

# Ensayo de lectura temático-estructural

JAVIER DEL PRADO. U.C.M.

1. Una lectura temático-estructural nace del convencimiento de que el eje paradigmático, en el que se acumulan las capas redundantes de la formulación de un tema (ensoñación imaginaria o reflexión racional), y el eje sintagmático, que constituye el desarrollo temporal de una estructura narrativa (o semántica), tienen una profunda relación entre sí. Esta relación no nace, a nuestro entender, de una pura coincidencia (azar, ambigüedad o architextura) de distintos elementos en el espacio del texto, sino de una relación de causa a efecto entre ambos. Sin entrar en la dirección que genera esta causalidad (lo que nos obligaría a afirmar que un eje precede a otro, empresa imposible desde la realidad inmanente del texto), esta causalidad es para nosotros el centro mismo de la estructuración dinámica de toda obra literaria.

La crítica tradicional nos había acostumbrado a que era imposible estudiar los dos ejes en un mismo movimiento crítico. Así, la focalización del eje paradigmático ha construido una crítica a la que pertenecen las diferentes instancias del tematismo, del psicoanalista al marxista (siendo éstas una manifestación de lo que nosotros vamos a llamar niveles del eje paradigmático, como luego veremos). Por su lado, la focalización del eje sintagmático ha construido toda la narratología moderna, ya sea en función de los modelos semántico-actanciales greimasianos, o de los modelos sintácticos de Genette. La consideración del eje paradigmático por el primero, en su teoría de los niveles isotópicos, no se resolvía, sin embargo, en función sintagmática -como hemos intentado demostrar en *Teoría y práctica de la función poética* (Madrid, Cátedra, 1993)-, sino que se agotaba en ella

misma, a pesar de los indicios que nos han valido para una nueva formulación del problema. Jakobson ya había previsto que toda interpretación debía arrancar de *la puesta en marcha al mismo tiempo de los mecanismos paradigmáticos y sintagmáticos en un texto*, en una especie de vaivén que nos llevaba de los diferentes niveles del espesor textual a la horizontalidad del devenir sintagmático. O, para decirlo con mayor precisión técnica, del espesor informe de una determinada ensoñación del mundo, a su organización (subversiva o no) en género. Dicha intuición no se había formulado, sin embargo, en ninguna propuesta metodológica integradora de las dos focalizaciones del acto de lectura.

Temáticos de formación originaria -en un modo de vivir la literatura- y estructuralistas de conformación posterior -en un modo de poner en práctica su descripción-, nuestro primer objetivo, a la hora de enfrentarnos al hecho crítico desde una postura que pudiera situarse más allá del estructuralismo, fue el de fundir en un mismo acto crítico la posible lectura de los dos ejes, en una ida del paradigma al sintagma; en un trasvase de lo que llamaremos la cosmogonía de un texto (con su visión del mundo ensoñada y con todos los elementos pretextuales a los que hace referencia) a una historia contada -a la Historia.

Tenía que existir un punto de confluencia (un nudo, un plexus o complejo dinámico) en el que el eje paradigmático de una ensoñación del mundo se actualizara y se resolviera en diacronía textual -deriva semántica o estructuración actancial.

Los estudios sintagmáticos ofrecían a nuestra investigación una aportación básica, sobre todo si nos fijábamos en el concepto de estructura, propio de la escuela de Greimas: lo que él llama, con evidente carga psicoanalítica, *l'investissement thématique* del héroe y que nosotros traduciremos por *catálisis temática*, a falta de mejor expresión (integrando el concepto en nuestro organigrama general de la poeticidad).

La catálisis temática que conforma la morfología del héroe -o de los héroes- es la matriz y el vector que resuelve el conflicto de una estructura actancial de base y nos lleva a una estructura actancial final, de resolución de los conflictos planteados por la primera estructura. Al mismo tiempo, la catálisis temática carga de valor semántico conceptual -semiológico-, y por consiguiente de interpretación de la realidad, una historia que, sin ella, quedaría reducida a un puro desarrollo anecdótico.

Por su lado, los estudios del espesor paradigmático nos ofrecían el espectáculo de una cosmogonía imaginaria: la explotación y organización (según la propuesta de J.P. Richard en *L'univers imaginaire de Mallarmé*) de una arqueología mítica que propiciaba la emergencia de un conjunto de temas, siendo el temapara nosotros *la bisagra textual dinámica que, por un lado, remite el texto a una arqueología mítica de arquetipos y mitos, y, por otro lado, a los temas claves de la doxa de un momento histórico preciso* - historia colectiva o individual.

Siendo el tema, a su vez, según J.P. Richard, un *principio concreto de organización, esquema u objeto fijo, en torno al cual un mundo tiende a organizarse y desplegarse*, y siendo, a nuestro entender, un incidente existencial la razón de que ese principio concreto se ponga en marcha, lo que hemos denominado eje paradigmático se organiza también en función de una catálisis que, en esta ocasión, no tiene como referente la morfología del héroe particular de una acción narrativa, sino el yo que a través de la escritura sueña el mundo y, en esa ensoñación, se crea.

Catálisis temática en ambas partes, una con referente en un proyecto ontológico y escritural, y otra con referente en una anécdota puntual, ajena en apariencia a la dinámica del yo de la escritura.

En un intento de *salida*, tanto del inmanentismo narratológico como de la transcendencia paradigmática, la tentación de fundir en el concepto de catálisis temática los dos ejes era grande. Surgiría así para la crítica un nuevo espacio, *el campo temático*, en el que descripción (siempre inmanente) e interpretación (siempre transcendente) encontraban un espacio común: hipótesis de trabajo que nos atrevimos a llamar *tematismo estructural*.

La tarea consistía, en ese momento, en organizar la lectura de los dos ejes, en hacerlos coincidir en el punto central del campo temático, es decir en el momento en que *la carga temática del eje paradigmático se convierte en función actancial del eje sintagmático*. Y hablamos de carga, como abundancia comprimida, porque ésa es, a nuestro entender, la misión textual de la catálisis redundante en los diferentes niveles de la formulación de un mismo tema.

