

LA REPÚBLICA ARGELINA DEMOCRÁTICA Y POPULAR
Ministerio de Enseñanza e Investigación Científica



UNIVERSIDAD DE ARGEL 2
FACULTAD DE LENGUAS EXTRANJERAS
DEPARTAMENTO DE ALEMÁN, ESPAÑOL E ITALIANO

MEMORIA DE MAGÍSTER

Opción: Literatura.

**La paradoja del amor-odio entre los prójimos en Abel
Sánchez de Miguel de Unamuno. Escritura y mito.**

Presentada por:

**TIDMIMT Yacine.
Saliha.**

Dirigida por:

Catedrática ZERROUKI

Miembros del tribunal:

Presidenta: HARFOUCHI Nachida MCA Universidad de Argel 2

Directora: ZERROUKI Saliha PR. Universidad de Argel 2

Examinadora: AIT YAHIA Karima. MCA Universidad de Argel 2

DEDICATORIA

“En el nombre de Alláh, El Compasivo, El Misericordioso”

A lo largo de la nuestra vida, debemos recorrer caminos tenebrosos, que si no estuviéramos escoltados no podríamos terminar. Esta tesis ha sido uno de esos laberintos que no podría definir como fácil y que a pesar de ello si puedo decir que he disfrutado en cada momento de las investigaciones.

Estos agradecimientos los quiero inaugurar con mi tutora y profesora de muchos años la catedrática Doña ZERROUKI Saliha, por guiarme como un lucero que lo cubre todo con su aurora y mente celestial, al mismo tiempo a los miembros del jurado Dra. HARFOUCHI Nachida y Dra. AIT YAHIA Karima por leer y valorar nuestro trabajo con afán y buen juicio.

En mi camino también he tenido momentos de colaborar, compartir y disfrutar con los que siempre están, esos que brindan su ayuda tanto en momentos buenos como en situaciones tormentosas, mis amigos, y compañeros que al igual que yo han tenido que pasar por este camino y que por fin ven el final junto a mi.

A mis padres por ser los inspiradores de este sueño, gracias a ellos por dejar caer toda su confianza en mí, por creer en mis habilidades y posibilidades y animarme cada día a seguir adelante sin mirar atrás, por quitar las piedras de mi camino siendo grandes o pequeñas poniendo todo su esfuerzo en ello, y por llenarme a mi y a mis hermanos de amor, felicidad y protección en cada segundo de nuestra vida.

A mis hermanos por sacarme una sonrisa en momentos de decaimiento y regalarme su compañía cuando más lo necesitaba. A mi familia por su fe y esperanza en mí y sobre todo a mi abuelo y mi abuela que a pesar de no estar presentes físicamente, me acompañan en cada paso de mi camino, descansen en paz.

Por último y no por ello menos importante sino más bien lo contrario, doy gracias a Dios por envolverme en esas condiciones, por bendecir mi camino con la oportunidad de disfrutar de este momento con las personas que más quiero, con las personas que más admiro, gracias por su infinito amor.

Índice.

Introducción	4
Capítulo. I. conceptos teóricos	
1. Escritura y signo.....	10
1.1. Literariedad	10
1.2. Discurso un abanico de destrezas.....	14
1.3. Hecho literario.....	18
2. Análisis crítico del discurso	21
2.1. Universos del sentido	21
2.2. Discurso e intencionalidad	27
2.3. Coherencia del discurso	30
3. Teoría de la recepción	33
3.1. Lector y texto	33
3.2. Símbolos y recepción	37
3.3. Mito en la literatura.....	38
Capítulo II. Narrativa estructural	
1. Construcción de la obra.....	41
1.1. Argumento	41
1.2. Análisis sémico	46
1.3. Polifonía.....	48
2. Construcción narrativa	52
2.1. Intertextos.....	52
2.1. Intratextos.....	55
3. Universos diegéticos	57
3.1. Focalización	57
3.2. Narrador y narratorio.....	60
4. Cronotopo.....	62

4.1. Tiempo narrativo y tiempo real.....	62
4.2. Espacio de la narración y espacio real	68

Capítulo III. Componentes temáticos y personajes

1. Función narrativa de los personajes	72
1.1. Distribución y densidad de los personajes	72
1.2. Modelo actancial de Greimas.....	74
1.3. Funciones de Propp	77
2. Asuntos recurrentes	83
2.1. Intencionalidad.....	83
2.2. Mitos	87
2.3. Simbología	92
3. Valoraciones.....	97
3.1. Metatextos	97
3.2. Paratextos	100
Conclusión	103
Bibliografía	109

Introducción.

Nuestra investigación lleva como título. “*La paradoja del amor-odio entre los prójimos en Abel Sánchez de Miguel de Unamuno. Entre escritura y mito*”, tema que se muestra, en la imagen propia de la obra de la vida realista. Es decir, novela y realidad hermanadas en un origen poético de la existencia. En este propósito, la línea gruesa de esta tesis consiste en entender el sentimiento fraternal descrito por Unamuno en su obra Abel Sánchez, teniendo muy en cuenta las técnicas narrativas empleadas para la revelación de éste.

Una vez mostradas las líneas generales de esta investigación, las directrices de nuestra problemática se basarán en los siguientes planteamientos:

- ¿Es la obra una novela con sus requisitos o sólo lo que llama el autor una nivola?
- ¿Hay diferencia entre la novela y la nivola o es solo una muestra del capricho vanguardista?
- ¿Qué recursos semánticos y semiológicos usa el autor para resaltar la paradoja y la ambigüedad del amor-odio en su acto comunicativo?
- ¿Cuál es el papel de la conciencia histórica y las condiciones sociales en la construcción del fenómeno?, por lo tanto, ¿se puede entender al significado como unidad cultural, y la cultura misma como fenómenos de significación?
- ¿Es realmente existe el odio en la novela o solo una apariencia?

Precisando lo anteriormente dicho, al primer capítulo lo titularemos “*Conceptos teóricos*”, inclinaremos principalmente en mostrar las bases teóricas de los formalistas rusos encabezados por el sublime Román Jakobson “*Lingüística y poética*”.¹ Dichas bases, procuraremos mostrar la correlación entre la estructura y su significado. En el mismo contexto, clarificaremos los conceptos de la poética, al igual que la literariedad y la desviación literaria. El cúmulo de dichas teorías, nos auxiliarán a reflexionar varias cuestiones conectadas con la interpretación del signo literario y la forma particular de utilizar el lenguaje literario.

¹ Jakobson, Román, *Lingüística y poética*, Edit. Cátedra, Madrid, 1981.

En el segundo punto teórico, hemos seleccionado con lealtad a las teorías de Genette en “*Palimpsestos*”² y otros teóricos de la transtextualidad, es decir, vamos a localizar las bases de cómo es la forma en que una novela puede poseer influencias en otras y en otros añadidos. O sea, reseñaremos, tanto sus particularidades, como la unidad constructiva de ella teniendo en cuenta el carácter de la lengua usada.

Al ser la esencia de nuestro tema, el sentido es lo primordial. En esta parte teórica, aplicaremos los universos de sentido según los modelos de Ohmann “*Los actos de habla y la definición de literatura*”³, Domínguez Caparros “*Literatura y actos de lenguaje*”⁴ y otros muchos. Nos es de gran interés, ya que nos otorgará directrices a cerca del tiempo y el espacio, el texto y su contexto, así como la disimilitud entre la realidad y la ficción literaria, es decir, entre acto comunicativo real y otro ficticio.

A continuación, nuestra teoría engloba un apartado en el que mostramos los posibles casos de referencialidad a la utilización paradójica de la lengua. Los modelos referentes, serán de forma particular los del teórico austriaco Paul Watzlawick “*Teoría de la comunicación Humana*”⁵. Este punto está compuesto de ideas explicativas sobre la coherencia del texto, dando lugar a las estructuras mínimas que atan el sentido global, ideas propuestas por el teórico Van Dijk “*Estructuras y funciones del discurso*”⁶.

Para salir de los estudios immanentes, y airearse la obra con los vientos de la recepción histórica, planteamos las teorías que han delineado las líneas del encuentro del problema de la comprensión de los textos y que dan con seguridad los requisitos históricos a los que han claudicado. Es así en efecto, que la teoría de la recepción nos fluye del manantial de las teorías de la hermenéutica como Gadamer en “*Verdad y método*”⁷

En el segundo capítulo nombrado “*La narrativa estructural*”. Sugerimos como punto de partida la exposición minuciosa del argumento, englobando la

² Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Edit. Taurus, Madrid, 1989.

³ Ohmann, Richard, *Los actos de habla y la definición de literatura*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.

⁴ Domínguez Caparros, José, *Literatura y actos de lenguaje*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.

⁵ Watzlawich, Paul; Helmich Beavin, Janet; Jackson Donald, *Teoría de la comunicación Humana: Interacciones, patologías y paradojas*, Edit. Herder, 1985.

⁶ Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, Edit. Siglo veintiuno, México, 1996.

⁷ Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método*, Edit. Sígueme, Salamanca, 1993.

exhibición y el desarrollo del embrollo. Esta táctica, nos ayuda a la comprensión de las propuestas teóricas que acontecerán a continuación.

Continuando con la cronología de los puntos propuestos en el cuerpo, sugeriremos una investigación sémica que esclarecerá la problemática sobre el lenguaje y estilo, forma y contenido aplicando el análisis de Greimas⁸. Esta investigación, será propósito de interés que se ocupa de las técnicas estéticas poéticas de Unamuno. En término, con la investigación sémica, la finalidad es manifestar que entre estas palabras de la serie se encuentra un parentesco significativo.

Apoyándonos en las teorías de Bajtin “*Estética de la creación verbal*”⁹, nos aproximamos al peliagudo e importante conflicto del otro, explicando el lugar de la conciencia en la que tiene lugar, procurando acotar quién es el personaje y quién es el otro en el lance espiritual del autor.

En la parte de construcción narrativa y con las propuestas teóricas de Genette¹⁰, intertexto e intratexto, se aclararán las obras incluidas en la novela. Como mucho, dicha actuación nos mostrara cuales son las bases de determinados elementos temáticos, de forma que, el género no es el de los textos ni de la materia de estos, sino que, como mucho, los de determinados elementos temáticos supuestos como musas de inspiración y de copia.

