hace sobre la obra. El poder generador de la imagen en este texto se revela, por ejemplo, en el uso de un término en mayúscula que inicia un segmento (procedimiento ya presente en *Devoraciones y Ojos, círculos, búhos*) y cuya carga metafórica se desarrolla a partir de esta señal. En el capítulo I estos encabezamientos metafóricos se efectúan por los términos EL VIEJO (9-10); ¿ZAHORIS? ¿ZAHORIES? (10-26); DIALOGO DEL AFRODITA (26-54); LUNASOL (54-57). La progresiva intensificación de la dimensión imaginaria y la densidad verbal explican la recurrencia de puntos de referencia metafóricos en el capítulo final.

<sup>10</sup> «De hecho el protagonista es 'un escritor', es decir, si se quiere, Raúl en la medida en que es escritor, o el escritor en la medida en que es Raúl, y lo que la novela 'cuenta' es su escritura.» P. GIMFERRER: *Radicalidades*, Barcelona: A. Bosch Editor, 1978, pág. 71.