El eje paradigmático se nos aparecía, así, tras nuestros análisis, como un espesor de seis (al menos) niveles que desde su base hasta su cúspide (y esta situación posicional no entraña ningún juicio de valor, sino que, como mucho, persigue un intento de ordenación referencial, a modo de topografía imaginaria del texto) nos llevaba, en el interior del texto, del *decorado mítico* y de su redundancia simbólica al *metadiscurso* y su redundancia conceptual, siendo los niveles intermedios el *proceso enunciativo* y su redundancia pulsional (lo que también podríamos llamar las marcas morfo-sintácticas del yo), los *temas materiales* y su redundancia metafórica, la *descripción espacial* y su redundancia metonímica y la *intertextualidad* y su redundancia cultural -portadores todos de la carga temática.

Niveles, todos éstos, intratextuales y de lectura más o menos evidente en el interior de un determinado texto, pero niveles que encuentran su referente extratextual -antropológico e histórico- en una duplicación del eje paradigmático que tiene sus puntos de articulación en el trasvase siguiente: del decorado mítico de un texto a la arqueología mítica que lo sustenta, de los temas materiales de la ensoñación y del proceso enunciativo a la infraestructura psicosensores del yo que elige como campo de su creación la escritura, de la descripción espacial al cosmos y de la intertextualidad y del metadiscurso al architexto y a la doxa.

El eje sintagmático estaría conformado, a su vez, por el proceso de estructuración textual, en dos niveles; el nivel de la anecdótica, leído como *estructuración actancial*, y el nivel de la lengua, leído como *estructuración semántica*. (E insistimos en el concepto de *estructuración* -que incluye tanto la responsabilidad del autor como la del lector-, en su dinamicidad, frente al de *estructura* que sólo se referiría a un texto-objeto. La deconstrucción es siempre un primer paso, pero insuficiente, tanto en el proceso de escritura como en el de lectura -el primer paso del bricolaje antropológico y artístico).

Lo cual nos daría el esquema del campo temático estructural que ofrecemos al final de este artículo.

2. Uno de nuestros primeros intentos de lectura temático-estructural se ha fijado en el texto de *Saint Julien l'Hospitalier*. Las diferentes lecturas que preceden han analizado, cada una por separado, los diferentes aspectos que acabamos de enunciar: referente intertextual 'previo' a la organización del texto de Flaubert, coordenada espacial, proceso enunciativo, ensoñación de la materia, estructuración actancial, desarrollo temporal de dicha estructura, etc. Se trataba de ver en este intento si cada uno de estos ejes se ajustaban a lo dicho respecto de los ejes paradigmático y sintagmático, y sobre todo se trataba de ver si la formulación de nuestra hipótesis de trabajo -*la conversión del tema en función actancial* como motor del nacimiento y del desarrollo de una historia- se ajustaba a la realidad del texto flaubertiano.

El ensayo no era para nosotros la reválida del método, sino el intento de encontrar un modo de lectura en el que se aunasen las aportaciones de los dos presupuestos críticos de los que habíamos partido, pensando que toda lectura es incompleta si falta uno de ellos: el tematismo no es válido si soslaya que un texto se organiza como progresión sintagmática en función de su adecuación a un determinado género; la narratología es inútil si soslaya la esencia misma del acto de escritura, es decir, el conflicto que mueve al escritor a recrear y recrearse en un nuevo mundo, y si soslaya la esencia misma del acto de lectura, que es la puesta en relación de ese mundo textual con el Cosmos y la Historia. (Y pensando, sobre todo, que cualquier método sólo vale si sirve para lo que ha sido creado; aquí, ayudar a leer).

La descripción del eje paradigmático ha construido, a nuestro entender, un espesor textual en su redundancia, altamente significativo de lo que formulábamos como catálisis temática. Sin entrar en detalles, y sin repetir textos de Flaubert que ya aparecen en estudios anteriores, veamos de manera ascensional la emergencia de alguno de ellos en los diferentes niveles enunciados con anterioridad.

1º. *El decorado mítico*. - El centro del decorado mítico en la leyenda de *Saint Julien l'Hospitalier* lo constituye, a nuestro entender, la presencia de la triple profecía, la del santo, la del mendigo y la del ciervo, como hiper-

determinación semántica del héroe, según la formulación de Gilbert Durand en *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*. Pero toda profecía es, al mismo tiempo, la formulación de una carencia o de una limitación de la libertad en el devenir del héroe: un personaje cuya vida es profetizada es ya un personaje prefijado y, en parte, un personaje que nace desde la dimensión de su propia muerte anunciada. Otros elementos míticos adornan este decorado esencial (el agua y sus simbologías de muerte y vida, el valor del margen y, sobre todo la nueva prefiguración de Saint Julien a través del Cristóforo y del mito de Narciso). Sabemos que la grandeza y la miseria del mito están en el valor matricial que impone la repetición, es decir la redundancia determinada.

2°. *El proceso enunciativo se organiza en función de un triple nivel que se refiere de manera esencial a la modalización de la triple profecía que originaba la hiperdeterminación semántica del héroe. Primero, gracias a una descodificación irónica del discurso mítico: las profecías emergen siempre en el contexto onírico del sueño de la madre, del cansancio festivo del padre o de la borrachera sádica del cazador, envueltos por la bruma que borra los límites entre la realidad y el imaginario. Ya el nacimiento del héroe tenía como causa el juego irónico (causalidad pervertida) de la escritura: à force de prier Dieu, il lui vint un fils).*

Modalización temática del contexto, a la que se añade la puramente lingüística *-et elle aperçut [...] comme une ombre mouvante, songe ou réalité cela devait être une communication du ciel...-* o por el proceso enunciativo mismo de la segunda profecía, en la que la tartamudez del mensajero no consigue formular ningún sintagma capaz de acceder al más mínimo sentido. (Algunos dirán que ésta es la grandeza propia de las profecías -y de los oráculos).