Para delimitar límites entre el narrador y el narratorio, iremos respaldados por la teoría de Genette “*Figuras III*”¹¹ se va a investigar la postura del autor ante su creación. De esta forma sabremos cual es la diferencia entre ambos y cómo es explicado. Estas inquietudes, nos van a mostrar el tipo de narrador y qué punto de vista que ha tomado.

Las obras narrativas proponen una vez más, el problema de las condiciones artísticas, una de las cuales es el espacio y el tiempo. Así con la proporción teórica de Paul Ricoeur “*Tiempo y narración*”¹² y de Mijail Bajtin “*Teoría y estética de la*

⁸ Greimas Algirdas, Julien, *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, en Eliseo Varón (Dir.), *Análisis estructural del relato*, Edit. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

⁹ Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Edit. Siglo veintiuno, 1999.

¹⁰ Genette, Gérard, *Palimpsesto*, op. cit.

¹¹ Genette, Gérard, *Figuras III*, Edit. Lumen, Barcelona, 1989.

¹² Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Edit. Siglo veintiuno, México, 2004.

novela”¹³ vamos a delimitar las desigualdades entre el tiempo-espacio real y el tiempo-espacio asimilado artísticamente.

El tercer capítulo de nuestra tesis lleva como título “*Componentes temáticos y personajes*”, plantaremos la mayor parte de la problemática de la novela, al conductor de sus razones y motivos. Para solucionar tal misterio, planteamos el análisis de los actantes, basándonos en las teorías de Algirdas Julien Greimas “*Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*”¹⁴, en lo que mostraremos los hechos que mueven la acción, teniendo en cuenta sus anhelos, las causas del conflicto y el contexto que domina.

Consecuentes con el menester de hacer cobrar sentido a nuestra tesis en la completa aventura de Unamuno en su obra *Abel Sánchez*, y porque la novela analizada lo necesitaba así, propondremos el vínculo entre las funciones establecidas por el teórico ruso Vladimir Propp “*Morfología del cuento*”¹⁵, para ahondar una vez más en su construcción narrativa.

A continuación, proponemos el análisis de la intencionalidad según el modelo greimasiano del *ser y del parecer*. Esta actividad nos permitirá rumiar el sentido verdadero de la obra entre aquello que dice y lo que realmente nos quiere comunicar, o sea, entre lo aparente y lo implícito.

El análisis del mito será construido en base a las propuestas de Levi-Strauss “*Antropología estructural*”¹⁶. Como para otorgar la máxima concreción existencial sobre la reflexión de Unamuno, incluimos la manera y el sentido de los mitos encontrados en la novela. No perseveraremos más, a pesar de su importancia, sobre los problemas de terminología y ahondar en las características del mito.

A continuación, sugeriremos el análisis de la simbología para comprender otros sentidos que no muestra la palabra en la novela. Es importante, debido al carácter hondamente vital, que en esta parte recopilemos la significación simbólica. Así, con lo explicado, además de Jung “*El hombre y sus símbolos*”¹⁷ que nos resolverá la vía hacia el estudio del símbolo del inconsciente y del sueño, nos

¹³ Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Edit. Taurus, Madrid, 1989.

¹⁴ Greimas Algirdas, Julien, *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, op. cit.

¹⁵ Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Edit. Akal, 2009.

¹⁶ Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Edit. Paidós, Barcelona, 1995.

¹⁷ Jung, Carl Gustave, *El hombre y sus símbolos*, Edit. Paidós, Madrid, 1995.

auxiliaremos con varios diccionarios de simbología que nos escoltarán con sus diversidades opulentas de sentidos.

En el segundo de los modelos que hemos distinguido, el fin del análisis afortunado está constituido por los metatextos sugeridos una vez más por el teórico francés Gérard Genette¹⁸. Los elementos con los que contaremos en este caso, son la historia de la recepción, o más bien, las críticas realizadas alrededor de nuestra obra. Esta táctica nos facilita encontrar otra percepción o percepciones posibles propuestos por parte del público lector.

De la misma manera, el último punto considerado en nuestra tesis, es la investigación paratextual, igual que anteriormente, una de las teorías de Genette¹⁹. En este apartado, indagaremos información complementaria otorgada por el autor, como por ejemplo las circunstancias y las razones reales que despuntan en la pluma del autor en el momento de crear su novela.

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado.*, op. cit.

¹⁹ *Ibíd.*

Capítulo. I. Conceptos teóricos.

1. Escritura y signo.

1.1. Literariedad.

El formalista ruso Román Jakobson fue sin lugar a dudas excelso en cuanto a pesquisas sobre poética moderna, debido a sus tributos a razón de la literatura y la lingüística. Los formalistas tras la alharaca paulatina de New Criticism, emprendieron las indagaciones consustanciales de tipo inmanente priorizando la obra en sí, en concreto la jerga literaria con que se eleva la obra.

La primera preocupación de los teóricos formalistas radica en el empleo del sujeto como ente peculiar que no dialoga inmaculadamente, del mismo modo que sucede en la misiva. Para Wellek y Warren²⁰, las apreciaciones pueden ser un compendio desde el que no se podrá percatarse de un elemento visto en varias perspectivas. En el caso de que se captara, únicamente serían prototipos que nuestro discernimiento del universo nos instaure.

Así, el uso preciso del lenguaje literario persuade de ser el diseño más sencillo de solventar la apariencia. Wellek y Warren²¹ señalan que la literatura se aprecia por el empleo del lenguaje como utilitario estatutario igual a las demás artes como la pintura y la escultura. Al mismo tiempo, su disparidad se sitúa en que sus elementos no están exánimes, al contrario de la piedra y el óleo.

Miguel Ángel Garrido Gallardo²² cuestiona esta vitalidad del lenguaje cuya idiosincrasia estética y poética, es la guía del ruso a la semiótica que determina los elementos de la obra literaria. El acecho de Jakobson ante los mensajes es paralelo, inmanente de la que sus varios elementos que se sitúan en el proceso de comunicación. Sin embargo, se permite exponer que “*la designación sea la principal función comunicativa*”.

En efecto, el nexos que el enunciado logra adquirir con cada componente del proceso de comunicación se debe interpretar por función – *referente, emisor receptor, canal, código, y el mensaje*-. De este modo, el mensaje aparece con su peculiaridad formal y semántica y se singulariza por el predominio del legado en

²⁰ Wellek, René; Warren, Austin, *Teoría literaria*, Edit. Gredos, Madrid, 1993, p. 180.

²¹ *Ibíd.*, p. 27.

²² Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Jakobson y la semiótica literaria*, Edit. Taurus, Madrid, 1987, p. 16.

mayor o menor grado de alguna función nos explica el profesor Gallardo²³. “Referencia/ literariedad. Opone la capacidad que tiene el signo de evocar algo distinto de sí, frente a la posibilidad que tiene de ser percibido por sí mismo.”²⁴

Dicho esto, vemos que para Jakobson las funciones emplean otros procedimientos subcódigos. Éstos son interpretados para que desde la perspectiva de la comunicación no coexista solamente una función, de manera contraria a lo usual. Sin embargo una de ellas sea el foco sobre el que vieren las otras, es decir: “La dominante puede definirse como el elemento focal de una obra de arte: gobierna, determina y transforma a los otros elementos. Es ella quien garantiza la cohesión de su estructura.”²⁵ El requerimiento y la equidistancia son las pautas de Jakobson hacia la dominante.

Gallardo²⁶ interpreta la visión de Jakobson hacia la poética que consiste en la finalidad principal de afianzar las desemejanzas halladas entre las facultades verbales y otras no verbales. Por analogía, Jakobson presta atención en su materia de las contigüidades notificadas por Aristóteles: donde sugiere una poética que posee una función de cometido censor con base en las “leyes generales”, de una lengua.

Como consecuencia, conceptualizar textos literarios en los que el predominio se emplaza en la función poética. Se apocopan los componentes principales de la obra literaria con el objetivo de rebatir la hipótesis de “lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte”. Del mismo modo, la correlación de esta función ante otras funciones del lenguaje, la primacía de la función poética “no elimina la referencia, aunque la hace ambigua”.²⁷

Por eso, la ambigüedad (o el polisemantismo) del símbolo, no implican doble acentuación. Por el contrario, la ambigüedad poética satisface a una sola voz y a un solo sistema de acentuación. La correlación de los sentidos en el símbolo puede ser interpretada lógicamente (como una actitud que va de lo particular o lo individual, a lo general: por ejemplo, un nombre propio convertido en símbolo; como una actitud que va de lo concreto a lo abstracto, etc.)²⁸

²³ Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Jakobson y la semiótica literaria*, op. cit., p.17

²⁴ Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Fundamentos del lenguaje literario*. Edit. Síntesis, Madrid, 2009, p. 28.

²⁵ Jakobson, Román, op. cit., p. 145.

²⁶ Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Fundamentos del lenguaje literario*, op. cit., pp. 209- 83-84.

²⁷ Jakobson, Román, op. cit., p. 14.

²⁸ Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 145.

La argucia poética es el resultado que “*la hace ambigua*” a la referencia. Para Roland Posner²⁹, la labor de quitar la envoltura, la requisa la lingüística como ciencia *heurística*, teniendo como objetivo los cánones del método lingüístico. En efecto, Jakobson propone analizar la función poética y no la poética.

Ahora bien, el discurso se provee de las efigies escritas, habladas o mímicas. Acorde a esta inherencia, el mensaje literario se construye gracias a funciones figurativas ilocutivas concretas. Es importante recordar que la peculiaridad del mensaje verbal se asienta ante el componente destacado como “*predominante*”.³⁰

Es cierto que para Jakobson, “*la función dominante*” se restringe a “*connotaciones referenciales*”. No obstante, siendo la función dominante la poética, la obra literaria se acaba. Conforme a Richard Ohmann³¹, la equidad de Jakobson se asienta en el señorío cautivador del entramado verbal de los textos hacia los usuarios.

Por esta razón, no existe objeción ante la persuasión que debe atesorar una obra. Sin embargo, ante la problemática de la ubicación de la función poética dentro de la obra y su poderío referencial. Jakobson³² insta dos arquetipos principales que rigen cualquier intervención verbal: *la selección y la combinación* o más concretamente la metáfora y la metonimia. “*La selección tiene lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad*”.³³

La novela Abel Sánchez vale de breve ejemplo esclarecedor ante estos planteamientos formalistas. El frenesí esbozado en el subtítulo “*Una historia de pasión*”, da lugar a la confinación del conocimiento último estereotipado señalado (*pasión*). Eso es posible ya que según Eagleton³⁴:

Podemos hacer metáforas porque poseemos una serie de signos equivalentes: - pasión, -llama, -amor, etc. Cuando hablamos o escribimos, elegimos signos dentro de una gama de posibles equivalencias, y a continuación las combinamos para formar una oración.