La hiperdeterminación semántica queda, pues, en entredicho, al menos desde el punto de vista de un decorado mítico funcional, y si la carencia o limitación de la libertad del héroe existe, el lector tendrá que buscarla en otra parte, pues no puede creer sanamente que venga de las profecías. Nunca mejor que en este caso, el decorado mítico no es sino *forma de la sustancia*. La ironía, que sirve de base para otra interpretación, impide, sin embargo, que se convierta en puro elemento cosmético.

El proceso enunciativo está también unido a lo que podríamos llamar la descomposición de la gesta guerrera. La gesta es gesto multiplicado, según su propia etimología, es decir, es acción; el proceso enunciativo de Flaubert, gracias a su peculiar sistema descriptivo, convierte la gesta en *inventario*, en enumeración de hechos o de nombres. Inventario en el que se resuelve el momento inicial de los 'episodios', en el que se anuncian las acciones que Julien hizo y que, al parecer, se nos van a contar, aunque luego todo quede en esta anunciación. Es el caso de los perros de caza que su padre le regala a Julien, resuelto en el inventario -que ocupa casi una

página- de las diferentes razas de perros regalados; es el caso de las gestas guerreras de Julien, resueltas con la enumeración de los pueblos contra los que ha guerreado -centrada, curiosamente, en la descripción de las peculiaridades físicas de éstos. Ejemplos que podríamos multiplicar en el análisis del texto -relatos de caza- y donde se pone de manifiesto cómo el proceso sintáctico, a medida que avanza, se va descomponiendo en enumeración. Un inventario es la antítesis del gesto, de la gesta, como manifestación de la vida que debe ser acción.

El proceso enunciativo pervierte, finalmente, el espacio de la espiritualidad. A este respecto, nos complace recordar tres aspectos. La descripción de Cristo, en la presencia del leproso, se convierte paulatinamente, a través de la adjetivación, en una metáfora de la gravedad y de la dureza opaca, la antítesis de lo que puede considerarse como la esencia de la palabra de Dios, el Verbo. No es de sorprender, por consiguiente, cómo el discurso de Flaubert sexualiza, en la alternancia temática de lo caliente y lo frío, de lo duro y lo blando, de lo liso y lo áspero, el espacio de las bienaventuranzas, modelo ejemplar de la entrega del cristiano a su prójimo. Finalmente, el crimen de Julien aparece por boca de la esposa de éste como un acto realizado obedeciendo a la voluntad de Dios, con lo que la predestinación se convierte en un juego macabro y blasfemo.

3°. *Los temas materiales*, base de la relación imaginaria que el yo de la escritura mantiene con la sustancia básica del mundo, se articulan en el texto de *Saint Julien* en torno a dos campos semánticos: el de las metáforas y el de las metonimias de la muerte. Respecto al primero, la presencia de objetos duros y agudos que prefiguran la muerte es constante: *angles, toits pointus, haie d'épines, bâton, couteau, flèche, javelot, coutelas, poignard, hache, pieu, baguette, tube, éclat de pierre, bec de faucon...*; no es necesaria ninguna interpretación psicoanalítica para ver cómo en el texto cada uno de estos elementos, al mismo tiempo que son objetos de muerte, son objetos de una sexualidad pervertida en función del sadismo y de la voluntad irreprimible de muerte.

A través de ellos va cristalizando en gestos cada vez más comprometidos una de las profecías, la que llevará a Julien a convertirse en cazador, en asesino, y a verter la carga sexual de su cuerpo en la práctica de la caza y de la muerte, con el final simbólico real de la muerte de sus padres, tras una noche de sexo imposible y de caza imposible -como sustituta de aquél.

Por su lado, múltiples metonimias de la gran muerte (la suya, después de la de sus padres) prefiguran en la dinámica textual el fin al que *está abocado* el héroe. De la muerte de la *souris* a la muerte de la *cigogne*, a la del *cerf* y a la de los *sarrassins*, con la que concluye la segunda etapa de su vida. Si hemos puesto las palabras clave en francés es para indicar, aunque de manera irónica (y en respuesta a un supuesto discípulo de Julia Kristeva que afirmaba en cierta ocasión que el texto de *Saint Julien* no merecía la

pena ser explicado porque presentaba una carencia significativa de *eses*), cómo la consonante de la sexualidad -la *ese* inseminadora de Mallarmé- es la base fónica de todas las metonimias que anuncian la muerte de los padres -de la *souris* a los *sarrassins*. (¡Cuatro eses!)

4°. *El estudio del espacio y de los objetos que conforman este espacio* nos remite, por un lado, a la proliferación de objetos materiales, proliferación que se plasma en el nivel enunciativo nuevamente en el sistema del inventario: telas, manjares, animales, perros, armas que, si en un principio podían pertenecer al espacio de la energía vital, paulatinamente y a medida que avanza su descripción, en cada momento del proceso narrativo, se van convirtiendo en cuerpos muertos. Encontramos de nuevo cómo la abundancia vital queda reducida a catálogo y a inventario. De la historia al hecho -*le fait*- y del cosmos al objeto -*l'objet*. El espacio no es una organización estructural, no es una arquitectura, es esencialmente una acumulación enumerativa de objetos, incluso en la presentación del castillo, cuyo objetivo esencial es la fijación de un marco emblemático y matricial para la historia. En efecto, el yo de Julien tiene como morada el espacio de la forma preestablecida, el espacio de lo geométrico dentro de lo geométrico: un juego interminable de rectángulos -sin olvidar que esta geometría, con su dimensión angular, recupera el espacio de la arista dura y del filo hiriente que ya encontrábamos en las metáforas de la muerte. Lo agudo geométrico se une así al objeto muerto y duro o endurecido para configurar una gran metonimia espacial del espacio de la materia sin vida.