²⁹ Posner, Roland, *Comunicación poética frente a lenguaje literario (o la falacia lingüística en la poética)*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987, p. 126.

³⁰ Jakobson, Román, op. cit., p. 16.

³¹ Ohmann, Richard, *Los actos de habla y la definición de literatura*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, op. cit., p.20.

³² Jakobson, Román, op. cit., p. 40.

³³ *Ibíd.*, p. 40.

³⁴ Eagleton, Terry, *Una introducción a la literatura*, Edit. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1998, p. 63.

Por consiguiente, a lo largo de la novela se manifiestan dos pasiones al mismo tiempo que dos campos semánticos bien diferidos. De ello, a lo largo de la obra el autor los reparte mediante unidades isotópicas conducidas por el subtítulo con el fin de reseñar la aciaga composición a través del amor y el dolor. Aspecto que trataremos con más detalles en los capítulos de práctica.

Todorov³⁵ identifica las acciones propias de la apreciación que son la *elección* y la *composición* en la contemplación. Puesto que, es necesario optar por los actos que se van a contemplar. La contemplación fija los actos, sin embargo la apreciación los organiza.

A partir de lo dicho anteriormente, otorgamos la palabra a Jakobson³⁶ para precisar la literariedad:

La literariedad de un discurso consiste en una ordenación y composición total del mismo mediante el principio de la recurrencia, a saber: « la función poética proyecta el principio de la equivalencia [‘(de) semejanza’] del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. » Este principio o artificio compositivo da lugar al carácter «connotativo» de la obra, y provoca con ello la satisfacción psicológico-estética «de lo inesperado que surge de lo esperado».

Para concluir, diremos a guisa de síntesis, que para Jakobson un enunciado poético en una obra literaria debe establecer numerosas y eminentes relaciones. Estas analogías tanto semánticas como referenciales, residan en la similitud o en la disparidad y repeticiones. Así pues, la literariedad aparenta residir en la propia función poética. El objetivo de una y otra paradójicamente: expedir una comunicación armónicamente ensortijado. Ésta aparece como disimilitud principal entre lenguaje literario y no literario.

³⁵ Todorov, Tzvetan, *Sobre el conocimiento semiótico*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Crisis de la literariedad*, Edit. Taurus, Madrid, 1987, p. 31.

³⁶ Jakobson, Román, op. cit., p. 16.

1.2. Discurso un abanico de destrezas.

Para este apartado nos parece importante destacar por su valor considerable algunos puntos como, primero, al lector ducho en literatura por su penetrante búsqueda literaria, y que como consecuencia ha aprehendido sus rasgos esenciales, y puede despuntar por sus categorías. En otro orden de ideas, aquellos entes que se asemejan a las categorías que facilitan reglas para el discernimiento específico de una obra de arte ya que la consecución de ésta palpita por su contigüidad a la esencia en cuestión.

Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como "horizontes de expectativas" para los lectores, como "modelos de estructura" para los autores.³⁷

Partiendo de las reflexiones del método fenomenológico y la teoría de la recepción, la teoría genérica del texto se vislumbra idéntico de elementos tangibles y el género como exterior relevante, o sea trascendental.³⁸ Del mismo modo, Genette³⁹ sugiere entreverar la generecidad a través de la clase más usual de la "Architextualidad", que compendia el acervo de las clases más usuales o relevantes que se revelan en cada texto.

De acuerdo con Garrido Gallardo⁴⁰, hemos de confinar que la magnitud semiótica de la lingüística de Jakobson se sitúa en el principio de la revelación del símil hallado entre ciertas conductas sincrónicas y diacrónicas de la secuencia lingüística y la secuencia literaria. La estimación de un lance artístico pretérito cambia al afiliarse en otro venidero, ya que su cometido se diversifica por incumbirse precisamente a éste. El desarrollo en el arte se emplaza en la coexistencia de la conservación del folclore al mismo tiempo que su quiebra: la instrucción sincrónica no se puede acotar a los frutos de una oración dicha, sino que hay que tener en cuenta los tratados anteriores.

Rodríguez Pequeño⁴¹ clarifica que la "desautomatización" o "extrañamiento", es provocada por el talante inconexo de la obra que hace referencia

³⁷ Todorov, Tzvetan, *Sobre el conocimiento semiótico*, op. cit., p. 38.

³⁸ Schaeffer, Jean-Marie, *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, (Dir.), *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1988, p. 160.

³⁹ Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, op. cit., p. 09.

⁴⁰ Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Jakobson y la semiótica literaria*, op. cit., pp.11-19.

⁴¹ Rodríguez Pequeño, Mercedes, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Edit. Júcar, Madrid, 1991, p. 70.

a un estado sincrónico donde el estilo, específicamente el género, a la vez persiste y se consume. Así, al nivel diacrónico, las peculiaridades del género son suplidas por otras actuales. La naturaleza progresiva y expedita que advierta el género a través de la norma de la “*desautomatización*”, dando lugar al deterioro de un componente literario que no entraña su evanescencia sino solamente la permuta de función. Jakobson⁴² lo sintetiza en las frases siguientes: *La descripción sincrónica considera, no solo la producción literaria en cualquiera de sus niveles, sino también aquella parte de la tradición que ha permanecido viva [...]*.

De cualquier modo, de forma hastiada hemos evocado que, la destreza literaria parte del principio de la imitación. Por ello, el fundamento del discurso se forja según sus particularidades, con lo cual para concebir lo homólogo se requiere de otro, “*la literatura no se fabrica mecánicamente*”⁴³.

Bajo cuerda de la unión del “*dominante*” de Jakobson, Tomashevsky⁴⁴ descuella por el discernimiento cualitativo, teniendo en cuenta el género como agrupación definida hereditariamente de obras literarias yuxtapuestas por analogía entre método de recurso y los métodos inherentes, “*dominantes y unificadores*”. Los dispares géneros únicamente se instruyen a razón de los vínculos innatos hallados entre los métodos compositivos.

Lo señalado anteriormente se resume como bien dice Jakobson⁴⁵ : *Las características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de las otras funciones verbales, junto con la función poética dominante.*

En este punto destaca el requisito de aludir a la inherencia del argumento es un factor primordial en las unidades genéricas de las obras anota Marie Laure Ryan⁴⁶. Asiduamente en el acervo de las obras infieren una retahíla de aptitudes semánticas. Un arquetipo que compense una distribución abisal y una distribución visible, al mismo tiempo que disponga la distribución abisal como el icono semántico del texto.

⁴² Jakobson, Román, op. cit., p. 30.

⁴³ Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Fundamentos del lenguaje literario*, op. cit., p. 19.

⁴⁴ Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, Edit. Akal, Madrid, 1982, p. 214.

⁴⁵ Jakobson, Román, op. cit., p. 39.

⁴⁶ Ryan, Marie-Laure, *Hacia una teoría de la competencia genérica*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1988, p. 275.

Los métodos oportunos son los que ha despuntado Genette⁴⁷ como los que se hayan entre dos textos: si uno en concreto resida en un “*metatexto*” da lugar a una índole de singular vínculo que los aúna deliberadamente.

La *transtextualidad* hace que el ideal de la lectura referencialista esté guiado hacia ella nos recuerda Jean Marie Scheffer⁴⁸. La lectura *transtextual* da lugar a la prosperidad ya que constituye el texto individual en el ardid textual donde se sitúa. De este modo la genericidad como inherencia asimilada, incumbe al axioma de un término mediador entre un acervo de textos y un texto peculiar: una miscelánea de igualdades textuales, determinadas y sobre todo, temáticas. Esa es la razón que lleva Maurice Blanchot⁴⁹ considerar la obra como no acabada:

[...] la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere nacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada. Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que sólo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra. La soledad de la obra.

Ulteriormente, el vínculo no surge de manera venturosa, sino que al dar lugar una obra literaria tercián métodos constitutivos argumentativos y estructurales. Puesto que en el acto artístico existen métodos dominantes que supeditan al resto de los métodos, dando lugar a través de la unión de los mismos a las peculiaridades del género comenta Paul Hernadi⁵⁰.

La argumentación de Tomasevshki⁵¹ sobre los géneros literarios da a entender que están estereotipadas a la acción del factor instructivo:

Esta característica del género, [...] son los procedimientos dominantes, los cuales sub-ordinan a sí mismos todos los demás procedimientos necesarios para la creación de la obra literaria. Este procedimiento dominante, principal, se llama, a veces, dominante, y el conjunto de las dominantes es el momento determinante en la formación del género.

Instaurada la literatura de este modo, según Jean Marie Scheffer⁵², la genericidad se puede interpretar como un entretenimiento de reproducciones y

⁴⁷ Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, op. cit., p. 10.

⁴⁸ Schaeffer, Jean-Marie, op. cit., pp. 161-162-168-169.

⁴⁹ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Edit. Editora Nacional, Madrid, 2002, p. 18.

⁵⁰ Hernadi, Paul, *Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 02-03.

⁵¹ Tomachevski, Boris, op. cit., pp. 211.212.

⁵² Schaeffer, Jean-Marie, op. cit., p. 162.

simulaciones que concedemos de un texto a otro u otros, y al requerir a la premisa categórica de una estructura o modelo de competencia deriva íntegramente en baladí, ya que, no deslinda otros elementos que no sean una producción “*transtextual*”. Cedemos la palabra a Genette⁵³ para desembrollar lo anteriormente dicho:

[...] toda definición literaria, sino más bien como una especie de archigénero. Archi- porque cada uno de ellos se supone que sobrepasa y contiene jerárquicamente, un determinado número de géneros empíricos, los cuales son evidentemente, y sea cual sea la amplitud, duración o capacidad de recurrencia, hechos de cultura y de historia; pero también género porque sus criterios de definición incluyen siempre, como ya hemos visto, un elemento temático que supera la descripción puramente formal o lingüística. [...] Todas las clases, todos los subgéneros, géneros o súper-géneros son categorías empíricas establecidas por la observación del legado histórico.

Podríamos estar inducidos a exponer que la architextualidad precisa más bien un vínculo de posesión.

Según Jean Marie Scheffer⁵⁴, el fundamento de exterioridad no es sino el método que radica en obtener la idea de un género, no a partir de un ardid de semejanzas auténticas entre un acervo de textos, sino demandando en una obra ejemplar que daría lugar a relatos verídicos. Dicha ejecución revela las que son las raíces de los componentes temáticos concretos, de modo que la identidad del género esté más allá de los discursos y de su lenguaje, sin embargo, como máximo, el de precisos elementos temáticos supuestos como ejes connotativos. “*La cual no quiere sino que cada uno case con su igual, ateniéndose al refrán que dicen “cada oveja con su pareja”*”⁵⁵. Nos susurra la voz de Sancho Panza.

Por último, podemos concluir que el género, efectivamente, por una parte es configuración de la obra en sí. Por otra, sistema de equiparación con otras de su era al mismo tiempo que en todos los anales. La singularidad estilística de una elaboración despuntará en concordancia con aquellos que poseen la misma configuración que se define como género. En otro orden de ideas, el género, al emplazarse entre el relato en sí y la gran familia literaria, nos consiente pesquisar los vínculos entre la organización del significado semántico y el patrón literario.

⁵³ Genette, Gérard, *Géneros “Tipos”, Modos*”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, (Dir.), *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 228-229- 230.

⁵⁴ Schaeffer, Jean-Marie, op. cit., pp. 164-166.

⁵⁵ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edit. Verbum, Madrid, 2015, p. 429.

1.3. Hecho literario.

Resulta importante analizar la idea de literariedad pero como proceso aclaratorio a la función poética. Anteriormente hemos citado que el equívoco de la comunicación se debe a la función poética que emerge a través de métodos profundamente estudiados por los formalistas rusos. La más célebre es la *desautomatización* Shklovski⁵⁶ también conocida como los juegos del lenguaje literario.

Previamente hemos observado que las indicaciones lingüísticas provienen de las relaciones extraliterarias: una mezcolanza obtenida del juego literario o más bien de “*los universos del discurso*”. Así pues, Walter Mignolo considera la propensión de Jakobson a través de la clasificación y la composición como “*una elegante versión del principio de desviación*”⁵⁷.

El mundo de la cultura y de la literatura es, en realidad, tan infinito como el universo. No estamos hablando de su extensión geográfica (porque en este aspecto si es limitado) Sino de sus profundidades de sentido que son tan insondables como las de la materia. La infinita heterogeneidad de sentidos, imágenes, combinaciones semánticas de imágenes, de materiales y de su percepción, etc.⁵⁸

Basándonos sobre las reflexiones de Marie Laure Ryan⁵⁹, Jakobson junto con críticos y semiólogos, pretenden ceñir el contexto de la suficiencia literaria trasluciendo una relegación en torno a la insigne tesis de literariedad como desterramiento de la norma. Esto sucede debido a que los textos literarios claudican a una cantidad de singularidades fonéticas o sintácticas. Los cuales, si se localizasen en diversas clases de textos como pueden ser periodísticos, científicos y terceros, se denotarían.

Antonio García Berrio⁶⁰ advierte en el extrañamiento el albor del propósito estético literario, lo que se sitúa en concordancia con la estimulación textual:

[...] el sentido de la «torsión» de la lengua poética: la «intención estética» se perfila, previamente, sólo a través de su desviación de la base inerte del

⁵⁶ Viktor Shklovski citado por García Berrio, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso*, Edit. Planeta, Barcelona, 1973 p. 101.

⁵⁷ Mignolo, Walter, *Semiosis y universos de sentido*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Crisis de la literariedad*, Edit. Taurus, Madrid, 1987, p. 47.

⁵⁸ Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 362.

⁵⁹ Ryan, Marie-Laure, *Hacia una teoría de la competencia genérica*, op. cit., p. 255.

⁶⁰ García Berrio, Antonio, *El significado actual del formalismo ruso*, Edit. Planeta, Barcelona, 1973, pp. 113-431.

lenguaje común comunicativo [...] Diagnosticarlo, verificándolo con la más aséptica objetividad; persiguiendo no tanto los contenidos afirmados, sino, preferencialmente, las texturas en las que se cimientan tales afirmaciones, donde el espíritu del hombre se realiza en universal, trascendiendo el más inmediatamente aprehensible sentido de la «desviación» individual-estilística.

El iniciador de la destreza y el destinatario que lo discierne, forman parte en el desarrollo “*desautomatizador*” nos recuerda Mercedes Rodríguez Pequeño⁶¹. Con un componente emocional, inesperado, que concibe en el destinatario un resultado de captación no mecanizada. Esto da lugar según Van Dijk⁶² a competencias diversas: promover la curiosidad y procurar una regularidad concreta.

Van Dijk⁶³ confirma que el uso de la noción de estilo como locución técnica posee, por norma, varias nociones como precisión, singularización, declinación, etc. Que se adhieren tanto a artilugios específicos como a conglomerados de artilugios singularizados por poseer análogo creador, igual conjunto de creadores, igual espacio, situación o erudición.

Con respecto a la noción de capacidad literaria, Marie Laure Ryan⁶⁴ estima que ésta emana del periodo literario. Así pues, es la capacidad de concebir o argüir, la amalgama absoluta de las reglas alternativas de la literatura. Así como para referir estas amalgamas como literarias, con el cometido de generar alocuciones improcedentes.

Iuri Tiniánov⁶⁵ advierte que la dinamización del texto procede de la relación de las técnicas. De esta forma, el concepto del signo poético se sitúa estrechamente fusionado a esta reciprocidad, como analogía del movimiento en sí:

No todos los factores de la palabra son equivalentes entre sí. La forma dinámica no nace de su combinación o fusión, sino de su acción recíproca o interacción y, por lo tanto, de la preeminencia de un grupo de factores a expensas del otro. Por ello, el factor evidenciado deforma a los factores subordinados. Captamos la forma como pasaje (y por tanto cambio) de la relación entre el factor constructivo subordinante y los factores subordinados[...] El arte vive de esta interacción, de esta lucha[...] Si llega a faltar la sensación de una interactividad de los factores, que supone la necesaria presencia de los dos momentos, subordinante y subordinado, el hecho artístico se anula, deviene automatismo[...] En la noción de "principio constructivo" y de "material" se introduce así una implicación histórica [...] Nos encontramos, por ejemplo, con

⁶¹ Rodríguez Pequeño, Mercedes, op. cit., p.71.

⁶² Teun Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, op. cit., p. 126.

⁶³ Teun Van Dijk, Adrianus, *La ciencia del texto*, Edit. Paidós, Barcelona, 1992, p.110.

⁶⁴ Ryan, Marie-Laure, *Hacia una teoría de la competencia genérica*, op. cit., p. 255.

⁶⁵ Tiniánov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Edit. Dedalus, Buenos Aires, 2010, pp. 30-31.

un metro desgastado. El desgaste proviene de una habitual asociación con el sistema acentual de la frase y con ciertos elementos lexicales.

Por su parte, Tomachevsky⁶⁶ designa uno de los métodos de *desviación* a través de los tropos, que sufragan al embrollo de la comunicación con el empleo de metáforas y metonimias:

Los procedimientos que sirven para cambiar el significado fundamental de la palabra se llaman tropos. Cuando nos encontramos ante un tropo, debemos distinguir el significado propio de la palabra (su significado, comúnmente usado) y el traslaticio determinado por el significado general del contexto. En los tropos, se anula el significado propio comienzan a percibir indicios secundarios [...]. Entre los tropos se distinguen dos casos fundamentales la metáfora y la metonimia.

Es legítimo departir la tematización tácita o implícita. Roland Posner⁶⁷ la considera como una regla tematizada tácitamente por componentes no interpretados por el destinatario. Así, la función “*desautomatizadora*” de un relato se asienta en los componentes de la competencia lingüística. Las reglas suspicaces de hallarse tematizadas tácitamente, implican únicamente la estructura de normas del lenguaje natural aplicado.

Una vez exhibidas varias peculiaridades de la obra de arte, podemos comprender las características propias de su comunicación literaria. Las certezas de la discrepancia entre una comunicación imitativa y la ordinaria, se solventa con frecuencia con poco más de literariedad: por la función poética y las desviaciones estilísticas. Ante este formulismo ingénito, procuraremos exponer una fracción de las normas del discurso narrativo.

⁶⁶ Tomachevski, Boris, op. cit., p. 49.

⁶⁷ Posner, Roland, op. cit., p. 131.

2. Análisis crítico del discurso.

2.1. Universos del sentido.

Para empezar, es pertinente detallar el acto de habla. De este modo indagaremos concisamente el modo que se muestran estos epígrafes con el objetivo de deducir los rasgos de la comunicación poética. Esto nos faculta aproximarnos a los pormenores del comunicado ficticio.

Ahora bien, Ursula Oomen⁶⁸ reflexiona a partir de la noción Jakobsoniana de la competencia poética del lenguaje como la consolidación en un principio específico de la coyuntura verbal. Resulta oportuno sintetizar las supeditaciones de idiosincrasia de los actos verbales que para Van Dijk⁶⁹ se producen usualmente, en usufructos de los integrantes en el acto verbal. Estas se pormenorizan a través de denominaciones tales como “entendimientos”, “certidumbres”, “aspiraciones”, “alusiones”, “potestad”, “amabilidad”, “standing”, “deber”.

La lexicología poética. Esta estudia el vocabulario de la obra y el mundo en que es utilizado: los medios de significación atribuida por el autor a las palabras que emplea y la combinación de tales significados [...] La sintaxis poética estudia el modo en que las palabras asocian en las proposiciones: es decir las llamadas locuciones lingüísticas.⁷⁰

Evidentemente, Van Dijk⁷¹ apunta que las manifestaciones *deícticas*, son una ostentación inherente de las peculiaridades semánticas pragmáticas del entorno. De esta manera, la misiva literaria posee dispares singularidades. El uso de los pronombres yo y tu no ineludiblemente sugiere mención al emisor y al receptor, sino que evidencia auto referencia de los elementos interpretados.

Aún cuando una tendencia hacia el referente, una orientación hacia el contexto-resumen, la función llamada Referencial, "denotativa", "cognoscitiva"- es la tarea primordial de numerosos mensajes, la participación accesoria de las demás funciones de tales mensajes debe ser tenida en cuenta por el lingüista observador.⁷²

⁶⁸ Oomen, Ursula, *Sobre algunos elementos de la comunicación poética*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987, p. 139.

⁶⁹ Teun Van Dijk, Adrianus, *Pragmática de la comunicación literaria*, op. cit., p. 173.