A ello contribuye desde la dinámica misma del texto, en el proceso de muerte que lo informa como globalidad y que informa cada uno de sus fragmentos, el tránsito constante de la materia fluida y vital a la materia dura, ya sea en los animales que mueren o ya sea en la presencia del agua -recordemos *ce lac figé* que aparece en el texto. La *fixité*, dada o conquistada -el campo semántico del *roidissement* y del *bloc*- se convierte así en la dominante de la descripción espacial y de los elementos (objetos o animales) que pueblan el espacio. Baste con recordar la descripción de la caza central de la primera parte: [...] *des voix plaintives se levaient, et un grand mouvement agita le troupeau [...] enfin ils moururent, couchés sur le sable, la bave aux naseaux, les entrailles sorties, et l'ondulation de leurs ventres s'abaissant par degrés. Puis tout fut immobile* -nuevo *lac figé*. O la caza central del segundo episodio, en el que el movimiento vertiginoso de la huida de Julien queda anulado por el acompañamiento sincronizado de los animales que le siguen a su mismo ritmo, dando la sensación de una *inmovilidad vertiginosa* absoluta.

5°. *El estudio de la intertextualidad* nos remite de manera evidente al texto de Jacobo de la Vorágine. Tomar como punto de referencia para la escritura de un texto una anécdota ya conformada en su totalidad por la

leyenda es darle al texto una hiperdeterminación literaria que obligará a leerlo en *los juegos de la repetición y de la diferencia* -en los juegos de la libertad, necesaria y problemática, de la escritura. Esta consideración habría que magnificarla, si el punto de partida del texto lo constituye la secreta intertextualidad de lo que a lo largo de estos estudios hemos llamado *la primera vidriera*, la que existe en la catedral de Rouen. Pero tal vez, y luego desarrollaremos la idea, lo único que escapa en el texto a la hiperdeterminación de una supuesta profecía -mítica o material- es la libertad de la escritura, y ya hemos demostrado hasta qué punto el texto tiene, en su exigencia de libertad, como meta final la construcción de otra vidriera: la que acabamos de leer o, como muy bien dice Flaubert, *la que podemos ver*, puesto que una vidriera no se lee: *et voilà l'histoire de Saint Julien l'Hospitalier telle à peu près qu'on la trouve [...]*.

6°. Pasemos finalmente a *la formulación del metadiscurso*. En el texto de Flaubert, éste está ligado al tema de la necesidad de la educación. Sabemos que Julien no se hará santo porque un duendecillo con apariencia de ermitaño resbale por un rayo de luna y se lo anuncie a su madre, sino porque desde niño toda la educación de Julien, tanto por parte de su madre como por parte de uno de los monjes, está consagrada a hacer de él un hombre religioso.

De la misma manera, si Julien se convierte en un guerrero y, como guerrero, corre el gran riesgo de convertirse en asesino, ello se debe a que todos los esfuerzos de su padre están encaminados a hacer de él un hombre diestro en el manejo de las armas, tanto de las que sirven para matar animales como de las que sirven para matar hombres. Y no olvidemos, con vistas a la configuración de un determinismo psicobiológico (que éste sí existe), a través de lo que se ha dado en llamar el complejo de Edipo, que una de las técnicas que sirven para adiestrar a Julien en el manejo de las armas consiste en aprender a meter la lanza por la boca de una ánfora o cantimplora; del mismo modo, cada vez que mata, Julien será invadido por un conjunto de convulsiones cuya semántica -en ritmo y en desfallecimiento- es la semántica del orgasmo.

Lecturas de libros de santos y de relatos guerreros -los modelos que hay que imitar- se unen así durante toda la infancia a los rezos y a los ejercicios de muerte que configuran la esencia del aprendizaje de Julien. (Recordemos también, con la sana intención de refernos de una crítica que en un momento dado atendía a los elementos fragmentarios presentes en un texto como significantes de un subconsciente pulsional que fecundaba incluso la fonética de la escritura -crítica formulada en detrimento de la lectura del proyecto que todo texto encierra en sus niveles articulados racional o simbólicamente-, que aquél que se prepara para *assassin*, en la emergencia de sus *eses*, puede acabar en *saint*, como la lectura de su última sílaba nos indica. Determinismos secretos que el yo de la escritura no puede comprobar...)

3. La redundancia paradigmática nos remite en todos los niveles, en función de la catálisis temática, al espacio del determinismo (carencia de libertad de cara a la estructuración de una *existencia*) como dominante de la visión del hombre, y al espacio de la *fixité* como dominante de la visión de la materia y, en los juegos irónicos de ambos, a la predeterminación generalizada como *instancia de muerte*.

Por ello, la estructuración actancial, y por tanto la progresión evenemencial de la narración, se construirá en función de una progresión del paso del niño, que ya mata, al cazador, que sobre todo mata, al guerrero, que no sabe sino matar, y al asesino de sus padres, encaminado hacia su propia anulación, primero en la abnegación delirante de su persona y, finalmente, en el posible suicidio, todo ello rodeado por una materia, por un cosmos, que se ha ido convirtiendo en una realidad de piedra, cristal y plomo -o en una enumeración de objetos que conservan la única virtud de su belleza plástica y de sus *nombres sonoros*. Surge, sin embargo, en este momento un corte brutal en la progresión del relato que es preciso explicar, porque, recuperando la seriedad de nuestro discurso, al asesino le sucede el santo, como esencia activa de santidad, y al santo la imagen del santo, cristalizada -y glorificada- en la vidriera; y la relación de causa a efecto, en este salto, no está del todo clara en este texto (algo que nada nos debe extrañar en la narración flaubertiana, tan dada a progresar saltándose *los posibles lógicos del relato*).

Este corte en la dinámica actancial no obedece a la *instancia de muerte* que se constituye en la catálisis temática que organiza la morfología del héroe de la narración en sus dos primeras partes; tampoco está ligado al remordimiento cristiano, que sólo ha provocado en Julien un estado de depresión delirante y errática; y, desde luego, no nos satisface recuperar la idea de que tiene que ser santo porque un duendecillo se lo dijo a su madre. Es preciso, pues, buscar en el texto la causa que impone esa ruptura, dado que en un texto no interesa, o no sólo interesa, aquello que se desarrolla según una coherencia previsible, sino también, y a veces sobre todo, aquello que irrumpe de una manera más o menos injustificada. Existe una conversión de Julien (como existe en el Serge de Zola), pero la conversión no está causada, a nuestro entender, por un tránsito *lógico* del espacio del asesino arrepentido al espacio del santo, lógica que vendría dada por el tema del pecado y el tema del remordimiento, como vimos; la conversión se sitúa en otro nivel, que nos remite de nuevo al espacio paradigmático del decorado mítico; pero, para nuestra sorpresa -y hemos tardado años en darnos cuenta- se trata de la emergencia del mito de Narciso -ese contrapunto irónico del complejo de Edipo.