⁷⁰ Tomachevski, Boris, op.cit., p. 23.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 192.

⁷² Jakobson, Román, op. cit., p. 33.

Ante la situación planteada, Ursula Oomen⁷³ estima que la configuración del lenguaje media primeramente por los factores comunicativos en el uso de los pronombres: los verbos eventuales desvelan el tiempo y el lugar y las expresiones universales y fortuitas. El espacio perceptivo global de los protagonistas se muestra con artículos demostrativos: la forma gramatical y los argumentos que intercalan, por consiguiente, la colaboración de los elementos.

Gracias al nexo establecido entre las partes por los motivos, son posibles las transposiciones temporales en la narración. No sólo puede desplazarse la exposición, sino que también las distintas partes de la fábula pueden ser comunicadas cuando ya el lector está al corriente de lo que ha ocurrido después.⁷⁴

Atendiendo a otro método “*pragmático-lingüístico*” como es el discurso retórico, el cual para Bertrán Almería⁷⁵ puede manifestar sensaciones trascendentes. Este discurso retórico se manifiesta a través de interjecciones e interrogantes, poseyendo duplas sensaciones, o más bien dupla dependencia: por un lugar se adecua al protagonista y por otro al relato. Eso vislumbra una anexión de diatriba específica. Este instrumental sígnico instituye directrices precisas para la oportuna apreciación pragmática del relato.

Con respecto a Bajtin⁷⁶ “*las comillas y cursivas*” en el texto son de relevancia para denotar murmullos y propósitos, al mismo tiempo que conceptos paródicos y mordaces como un “*discurso ajeno*” sin ente enunciador. Esto simboliza una categoría de retraimiento o alejamiento entre la voz del autor y la voz ajena. Éstos enunciados de una manera u otra aparentan lo que los eruditos de la narrativa denominan “*el discurso indirecto*”.

[...] la dialogalización interna sólo puede convertirse en tal fuerza creadora de forma, allí donde las divergencias y las contradicciones individuales son fecundadas por el plurilingüismo social, donde suenan los ecos dialogísticos; pero no en las cumbres semánticas de la palabra (como en los géneros retóricos), sino que penetran en los estratos profundos de la misma, dialogizan el lenguaje mismo, la concepción lingüística del mundo (la forma interna de la palabra); en donde el diálogo de las voces nace directamente del diálogo social de <<los lenguajes>>, en donde el enunciado ajeno comienza a sonar como un lenguaje ajeno desde el punto de vista social [...]

⁷³ Oomen, Ursula, op. cit., p. 140.

⁷⁴ Tomachevski, Boris, op .cit., p. 190.

⁷⁵ Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Edit. Cátedra, Madrid, 1992, p. 118.

⁷⁶ Bajtin, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., pp. 103-111-418-441.

Diremos, pues, a guisa de síntesis que para Bajtin la “*orientación de la palabra*” es la adición del conjunto de los sucesos comunitarios, psíquicos y ante todo a los soliloquios recónditos y lo que da lugar en nuestra moralidad. A pesar de ello, la dicción en concreto o el relato completamente, consiguen dar acepción que no procede de lo singular a lo común, o sea, una acepción particular.

Resulta oportuno recordar que los verbos *performativos* citados por Van Dijk⁷⁷ se sitúan en primera persona del plural y singular recíprocamente, dando lugar a oraciones que poseen repercusión de las funciones ejecutadas, en una localización oportuna. Los efectos de estos verbos se destinan súbitamente a actos verbales. Para obviar: de por medio de “*texto y contexto*”, ambos usan los sugeridos y como consecuencia aparecen los “*verbos realizativos*”.

El concepto de <<contexto>> se caracteriza como la reconstrucción teórica de una serie de rasgos de una situación comunicativa, a saber, de aquellos rasgos que son parte integrante de las condiciones que hacen que los enunciados, den resultados como actos de habla. El objetivo de la pragmática es formular estas condiciones, es decir: indicar qué vinculación existe entre los enunciados y este contexto. Y puesto que describimos los enunciados teóricamente como textos, se trata aquí de la especificación de las relaciones entre *texto y contexto*.⁷⁸

Primeramente la cualidad del entorno a destacar es su singularidad resolutive. Para Van Dijk⁷⁹, un entorno no es únicamente un universo disposición probable, sino una sucesión de universos o estados. Así mismo, estas disposiciones no persisten iguales en un período, sino que permutan. Por ello, un entorno es un intervalo de disposiciones. “*Y la noción de espacio literario, en el origen del pensamiento del afuera*” [...].⁸⁰

[...] este pensamiento, con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y con relación a la positividad de nuestro saber, constituye lo que podríamos llamar en una palabra “el pensamiento del afuera”.⁸¹

Dadas las condiciones que anteceden, tendríamos que zanjar controversias, de acuerdo con Van Dijk⁸² en lugar de disposiciones viables obtenemos universos viables como sucesión de acontecimientos. Dado que estas sucesiones de acontecimientos vienen dados al mismo tiempo por el paso de un período, un estado para esta sucesión de acontecimientos se precisa como doble que se constituye de un

⁷⁷ Teun Van Dijk, Adrianus, *La ciencia del texto*, op. cit., P. 94.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 93.

⁷⁹ Teun Van Dijk, Adrianus, *Texto y contexto*, Edit. Cátedra, Madrid, 1980, p. 274.

⁸⁰ Blanchot, Maurice, op. cit., p. 15.

⁸¹ Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Edit. Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1997, p. 08.

⁸² Teun Van Dijk, Adrianus, *Texto y contexto*, op. cit., p. 64.

universo factible y en una localización de un período de la miscelánea exhibida anteriormente.

Resulta oportuno fijarse en las organizaciones pragmáticas latentes que se proporcionan de varios modelos de apuntes. De la misma manera Van Dijk⁸³ establece que los verbos *realizativos* muestran el vigor ilocutivo de un epígrafe y los frutos que dan lugar en el acto del lenguaje.

Todo este material nos lleva al centro del ovillo, así para Van Dijk⁸⁴ el receptor logra testimonio sobre la fase, la procedencia, de la filiación del emisor. Al mismo tiempo que la red de lo ecos. Muy a menudo, el mensaje procede de la “*comunicación paratextual*”: las mutaciones fonéticas vocálicas de la palabra a través de indicios dispares: *negritas, variación, subrayados* etc. Van Dijk⁸⁵ lo sintetiza en lo siguiente: “*Verbos como pensar, creer, recordar, etc, seguidos por tiempos pasados o adverbios como ayer, o adjetivos como previo, dan acceso a modelos de tiempo pasado respecto a modelos de tiempo actual*”.

Es prudente aludir la secuencia de manifestaciones que trazan vínculos usuales entre epígrafe y entorno pragmático: las llamadas *partículas pragmáticas*. Dichas partículas emergen en los coloquios: *simplemente, vaya, pero, por qué, pues, de todas maneras, ¿no es cierto?, simplemente lo haré: vaya, quisiera saber dónde se ha metido; ¿por qué no me ayudas? ¡Pues dale el libro de una buena vez!; ¡Pero si yo tampoco lo sé!*, etc.⁸⁶

Como colofón, sostendremos que la referencia, la verdad y el significado son nociones que armonizan el discurso de las palabras con la sociedad extralingüística. En su evolución referencial a episodios del mundo real, se encuentra pleno de embustes de conceptos tácitos. Lo que singulariza el empleo insólito del lenguaje literario, es el lance que las palabras de una creación encubren más de lo que revelan ciertamente.

Para poner en marcha nuestra exhibición *ilocutiva* del acto de redactar, se debe erigir y evocar la existencia de una tarea que disfruta una reacción aceptada habitualmente. Esta tarea debe abarcar una enunciación y varias expresiones usadas

⁸³ Teun Van Dijk, Adrianus, *La pragmática de la comunicación literaria*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987, 192.

⁸⁴ Teun Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, op. cit., p. 95.

⁸⁵ Teun Van Dijk, Adrianus, *Texto y contexto*, op. cit., p.60.

⁸⁶ Teun Van Dijk, Adrianus, *La ciencia del texto*, op. cit., p. 96.

por ciertos emisores. Grosso modo, cada acto verbal semejaría a una tarea realizada por los protagonistas. “*La asignación de los actos de habla es el medio de creación de los personajes*”.⁸⁷

La insistencia del autor al acto comunicativo implica que no existe un contexto necesariamente compartido por el destinatario y el emisor. Pero, si, por definición, el contexto es preciso para que la comunicación se produzca. ¿Dónde habremos de buscarlo? Sólo en un lugar: en la obra misma. Ésta la obra, comporta su propio contexto. El mensaje literario remite esencialmente a sí mismo.⁸⁸

A continuación, con base al estudio de Bertrán Almería⁸⁹ el análisis de la elocuencia del protagonista en la obra es una pieza principal para examinar la poética de una autor. De tal manera que exclusivamente los lances colectivos poseen transcripción en las normas básicas del discurso. Ya que, las circunstancias de la admisión dinámica y valorativa del epígrafe se permiten la conveniente longevidad colectiva para radicar en la sociedad del emisor.

Por esta razón, Richard Ohmann⁹⁰ estima que es primordial ejecutar acorde a algunas resoluciones y reglas usualmente fundadas y comprobadas. Es más, las reglas de la energía ilocutiva únicamente aluden a los vínculos interpersonales. Conforme al emplazamiento comunitario que desempeñan los individuos. La actitud semántica del emisor y el receptor es primordial y distinguida añade Van Dijk⁹¹.

En Domínguez Caparrós⁹² queda patente que todo mensaje de particularidad lingüística acarrea actos de singularidad lingüística. La unidad lingüística, es la ejecución o emanación de alegorías, de la palabra o de la oración en el instante que se origina el acto verbal. Es decir, la realización o emanación de una ingeniosidad de oración, y los actos del habla son las entidades exiguas de procedencia del mensaje lingüístico. “[...] *la estructura fundamental y la competencia lingüística se emplean siempre "en serio" y "rectamente" aunque se haga un chiste [...]*”⁹³

⁸⁷ Ohmann, Richard, *El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987, p. 45.

⁸⁸ Lázaro Carreter, Fernando, *El poema lírico como signo*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Crisis de la literariedad*, Edit. Taurus, Madrid, 1987, p. 160.

⁸⁹ Beltrán Almería, Luis, op. cit., p. 14.

⁹⁰ Ohmann, Richard, *El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas*, op. cit., p. 40.