Julien ha matado a sus padres; Julien deambula despavorido y sucio por los parajes de sus antiguas gestas: *il résolut de mourir*.

La crítica psicoanalítica nos ha enseñado a ver bajo todo conflicto, en especial aquéllos que atañen a la instancia de muerte, un problema ligado a

una sexualidad defectuosa: complejos de Edipo (sexual y estético-imaginario), homosexualidades, eyaculaciones precoces, impotencias, etc., etc. Una experiencia infantil -cuando no una predeterminación biológica de carácter generalizado- impele al niño hacia esas instancias *per-vertidas*. Dicen que el culpable de todo eso es el padre, al que hay que matar.

No estoy tan seguro de que el complejo de Edipo esté necesariamente ligado a las raíces profundas de la sexualidad -así lo formulé en mi estudio *Para leer a Proust* (Madrid, Palas Atenea:1988). Creo, no obstante, que en la conformación del espacio del nuevo yo que emerge a la vida desde las instancias predeterminantes de una paternidad que le ha dado el ser (determinismo biológico) y que le configura como existencia, en todos sus niveles (doxa de la tribu, paternidad como modelo aceptado o rechazado, educación elegida e impuesta), la liberación de la figura del padre-providencia que, en cierto modo, inscribe en la conciencia nuestro destino es una exigencia de la realización del hijo. No hay mayor determinismo (en imitación o en reacción) que el de la paternidad. El hijo sólo dejará de ser hijo, es decir, existencia *versus* la paternidad, si el padre deja de existir.

Tal vez sí, tal vez no. ¿O tal vez la madurez consista en asumir que el hijo pertenece necesariamente al espacio del padre en una dialéctica infinita de repeticiones en la muerte y en el acto de engendrar?

Julien deambula por los campos que fueron testigo de sus gestas: *le temps n'apaise pas sa souffrance. Sin embargo, un jour qu'il se trouvait au bord d'une fontaine, comme il se penchait dessus pour juger de la profondeur de l'eau, il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleurs. L'autre, aussi, pleurait. Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là. Il poussa un cri; c'était son père; et il ne pensa plus à se tuer.*

Así pues, la identidad del hijo se asume en la aceptación de su semejanza con la imagen del padre. Finalmente, la esencia *propia* del hijo es su semejanza con la paternidad. El pecado original del individuo (¿y el de la especie?) se ha resuelto, y ya no son necesarias ni la muerte del padre ni la del hijo. Julien podrá convertirse en un santo, es decir, podrá asumir su identidad y ponerse al servicio de los demás en vez de anular su existencia en la negación, por la muerte, del *otro*. Porque la falla, *le manque*, no estaba en la supuesta ruptura con la madre, sino, frente a la fragilidad del yo, en la superabundancia inaccesible del *Otro*.

Perversión magnífica del mito de Narciso (y aquí el mito sí cobra una función nueva preñada de substancia histórica) que ya no causa la muerte en el enamoramiento angustioso y estéril de sí mismo -la inmanencia intransitiva absoluta, intransitiva incluso en lo que, por definición biológica y teológica, es la esencia de la transitividad, el amor-, sino que invita a la vida y al servicio del otro, en la transitividad de la acción al servicio de los demás (la especie), tras la identificación del hijo con el padre, hasta la

sublimación de esta identidad en el mito de la Trinidad que corona toda la leyenda: la salvación última llega en el Hijo y por el Hijo que es *consubstantialem Patri*. La paternidad determinante y castradora se vuelve fecunda en este redescubrimiento del yo. (Occidente debería volver a meditar sobre ello).

4. Decíamos al principio de nuestra síntesis que un tematismo estructural tiene como objetivo final la puesta en relación del cruce del eje paradigmático y del sintagmático -el campo temático- con el espacio referencial, con el fin de ver la deriva (subversión o simple modulación) que el texto ha producido respecto de aquél.

Veamos cómo se construye el espesor referencial que sirve de punto de referencia al texto de Flaubert.

El *decorado mítico inmanente* nos remite a la *arqueología mítica del tema de la predestinación*. ¿Es la salvación un determinismo ya anunciado? Y, en este anuncio de la salvación del héroe, ¿es la salvación una circunstancia ahistórica que se escapa al nivel existencial de la vida -una categoría no-ética, por consiguiente? La arqueología mítica parece responder positivamente a esta pregunta. Palabras como *fatum*, *profecta*, *destino* e, incluso, *Providencia omnipresente*, parecen ser contrapuntos insalvables de la libertad. El decorado mítico de *Saint Julien l'Hospitalier* nos remite a esta arqueología con todo su decorado de sueños, de premoniciones y de estados anímicos en los que, en la disminución de la conciencia, emergen las fuerzas misteriosas de un *más allá* de difícil comprobación... Pero ese decorado mítico también nos remite -y esto es lo que nos interesa en el contexto de la obra de Flaubert- al gran problema que plantea, a la salida de un determinismo metafísico, el nuevo determinismo que en el siglo XIX las ciencias van a imponer al hombre moderno y que también, pero de una manera diferente, va a afectar al gran problema que constituye la esencia misma del héroe -y del hombre como ser animal y racional (entiéndase espiritual, en el amplio sentido de la palabra): *su capacidad de actuación en la libertad*, frente al determinismo que marca el instinto biológico y tribal, es decir su capacidad para ser un ente *ético y estético*.