⁹¹ Teun Van Dijk, Adrianus, *La pragmática de la comunicación literaria*, op. cit., p. 186.

⁹² Domínguez Caparrós, José, op. cit., p. 89.

⁹³ Mignolo, Walter, op. cit., p. 49.

Como lo ha concretado Barthes⁹⁴, los estudios lingüísticos se detienen en la oración, es el núcleo mínimo que procuran analizarse. En efecto, la oración corresponde una estructura y no una sucesión. No puede dar lugar a la adicción de términos que la integran y forman, por tanto, una entidad única, un epígrafe: de forma opuesta, no da lugar más que el encadenamiento de las oraciones que lo constituyen.

Estas entidades para Garrido Gallardo⁹⁵ son los procedimientos singulares de la peculiaridad *metonímica* del texto, es decir, aluden a los hechos verídicos o hipótesis que se esgrimen a los hechos verídicos o hipótesis que ejercen de entorno. Ya que, la metonimia y la sinécdoque es la imagen que da lugar a vínculos contextuales.

En esta dimensión lingüístico-cognoscitiva, Walter Mignolo⁹⁶ tiene en cuenta que todo hecho enunciativo se halla definido, al mismo tiempo que, por las lingüísticas y por las acciones clasificatorias de estructura cognoscitiva. Esa doble actuación que da lugar el acto enunciativo, es la que posee "la *semiosis* y los *universos del sentido*"⁹⁷.

La etapa morfológica es una especie de apoteosis de las formas, pues parece que la creación artística se refiere sobre todo a ellas, a sus capacidades de relación y a su funcionalidad en el conjunto, olvidando, o dejando en un segundo plano a la materia de la obra literaria, es decir, la temática y las relaciones con el exterior.⁹⁸

Una diatriba se compone de oraciones que a la vez misma se corresponde de epígrafes. Ahora bien, la apreciación del epígrafe se fija por la oración que se manifiesta, y por otra, por su propia explicación. El lenguaje del protagonista, la particularidad de su raciocinio, los argumentos que acomete al departir, logra ser un disfraz de su singularización.

⁹⁴ Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Edit. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977, p. 06.

⁹⁵ Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Fundamentos del lenguaje literario*, op. cit., p. 95.

⁹⁶ Mignolo, Walter, op. cit., p. 55.

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ Bobes Naves, María del Carmen; Baamonde, Gloria; Cueto, Magdalena; Frechilla, Emilio; Marful, Inés, *Historia de la teoría literaria: la antigüedad greco latina*, Edit. Gredos, Madrid, 1995, p. 17.

2.2. Discurso e intencionalidad.

Previamente debemos estimar los ambientes en que se sitúan las agrupaciones comunicativas discordantes, dada la clase de paradojas que deliberamos. La teoría lingüística y pragmática ha revelado la envergadura del discernimiento del entorno y la utilización de los métodos lingüísticos en la exposición de la destreza comunicativa del emisor.

De acuerdo con Domínguez Caparrós⁹⁹, el análisis de la literatura a razón del contexto real se evidencia conveniente en el momento que atiende a la “referencia” a manera de hecho de lenguaje y afronta el dilema de los mensajes abusadores: la diferenciación entre declaración referencial y uso referencia. De este modo, en varias ocasiones una declaración referencial no posee en el conjunto de sus disfrutes dentro del mensaje un provecho referencial.

Ahora bien, como ha advertido Tomachevsky¹⁰⁰, en la literatura desprovista de causas científicas, estas muestras negativas o *transgresivas*, esgrimían para instaurar una impresión de disparidad con los axiomáticos. Estos, se exhibían de forma sencilla y directa, cerca de la inflexión de la insigne expresión: “*Júzgame, oh juez injusto*”.

Probablemente, para Watzlawich¹⁰¹ la manera más habitual en que la paradoja tercia en la proclama de la relación terrenal, es mediante una regla que requiere una pauta precisa. Esto es debido, a que su propia esencia únicamente consigue ser incontrolada al patrón de este anuncio es, por ende: “*sé espontáneo*” todo aquel que confronta esta norma se sitúa en un emplazamiento refutable. Pues para acatarlo debería ser abierto dentro de ámbito de represión, de no-naturalidad.

Resulta adecuado introducir el estudio de la axioma usualmente aceptada con relación a referencia y a las manifestaciones referenciales y que logra ser manifestado de este modo: todo aquello a lo que alude tiene el cometido de coexistir. “*Este axioma da lugar a la paradoja de que, para poder negar la existencia de una cosa, esta cosa debe existir*”¹⁰².

⁹⁹ Domínguez Caparrós, José, op. cit., p. 93.

¹⁰⁰ Tomachevski, Boris, op. cit., p. 264.

¹⁰¹ Watzlawich, Paul; Helmich Beavin, Janet; Jackson Donald, *Teoría de la comunicación Humana: Interacciones, patologías y paradojas*, op. cit., p. 184.

¹⁰² Domínguez Caparrós, José, op. cit., p. 93.

Se dice que hay antinomia cuando una proposición resulta a la vez verdadera y falsa. Se dice asimismo que hay antinomia cuando dos consecuencias de la misma premisa son contradictorias. La antinomia es también por ello llamada paradoja.¹⁰³

Atinados los requisitos que anteceden, no obstante, Watzlawich¹⁰⁴ observa que la mayoría de los escritores se inclinaban a restringir el uso de las paradojas. Éstas manan en métodos determinados como puede ser el existencialismo o la razón. Así, una antinomia con sentido paradójico designa un auto incoherencia a través de métodos transigidos de raciocino bivalente: antinomias y contradicciones.

Como razonamiento, ya que para José Gaos¹⁰⁵, son fundamentos como el nombrado fundamento de contradicción o formas de reflexionar. Éste fundamento, propone que, en dos discernimientos opuestos, uno es verídico y el otro inexacto. Consideremos que los razonamientos fuesen fenómenos mentales. Todos los fenómenos son transitorios inestables y las normas de los fenómenos aluden a su cohabitación y relación. El fenómeno de contradicción se residiría pues, en una norma de la cohabitación y la relación de algunos fenómenos transitorios e inestables.

En los marcos de las observaciones anteriores, manifestamos de acuerdo con Van Dijk¹⁰⁶ que los hechos de lengua tienen que concluir frecuentemente ciertos “*principios de cooperación*” que atienden la sucesión excelente de la reciprocidad con el sistema lingüístico. A saber: teniendo en cuenta el principio de que alguien declara con veracidad, asignamos todos los testimonios codiciados al de la trama de diálogo. En caso de que estos fundamentos se arruinen (entre enunciados y tema del diálogo), se da lugar a un efecto especial.

Los mensajes paradójicos crean situaciones insostenibles. Dado que el mensaje es paradójico, cualquier reacción frente a él dentro del marco establecido por el mensaje debe ser igualmente paradójica. De modo que es imposible comportarse de manera congruente y lógica dentro de un contexto incongruente e ilógico [...] En algunos contextos la locura y maldad parecen constituir las únicas explicaciones.¹⁰⁷

¹⁰³ Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Edit. Sudamérica, Buenos Aires, 1951, p. 110.

¹⁰⁴ Watzlawich, Paul; Helmich Beavin, Janet; Jackson Donald, op. cit., pp. 09-14-19.

¹⁰⁵ Gaos, José, *Introducción a la fenomenología seguida de la crítica al psicologismo en Husserl*, Edit. Encuentro, Madrid, 2007, p. 59.

¹⁰⁶ Teun Van Dijk, Adrianus, *La ciencia del texto*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁷ Watzlawich, Paul; Helmich Beavin, Janet; Jackson Donald, op. cit., pp. 181-182.

Searle¹⁰⁸ erige la diferencia entre propuestas francas e hipócritas que estriban en que en el lance de propuestas francas. El emisor pretende efectuar el hecho futuro. Sin embargo, ocurre lo contradictorio en las propuestas hipócritas: a este requisito Searle¹⁰⁹ la nominó: «condición de sinceridad».

Considérese, por ejemplo, el dar una orden. Las condiciones preparatorias incluyen que el hablante esté en posición de autoridad sobre el oyente, la condición de sinceridad consiste en que el hablante desea que se lleve a cabo el acto ordenado, y la condición esencial tiene que ver con el hecho de que el hablante intenta que la emisión haga que el oyente lleve a cabo el acto. Para las aserciones, las condiciones preparatorias incluyen el hecho de que el hablante debe tener algunas bases para suponer que es verdadera la proposición aseverada; la condición de sinceridad consiste en que él debe creer que es verdadera, y la condición esencial tiene que ver con el hecho de que In proposición se presenta como la representación de un estado de cosas efectivo.

Ante la situación planteada, Watzlawich observa que, a pesar de la orden, el otro elude cumplirse o, en la mejor situación de la tensión paradójica, se realiza lo apropiado pero por razón equivocada, residiendo en las causas equivocadas el cumplimiento de la orden. Así, estos conocimientos son paradójicos, ya que demandan armonía en el ámbito de un vínculo declarado como suplementario. “*Cuando la paradoja contamina las relaciones humanas aparece la enfermedad*”¹¹⁰

Allí, el lenguaje no es un poder, no es el poder de decir. Nunca es el lenguaje que hablo. En él, nunca hablo, nunca me dirijo a ti y nunca te interpeleo. Todos estos rasgos tienen forma negativa. Pero esta negación sólo oculta algo más esencial: que en este lenguaje todo regresa a la afirmación, que lo que niega, en él afirma.¹¹¹

Consumamos con la afirmación de que todo acto de comunicación estriba en transmitir algo. No obstante, el acto de comunicación paradójico reside en la vacilación del sujeto ante la opacidad del propósito. Este desenlace se da por motivo del enunciado verídico e inexacto. Una vacilación procedente de la contraposición del mismo asunto, al mismo tiempo que objeta la idiosincrasia del propósito referencial. De esta manera el sujeto está establecido en el grado de su ubicación.

¹⁰⁸ Searle, John, *Actos de Habla*, Edit. Planeta De Agostini, México, 1994, p. 68.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 72

¹¹⁰ Watzlawich, Paul; Helmich Beavin, Janet; Jackson Donald, op. cit., p. 185.

¹¹¹ Blanchot, Maurice, op. cit., p. 43.