En el segundo nivel del eje paradigmático de referencia -la *infraestructura psicosensores*, a la que nos remiten tanto la ensoñación simbólica de la materia como las marcas morfosintácticas y prosódicas de la enunciación-, nos encontramos con el problema que la paternidad plantea al escritor Flaubert (problema tan tratado por la crítica moderna que es innecesario volver sobre los presupuestos del *idiot de la famille* analizado por Sartre). El problema de la paternidad se abre en nuestro autor hacia dos horizontes bien diferenciados, pero profundamente complementarios: el del determinismo psicobiológico ligado al complejo de Edipo y a la sexualidad problemática -que marca una determinada relación del yo con el otro (en especial el padre y la mujer -excepción hecha de la madre o la hermana-), y que en-

cuentra su sublimación (palabra talismán que hay que reivindicar de nuevo) en el segundo horizonte: la experiencia del artista, considerado como un santo de la sociedad laica que vive su santidad en la *dérision*. Santo irrisorio, es decir, que lleva a la risa por su carácter poco razonable e inverosímil -ajeno a la materialidad de la vida de la especie-, como puesta en abismo del artista irrisorio en un mundo en el que el triunfo de la burguesía materialista obliga a sus artistas a encerrarse en el sagrado ghetto de las torres de marfil que se van perfilando en la segunda mitad del siglo.

Ascendiendo un escalón más en el eje referencial, la visión que del Cosmos nos ofrece el momento histórico en que se inscribe el texto de Flaubert bien puede considerarse como un *conjunto material para la descripción y para la clasificación*, principios básicos del positivismo. Descripción y clasificación que se culminan en el gran inventario de las ciencias, que no son, a fin de cuentas, sino una gran taxinomia: taxidermismo de un museo de Ciencias Naturales al que se pretende reducir toda ciencia -incluidas las ciencias del hombre. Descripción y clasificación sólo son posibles desde la perspectiva de un determinismo absoluto que, en la relación de causa a efecto insoslayable, conduce los individuos de una misma especie hacia un mismo fin, en el que *ejemplares* del todo, en la repetición de un código genético, carecen de identidad propia. Se trata del mismo presupuesto que, desde la experimentación del laboratorio, permite la gran elucubración determinista de la obra de Zola. Este es el punto de referencia de la creación espacial y de sus 'habitantes' en el texto de Flaubert. Se tratará de ver cómo éste, sin embargo, lo sublima en la creación de una instancia superior, de naturaleza no solamente material.

El *metadiscurso de la educación* no soslaya ni esconde la *doxa* del momento, el doble determinismo sobre el que se construirá toda la visión del héroe naturalista: determinismo biológico, ligado a las leyes de la herencia, y determinismo ambiental, ligado a las influencias del contexto social y de la formulación oficial de éste a través de la educación -la educación, para la política de la segunda mitad del siglo XIX, el gran motor de ese hombre igual a sus semejantes (aprender, formarse y conformarse en las mismas fuentes) que debe ser la base del ciudadano ejemplar: la escuela como molde de la forma democrática.

Finalmente, la *intertextualidad*, como ya se ha repetido en múltiples ocasiones, tiene como referencia los elementos del *architexto* que pertenecen a la *Leyenda Dorada* (la leyenda de San Julián), a elementos puntuales de la mitología griega (mito de Narciso, Laguna Estigia, Aqueronte), así como a otros elementos de la hagiografía cristiana (leyenda de San Huberto, leyenda de San Cristóbal) y a la famosa vidriera de Rouen. No volveremos sobre este aspecto por considerar que ya ha sido suficientemente tratado en el artículo que estudia *la creación de la otra vidriera*.

5. Tomando como punto de referencia la enumeración de estos cinco niveles del espacio pre-textual del eje paradigmático y la descripción que hemos hecho en el interior del texto de los dos ejes objeto de nuestro estudio, conviene volver sobre la totalidad del texto para ofrecer una reinterpretación a modo de conclusiones.

5.1.- *La destrucción de la Historia*. La consideración del texto como narración configura una alternancia que nos lleva del continuo movimiento narrativo (el texto como historia, leyenda, que se nos escribe *para que sea leída*) a la inmovilidad del texto como descripción (el cuadro que se ofrece a nuestra contemplación). Podemos decir que el texto flaubertiano, con esa dinámica de muerte originaria, a la que antes aludíamos, subvierte la relación tradicional entre narración y descripción. Esta deja de ser la *ancilla narrationis* y se convierte en el fin último de la escritura. Los elementos narrativos no son sino pretexto que desemboca en la descripción de grandes cuadros que se convierten paulatinamente en *naturalezas muertas*, en el doble sentido de la palabra -hasta la gran naturaleza muerta de la vidriera en la que desemboca una leyenda. *Leyenda* que, desde el punto de vista morfológico, contiene en su propio nombre una esencia de temporalidad narrativa, en oposición a la *vidriera*, que es la fijación estética y estática de unas formas: la fijación atemporal y grávida de unos gestos. Lo contrario, justamente, de la *gesta*. De ahí la frase ambigua que concluye el texto y que no vamos a repetir: la leyenda de Flaubert está escrita para que *se vea* -como el Cosmos y la Historia reducidos a *livres d'images* en la conciencia de Félicité, en *Un coeur simple*.

La destrucción de la Historia: la destrucción de la Historia en la destrucción de la historia. Sabemos que la escritura de Flaubert toma siempre como contrapunto de sus procesos destructivos (esencia misma de su escritura) alguno de los grandes temas, elevados a la categoría de mitos históricos, del romanticismo: fe en el Verbo, fe en la Historia, fe en la Misión histórica del Verbo, del poeta, el *azul* como metáfora espacial de la pasión amorosa.

En *Un coeur simple*, el punto de referencia por destruir era el Verbo, significado por el Espíritu Santo, convertido primero en loro -*pues sólo los loros tienen la capacidad para hablar*, y Dios en su santa sabiduría tuvo que elegir un loro en vez de una paloma para simbolizar la Palabra-, y finalmente en loro disecado, irrisorio objeto de arte adornado con trozos de terciopelo rojo, ojos de cristal y con frente de lapislázuli.

En *Hérodias* será de nuevo el Verbo, en la persona de su heraldo anunciador -San Juan Bautista, la voz que grita en el desierto (de la Historia)-, acallado por la decapitación y convertida su cabeza, metonimia posicional del espíritu y de la palabra, en ese objeto duro y pesado que exige tres hombres en su desplazamiento, *comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement*.