2.3. Coherencia del discurso.

Bien es cierto que el lenguaje literario es una mera imitación de una exposición global con sentido referencial es a la vez misma global.¹¹² Dicha característica de la literatura promueve que sea muy frecuente obtener ornamentos de unidades temáticas misceláneas de modo que se pueda aproximarse a heterogéneos horizontes. De lo fortuito, se puede obtener la trama de una aparte, de una secuencia, de la misma forma que de la suma de un texto.¹¹³

Así, los enunciados son capaces de aparecer en sucesiones como soliloquio o como diálogo. Al igual que las sucesiones de frases, estas sucesiones de actos de habla deben recompensar requisitos compuestos. De este modo, los actos de habla se ensamblan entre sí y recompensan requisitos de conexión para ser apreciados como un acto enrevesado de comunicación ecuánime apto.¹¹⁴

El concepto de tema un concepto acumulativo, que unifica el material verbal de la obra. Puede haber un tema de toda la obra, pero también cada parte de la obra tiene su tema, esta división de la obra en partes, de modo que cada una tenga unidad temática en si misma, se llama descomposición de la obra¹¹⁵

Como punto de partida, la complejidad que plantea la designación del argumento del texto sería la tarea de la aglomeración del todo a “*las estructuras semánticas*”. Dado que estas similitudes semánticas instaladas en cadenas de frases, hacen referencia al argumento o a la trama de la diatriba.¹¹⁶

Debería recordarse brevemente que la función pragmática de los textos literarios tal como se ha expuesto anteriormente solo se ha definido en el macronivel. Esto es, el texto solamente posee una función “literaria” cuando es considerado como un todo de modo semejante, de la misma manera que a un texto se le puede asignar además un significado global, susceptible de ser explicitado en términos de macroestructuras semánticas que den cuenta de las noción intuitiva de tema de un texto, una secuencia de actos de habla puede constituirse también considerando como un todo un acto de habla global, susceptibles de ser explicitado en términos de macroestructuras pragmáticas.¹¹⁷

La principal norma que se instaura es lo que Van Dijk¹¹⁸ denomina como “*macroestructuras*” de las obras. El concepto de *macroestructura* se apoya en la

¹¹² Ohmann, Richard, *Los actos de habla y la definición de literatura*, op. cit., p. 32.

¹¹³ Teun Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, op. cit., p. 47.

¹¹⁴ Teun Van Dijk, Adrianus, *La pragmática de la comunicación literaria*, op. cit., p. 174.

¹¹⁵ Tomachevski, Boris, op. cit., p. 185.

¹¹⁶ Teun Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, op. cit., p. 43.

¹¹⁷ Teun Van Dijk, Adrianus, *La pragmática de la comunicación literaria*, op. cit., p. 187.

¹¹⁸ Teun Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, op. cit., p.45.

percepción de la perseverancia principal del lector, en el momento de encarar una obra para descifrar su mensaje. Una *macroestructura* debe aprehender el argumento de la obra en su conjunto, así pues, puede reparar en una variedad de extracto o síntesis. Por otro lado, las “*microestructuras*”, aluden a la composición particular de un texto. La partición de las oraciones y pertinentes.

El nivel ‘narracional’ tiene, así, un papel ambiguo: siendo contiguo a la situación de relato (y aun a veces incluyéndola) se abre al mundo, en el que el relato se deshace (se consume): pero al mismo tiempo, al coronar los niveles anteriores, cierra el relato y lo constituye definitivamente como palabra de una lengua que prevé e incluye su propio metalenguaje.¹¹⁹

De otra manera, una superestructura conviene particularizarse como la estructura total de un texto. Ésta, apremia la norma global de la invectiva y los vínculos de sus correspondientes departamentos. Dicha superestructura narrativa se distribuye de forma semejante a la dimensión de cimentación de una frase, se traza en acotaciones de condiciones y de normas de creación: la introducción, la complicación, la resolución, la evaluación y la moraleja.¹²⁰

Seguidamente, Van Dijk¹²¹ desenvuelve *las macrorreglas* que logran afiliarse al discurso en competencia a su modelo. Esto provoca que en el discurso se localice aclaraciones con más utilidad que las mismas en otros discursos. Por lo tanto en el momento de resumir una obra se efectuara de forma diferente a cualquier otra narración.

A un texto se le puede asignar además un significado global, susceptible de ser explicitado en términos de macroestructuras semánticas que den cuenta de la noción intuitiva de ‘tema’ de un texto, una secuencia de actos de habla puede constituir también, considerada como un acto de habla global, susceptible de ser explicitado en términos de macroestructuras pragmáticas.¹²²

Sin embargo, existe la posibilidad de no superponer *macrorreglas* en relatos concisos, ya que la importancia del relato será global. Advertida esta situación, la *microestructura* y la *macroestructura* son análogas, y la *superestructura* esquemática no regentará secciones superiores al propio relato con la posibilidad de damnificar sus alocuciones.¹²³

¹¹⁹ Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, op. cit., p. 46.

¹²⁰ Teun Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, op. cit., p. 53.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 53.

¹²² Teun Van Dijk, Adrianus, *La pragmática de la comunicación literaria*, op. cit., p. 175.

¹²³ Teun Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, op. cit., p. 54.

Podemos encontrar la ocasión de que en las iniciales alocuciones del texto se desempeñen como la introducción mientras que otras más aventajadas erigirán el embrollo. La consecuencia de esta situación radicarán en que dada esta propiedad de los esquemas narrativos. De esta manera la *microestructura* instituye el conjunto del fondo de la diatriba y la *superestructura* esquemática y coordina las *macroproposiciones*.¹²⁴

Resulta adecuado señalar que la jerarquía existente entre las categorías, la introducción de un cuento reinará en el conjunto de la diatriba incluyendo la complicación y la resolución. El esquema detenta una disposición jerárquica por la que se rigen las *macroproposiciones* que constituyen el fondo del esquema.¹²⁵

Por último, la introducción de un cuento tiene la posibilidad de estribar en una explicación de un hecho. Sin embargo, será en su conjunto donde la cortapisa tendrá el valor de explicación de algún arquetipo. Debemos percatarnos que estas cortapisas *superestructurales* no intervienen en el micro nivel, sino en el macronivel. Es decir, intervienen en el conjunto de las diferentes secciones de la diatriba de una categoría narrativa.¹²⁶

Como ejemplos de lectura, finiquitamos así, entre las nociones de congruencia que son los vínculos tanto ínfimos como totales que se haya en la unidad ínfima y total de una obra. Así pues, sugerimos que la congruencia es un requisito de la función textual e intertextual. La coherencia se hallaría hondamente enlazada con la disposición del alegato y el móvil que plantea.

¹²⁴ Teun Van Dijk, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, op. cit., p. 55.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 55.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 54.

3. Teoría de la recepción.

3.1. Lector y texto.

Dejando a parte los estudios inmanentes planteados por los formalistas, nuestra intención en esta ocasión, reside en situar al lector en el punto de vista de dar aliciente a otros posibles estudios de la obra. Las existentes naturalezas logradas por la destreza, da camino a los vientos de la historia y con esto a los procedimientos hermenéuticos de la recepción literaria.

Ahora bien, Lázaro Carreter¹²⁷ sitúa al lector como componente del beneficiario global, que admite el mensaje aislado o conjuntamente, en emplazamientos graduales y singularmente desiguales. No obstante, este mensaje nunca permuta, siempre es igual.

Por su parte, Gadamer¹²⁸ en *Verdad y Método* considera que las pretensiones del autor agostan las pretensiones de una obra literaria. En el momento que la obra acontece de trama en trama, de momentos históricos o culturales. De este modo, se exprimen conceptos insospechados por el autor o por los disertadores de dicho período ya que esta fluctuación está en el ámbito de la obra. El análisis debe referirse a la tesitura, está cincelada por los discernimientos históricos de una civilización propia.

Arnold Rothe¹²⁹ en su estudio sobre la *fusión de horizontes* Gadamer razona que el sentido de una obra de otra época es el fruto de un supuesto coloquio entre lo añejo y lo concurrente. Sin embargo, su interpretación acatará sobre las disyuntivas o hipótesis que dirigiremos. Así mismo, la capacidad de planteamiento de la disyuntiva a la que la obra otorga réplica, ya que, la obra es un debate con su particular relato. A propósito Jean Marie Scheffer¹³⁰ nos recuerda:

El modelo de la lectura referencialista estaba muy directamente dirigido hacia la transtextualidad. La lectura transtextual constituye un enriquecimiento, porque reinserta el texto individual en la red textual en la que está cogido.

¹²⁷ Lázaro Carreter, Fernando, op. cit., pp. 159-160.

¹²⁸ Gadamer, Hans Georg, op. cit., pp. 219-220.

¹²⁹ Rothe, Arnold, *El papel del lector en la crítica alemana contemporánea*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Estética de la recepción*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987, pp. 16-17.

¹³⁰ Schaeffer, Jean-Marie, op. cit., pp. 168, 169.

De este modo, se observa claramente que el pasado y el presente configuran una unión a través de las que se les concibe bilateralmente. El discernimiento se procura en el momento que nuestras conjeturas y conceptos históricos se anexionan en el momento que se asienta la obra. Este preciso momento nos situamos en el ajeno mamotreto y lo situamos en nuestro ámbito, de esta manera, conseguimos una mejor aprehensión individual.¹³¹ “*Un discurso de interpelación, diálogo e interacción con otro sujeto dotado de palabra*”.¹³²

Atendiendo a Iser, Rivas Hernández¹³³ estima que cualquier obra posee lo que designa como “*lector implícito*” insinuando su intención de receptor ficticio ya que en la construcción de la obra da cabida el consumo. La controversia no consiste en que el escritor requiera de público: el lenguaje usado determina cierto tipo de lectores, ya que aparecen implicados en el “*acto de escribir*” como disposición intrínseca del texto.

Este papel del lector no está implícito la mayoría de las veces, sino que está representado en el texto mismo por los rasgos de un personaje testigo; la identificación de uno con otro se facilita por la atribución a este personaje de la función de narrador: el empleo del pronombre de primera persona “yo” permite al lector identificarse con el narrador, y también con el personaje testigo que duda acerca de la explicación que ha de dar a los sucesos ocurridos.¹³⁴

Seguidamente, Iser¹³⁵ conjetura que en una obra literaria, solamente podemos figurar intelectualmente, elementos que no se muestran. Así pues, la sección escrita de la obra nos da el juicio. Sin embargo, es la sección no escrita es la que nos permite simbolizar cosas. En efecto, sin los componentes de imprecisión, sin los vacíos de la obra, no podríamos fantasear.