En *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (leyenda, es decir, la esencia misma, popular y mística, de la narratividad), se trata de destruir la Historia, pero en sus dos dimensiones: como dinámica de energía vital y, en esta energía vital, como dinámica en la que la libertad de los hombres puede crear su propio destino; una Historia indisoluble de la conciencia mística del Progreso decimonónico. Ya hablábamos de ello, y por consiguiente no volveremos sobre el tema; toda la dinámica textual de *Saint Julien l'Hospitalier* está marcada por la presencia de una "falsa narración" en la que, si bien se nos cuenta una historia -y nadie duda de ello-, esta historia se organiza mediante la destrucción sucesiva de las diferentes acciones que se nos presentan, en un ritmo que nos lleva continuamente de la acción al gesto y del gesto, *figé*, al objeto en el que se convierte todo ser portador de un gesto, como parte de "un tableau" final.

Tres elementos contribuyen a la organización de este ritmo. Ya habíamos aludido al cambio de relación que la descripción mantiene respecto de la narración. En el texto de Flaubert las bisagras de la progresión textual las constituyen los elementos narrativos que introducen las largas descripciones y las largas enumeraciones que ocupan el mayor espacio de la escritura.

En segundo lugar, en el interior mismo de esta dinámica, la presencia puntual de elementos materiales que después van a servir a la constitución de la vidriera final respuntee el texto en clara referencia a esa *fijación*: colores, luces, alusiones a los materiales constitutivos de la vidriera -cristal, plomo-, reflejos de sangre proyectados sobre el suelo del palacio por alguna ventana, etc. etc. La vidriera hacia la que el texto se encamina no nace de pronto en la última frase del mismo: *et voilà...*; va emergiendo paulatinamente de los efectos descriptivos en cada uno de los cuadros que se fijan en color y en materia al acabar cada una de las descripciones fragmentarias.

Finalmente, tenemos la emergencia brutal, al final del texto, de la vidriera. La *leyenda* convertida en *descriptio*.

La Historia queda así convertida en *museo*, es decir, en conjunto de grandes *cuadros históricos* románticos y de *naturalezas muertas* realistas -grandes bodegones de caza al estilo holandés o minúsculas *natures mortes*, más intimistas, a la francesa. Y un museo de Arte, de la misma manera que un museo de Ciencias Naturales, pero no de manera muy diferente a la organización de un archivo -en su arquitectura caótica de espacios estancos y de legajos atados y amontonados-, es la negación misma de la causalidad dinámica que exige, en un primer nivel, tanto el concepto de Historia como el de Cosmos.

Por otro lado, sin libertad no hay existencia posible. El destino es la anulación misma de los conceptos de creación y de progreso, motores básicos de la existencia -frente al esencialismo predeterminante. Una historia pre-destinada no es una Historia, es la anulación de un *proyecto* en la

repetición retrospectiva (técnica del estampado de la imagen) de un arquetipo. Del optimismo historicista romántico pasamos al pesimismo nihilista que se esboza con ciertos sociologismos y ciertos biologismos en plena mitad del siglo XIX -según se va fraguando en la ciencia moderna el concepto antidinámico de estructura. La arqueología mítica de la predestinación no es aquí sino un simple decorado, forma del tema, cuya substancia es el materialismo de la *modernidad*.

Lo que no sabemos muy bien es dónde situar la libertad de Julien. Sólo tenemos como indicio de ésta un gesto: frente al conjunto de sus andanzas, que siempre se organizan en función de la huida -y toda huida obedece a un imperativo de impotencia en la libertad (el otro determina tu actividad), huida de los padres, huida del amor imposible con su mujer, huida de sí mismo después del asesinato-; la única vez que Julien decide realizar un gesto que transgrede esa dinámica de huida es cuando se enfrenta con su propia imagen, asumiendo la identidad misma de ésta en la semejanza con la imagen de su padre: *et il ne pensa plus à se tuer*.

¿Es ésta la condición básica de la libertad, en la asunción de la condición de *hijo-padre*? Qué duda cabe de que, sea cual sea la respuesta que se dé a este *enigma*, que constituye para nosotros el centro mismo del texto de Flaubert, el problema al que se refiere es el de la locura ontológica occidental: la ensoñación del hombre en Occidente, ligada a una voluntad de inmanentismo absoluto, en la que el individuo (y no podemos llamarlo hijo) pretende existir por sí mismo, fuera de toda paternidad, biológica, adoptiva o metafísica.

5.2. *La destrucción del Cosmos y la creación del objeto*. La destrucción del movimiento -como puesta en abismo de la destrucción de la energía y del espíritu- anula los dos elementos básicos de una cosmogonía material: la relación dinámica de los diferentes elementos de la materia entre sí y la relación dinámica de los pobladores del Cosmos con esta materia. La dinámica de *fijación en la muerte* rompe la movilidad sintáctica del paisaje y éste se convierte en una acumulación de cuerpos insolidarios. El cuerpo, como bulto inerte, emerge en un paisaje desolado de piedra, cristal y plomo. Y, sobre todo, emerge un cuerpo: el del santo, convertido en imagen, en modelo -en objeto de imitación-, en imagen, en obra de arte -en objeto de adoración o, simplemente, de contemplación para el tacto y para la mirada.

La epifanía del objeto tiene en *Saint Julien l'Hospitalier* unas características más exóticas, por el contexto medieval y guerrero en el que se desarrolla, que las que tenía en *Un coeur simple*, pero esta epifanía no es menos evidente. Su evidencia es, contrariamente, más llamativa, pues atañe a objetos que nacen de actividades mucho más energéticas o espirituales que aquéllas que dominaban el universo doméstico de Félicité. Si el mundo real de ésta lo constituía la casa y sus objetos domésticos, siempre materiales y

opacosfrente a la luz espiritual; si el universo imaginario de ésta lo poblaban las imágenes de la iglesia contempladas boquiabierto y *les livres d'images* (libros de santos) hojeados con el recorrido del índice por sus superficies, la actividad de Julien está ligada a la esencia misma de la energía -la caza, la guerra- y de la espiritualidad -la santidad, como manifestación de la transcendencia no corporal de la actividad humana. De ahí que la galería de cuerpos muertos que el texto va creando sea mucho más llamativa; de ahí que la emergencia de un santo de cristal y de plomo sea aún más contundente que la conversión del Espíritu Santo en un animal disecado que, al menos en alguna parte de su cuerpo, conserva aún la textura aérea de la pluma.

5.3. *La creación del objeto de arte. ¿Dónde puede ejercerse la libertad?* Sin lugar a dudas, en los ámbitos del espíritu -aquéllos que escapan o pueden escapar a los determinismos materiales (cuando no se cree en los determinismos mágicos): en el paso de la Historia, siempre material y contingente cuando está ligada al poder que nace de la fuerza económica; en los ámbitos de la espiritualidad: en la Idea y en el Arte. (El Arte tiene, sin embargo, sobre la Idea la virtud de que ésta es siempre especulación, irrealidad, pues, y como tal pertenece al mundo de lo imaginario; el Arte, al convertir la Idea, espiritual, en cuerpo material, la devuelve a la realidad aprehensible por los sentidos, a la par que no pierde su valor espiritual transcendente de la materia).

Flaubert intenta en toda su creación unir esta dinámica espiritualista de la función del Arte con la visión post-romántica, parnasiana, que piensa que el Arte sólo puede realizarse de una manera: como *objeto de arte*. El arte no es un subterfugio de la inspiración, no es algo inefable e inaprehensible; el arte no está ligado a las metáforas de la energía -viento, ala, agua, lava- que informan la ensoñación romántica de una actividad que se evapora en el momento mismo de ser aprehendida; el arte debe ser formulado a través de las metáforas (oro, piedra preciosa, mármol, esmalte) que desembocan en la creación de un referente objetivo: *la orfebrería de la palabra*.

Flaubert, contemporáneo de Banville y de Gautier, participa de esta ensoñación artesanal y material de la producción artística. Si la destrucción de la Historia nos ha dejado en las manos un catálogo de *hechos*, como ya demostramos en nuestro análisis de *Un coeur simple* (In *La méthode à l'oeuvre*, Universidad de Barcelona, 1993. Textos reunidos por Alain Verjat); si la destrucción del Cosmos nos ha dejado entre las manos un catálogo de *objetos*, como también demostramos en el estudio anterior y hemos dejado entrever en el presente estudio, existe un objeto que se salva de la dimensión perecedera de la materia, animal o humana: *el objeto de arte*. Este convierte lo inestable en fijo, lo informe en estético, lo mortal en eterno (en aparentemente eterno -esa pequeña eternidad que tienen las

obras de arte, como más tarde dirá Proust), lo insignificante semiológicamente, en su muerte, en significante, gracias a su conformación, pues es la forma la que le da un sentido a la materia. El objeto de arte es la salvación de la energía muerta o que podría perderse en la muerte. La santidad, la eternidad del santo -en su doble dimensión de prototipo y de objeto de arte- no será, entonces, sino una metáfora del Arte: lo que se salva de la existencia, que es necesariamente muerte.

Si el loro de Félicité era la metáfora mínima de ese objeto de arte convertido casi en *bibelot* perenne, como Gautier será el primero en soñarlo, principalmente en su *Art poétique*, la vidriera de *Saint Julien* se nos aparece como su metáfora perfecta.

Perfecta; primero, en su *fragmentación estructural* (y nada preocupaba tanto a Flaubert como la estructuración de los diferentes fragmentos que componen una obra, con vistas al efecto final -de la frase al párrafo, del párrafo al capítulo y del capítulo a la novela, en una dinámica insoslayable *où tout se tient-*); segundo en su origen plural *-intertextual-*, conformada por la organización de elementos procedentes de diversos orígenes, no sólo literarios sino incluso icónicos; en ese caminar proyectivo que antes enunciábamos; del fragmento a la totalidad, en la que el fragmento originario (infraestructura arqueológica), perdida la función que tenía en la estructura de origen, cobra una nueva función gracias al bricolaje artístico que es la escritura, de cara a la configuración de una nueva globalidad. Y, finalmente, en los juegos metafóricos secretos que nos llevan del paso de la materia inconsistente, arena o plomo fundido, a la creación del objeto duro, capaz de resistir el paso del tiempo y que, por la magia del fuego (el *sol* de todos los románticos, *le foyer* de Lamartine, *le four* de Vigny y de Gautier), consigue ese esqueleto de plomo que sostiene un mundo de cristales multicolores.

Esta es la gran metáfora que el romántico desengañado Flaubert, que el parnasiano Flaubert (y el Parnaso, en los juegos del *arte por el arte*, no es una actitud frívola sino una respuesta al paso de la temporalidad y de la fugacidad de la materia *-tout passe*, nos dice Gautier, *sauf l'art-*) nos ofrece frente, por un lado, a la insostenible transitividad del ser de los románticos y, por otro, a la inaceptable corrupción material -el cuerpo disecado también es un cuerpo corrompido- del positivismo.

Mallarmé se acordará de ella cuando metaforice la esencia del arte en la vidriera que explotó, a espaldas de Laurent Tailhade, en el atentado sufrido por éste:

*-'Pourvu que n'ait souffert le vitrage là-haut!' traduit un souci naguère assombrissant l'éveil quand la vie questionne et se retrempe.*

*Rien, malgré l'accident politique intrus en la pure verrière, je sais celle qui vous occupe, Tailhade, n'y périclita: cuirassée de fragilité à l'épreuve par le préalable bris plombant sa diaprure, dont pas un enflammé morceau d'avance comme la passion le colore, gemme, manteau, sourire, lis, ne*

*manque à votre éblouissante Rosace, attendu et par cela qu'elle-même d'abord simule dans un suspens ou défi, l'éclat, unique, en quoi par profession irradie l'indemne esprit du poète. ("Laurent Tailhade", Médaillons et portraits).*

**CAMPO TEMATICO-ESTRUCTURAL**