En este orden de ideas, el lector que propone Iser¹³⁶ para cumplir con su cometido de dar cohesión al texto distribuye sus piezas de forma escrupulosa. De este modo, prioriza unos antes que otros, y delimita a otros en cierta estructura. El lector buscará la manera de aunar expectativas en la obra o pasar de una a otra para formar otra ficción asociada. La trama que el lector se encontró en el inicio

¹³¹ Gadamer, Hans Georg, op. cit., pp. 173- 467-468.

¹³² Todorov, Tzvetan, *Sobre el conocimiento semiótico*, op. cit., p. 39.

¹³³ Ascensión Rivas, Hernández, *De la poética a la teoría de la literatura*, Edit. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, p. 184.

¹³⁴ Todorov, Tzvetan, *Sobre el conocimiento semiótico*, op. cit., p. 45.

¹³⁵ Iser, Wolfgang, *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Estética de la recepción*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987, p. 227.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 220-221-222-223.

desaparecerá ya que se verá supeditada a la trama ulterior. La lectura no sigue una línea que va apilando las primeras conformidades, si no que éstas dan lugar a futuras interpretaciones. Eso hace que se recapitule lo entendido dando importancia a ciertas estructuras y mitigando otras.

A este antes vs después discursivo corresponde lo que se llama ‘una inversión de la situación’ que, a nivel de la estructura implícita, no es más que una inversión de los signos del contenido. Existe, pues, una correlación entre los dos planos.¹³⁷

Continuando con la lectura propuesta por Iser¹³⁸ prescindimos de las licencias y como lectores, argüimos y damos lugar a una explicación enmarañada. Así, en cada alocución comprobamos insólitas explicaciones que nos minan lo que viene posteriormente. Al mismo tiempo, verificamos lo anterior evocando las contingencias del texto que se habían inutilizado. Esta enrevesada acción, se ejecuta en varios estadios, ya que, el texto posee dobles fondos o varios *puntos de vista narrativos*, por lo que existe la posibilidad de una polisemia textual por la que nos desplazamos continuamente.

El texto escrito impone ciertos límites a sus implicaciones escritas con el objeto de impedir que se vuelvan demasiado vagas y confusas, pero al mismo tiempo estas implicaciones, elaboradas por la imaginación del lector, oponen la situación dada a un trasfondo que le dota de mucha mayor significación de lo que hubiera precedido tener de por sí. De este modo, las escenas triviales repentinamente adquieren la configuración de una ‘forma perdurable de vida’. Lo que constituye esta forma nunca aparece mencionado, y mucho menos explicado en el texto, aunque de hecho es el producto final de la interacción entre texto y lector.¹³⁹

El fenómeno adicional es el vacío comenta Arnold Rothe¹⁴⁰, inclusive la separación entre dos de esos grupos referidos de la obra, separación que se da lugar ya entre dos oraciones y, más aún entre dos títulos. Confuso al lector, esas separaciones le llevan a colmarlas, o cegarlas con el principio del conocimiento adquirido previamente, de esta manera, el lector se convierte en una variedad de coautor.

¹³⁷ Greimas Algirdas, Julien, *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, op. cit., p. 47.

¹³⁸ Iser, Wolfgang, op. cit., p. 234.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 117-118.

¹⁴⁰ Rothe, Arnold, op. cit., p. 22.

Hans Robert Jauss¹⁴¹ sigue la línea de su maestro Gadamer en la que trata de emplazar al lector “*los horizontes de expectativas*” asentando a los espacios históricos en el entorno de significados culturales del momento en que se realizó y posteriormente reflexiona sobre las comunicaciones ambiguas entre ambos. El fin de este método lleva a la consecución de una historia literaria o más bien horizonte de experiencias de del lector que se equidista a la delimitación de literatura en la época de *recepción histórica*.

Para Hans Robert Jauss¹⁴², la destreza del lector de un período histórico, decreta las dos fracciones del vínculo lector-texto. Estas nociones, deben ser discriminadas, estructuradas y deducidas, como dos confines desiguales: el interno, partícipe primero del texto y segundo por el contexto, presentados por el lector de una comunidad concreta.

Evidentemente, esto no quiere decir que una obra permanezca constante con la permuta de reflexiones. Sino que, las obras y costumbres literarias trastocan ante los dispares espacios históricos en los que son producidos, en palabras de Jauss¹⁴³:

Como un instrumento hermenéutico de interpretación intraliterario [...] El análisis de la experiencia literaria del lector se salva del apremiante psicológico si describe la recepción y el efecto de una obra en el objetivable sistema de referencia de las expectativas, que para cada obra, en el momento histórico de su aparición, es el resultado de la comprensión previa de los géneros, de la forma y temática de obras anteriormente conocidas [...].

Finalizamos sustentado de una parte, que la destreza lectora no es la remanifestación de una comunicación estimada terminada, sino estimularla a través de la producción de códigos con el afán de completar huecos. Por otro lado, se funda una asociación de los puntos de vista y al mismo tiempo como directrices de los significados metalingüísticos. Alcanzados las variables situaciones dadas por los teóricos de la recepción, atisba instantáneamente el crepúsculo del horizonte de los géneros.

¹⁴¹ Jauss, Hans Robert, *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Estética de la recepción*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987, pp. 59-60.

¹⁴² Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Edit. Taurus, Madrid, 1986, p. 23.

¹⁴³ Jauss, Hans Robert, *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, op. cit., p. 76.

3.2. Símbolos y recepción.

En este apartado mostraremos la idea sobre el símbolo literario, su comprensión e interpretación en la obra literaria. Como ya dijimos previamente, la obra literaria es un cúmulo de signos que poseen varios significados o uno sólo dependiendo de la interpretación.

De este modo para Todorov, los objetos están definidos por una emoción honda que, cuando es limpio e innato, corresponderá con los objetos menores y más altos y los transformará en simbólicos. Los objetos mostrados de esta manera pueden aparecer por sí mismos, pero son importantes en lo más profundo de ellos mismos, por motivo del ideal que supone un conjunto. Si lo simbólico muestra otra cosa a parte de la idea, siempre será como una insinuación.¹⁴⁴

Continuando con Todorov, conocemos un distintivo común: el símbolo admite figurar o destinar, incluyendo un término que está omitido, en última instancia, son dos tipos de signos. Todorov distingue la alegoría del símbolo, la primera distinción comienza en que la alegoría, la apariencia significativa es en el momento traspasado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo mantiene su propia apariencia, su borrosidad. La alegoría es transitiva y el símbolo intransitivo, pero de forma que no cede de significar: de otra manera, su intransividad es paralela a su sintetismo.¹⁴⁵

Por poseer este aspecto, el símbolo puede ser lo que, al menos desde un punto de vista clásico del lenguaje, definimos como alegoría: se habla de algo distinto a la intención principal, sin embargo, eso quiere decir que se puede nombrar de forma instantánea. El resultado de la definición de símbolo, es que en la alegoría consideramos la connotación, sí misma parcial, de lo distante, de lo no estético.¹⁴⁶

Lo que se ve es la alusión a un significado que es necesario conocer anteriormente. Sin embargo, el símbolo, el estudio de lo simbólico, indica que es particular, peculiar, y se muestra como una porción de ser que propone admirar en todo un completo al que se vincule con él.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Edit. Monte Avila, Venezuela, 1993, p. 280.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 282.

¹⁴⁶ Rodríguez, Aníbal, *Poética de la interpretación*, Edit. Universidad de los Andes, Venezuela, 2005, p 37.

¹⁴⁷ Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Edit. Paidós, Barcelona, 1991, p. 36.

3.3. Mito en la literatura.

Procuraremos mostrar conceptos acerca del análisis del mito literario para diferenciar la ficción de lo real, que se muestra permanentemente en nuestra novela, su universo cultural. Dicho análisis nos ayuda a comprender las categorías de personajes del mito que contienen entre otros, al héroe cultural. Una de las formas más habituales de clasificación, es el uso de contradicciones binarias, amor-odio, bien-mal.

El mito y el arte dan lugar a un metalenguaje, de una manera elocuente y accesible, y se estructuran sobre elementos parecidos. El ceñido parentesco del mito con la literatura, además de un elemento teórico posee un elemento de producción estética. El arte emerge de un cúmulo, de un objeto más el conocimiento, y se dispara al hallazgo de su organización, mientras que el mito comenzaría de una organización, con la que aborda la producción de un cúmulo, es decir, de un objeto más un suceso.¹⁴⁸

Así pues, en todas las literaturas hay obras que procuran exponer o reescribir un relato mítico en una situación sociocultural nueva. Por lo que la tendencia por estudiar las dimensiones míticas que poseen los textos literarios, se apoya en el hecho de que el mito encarna una narración en sí misma.¹⁴⁹

De este modo en el mito literario prevalece el concepto de una perpetua repetición cíclica de los prototipos mitológicos tras varios disfraces, esto es, el carácter, de cierta forma, reemplazable de los héroes literarios o mitológicos. En su transcurso, la historia de la cultura ha permanecido eternamente, de una forma u otra, en relación con la herencia mitológica de la antigüedad y de los pueblos antiguos¹⁵⁰. Para Barthes¹⁵¹:

Este modo de congelación es el mismo de toda palabra mítica: como el lenguaje de Ping-Pong, también el mito es una palabra congelada por su propio desdoblamiento. Pero como se trata del teatro, la referencia de este segundo lenguaje es diferente: el habla mítica se sumerge en la sociedad, en una historia general, mientras que el lenguaje experimentalmente reconstituido por

¹⁴⁸ Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio, *Hacia una teoría americana del arte*, Edit. Del Sol, Argentina, 2004, p. 212.

¹⁴⁹ Herrero Cecilia, Juan; Morales Peco, Montserrat, *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Edit. Universidad de Castilla la Mancha, España, 2008, pp. 13-14.

¹⁵⁰ Eleazar, Meletinski, *El mito*, Edit. Akal, Madrid, 2001, pp. 05-07.

¹⁵¹ Barthes, Roland, *Mitologías*, Edit. Siglo veintiuno, México, 1999 p. 51.

Adamov sólo puede duplicar un primer verbo individual, a despecho de su banalidad.

Finalizamos así, diciendo que el mito es como una tradicional narración ni más ni menos, relatado a la reproducción célebre intervención de personajes extraordinarios en un tiempo anterior. El mito y sus expresiones en el mundo moderno, hacen reflexionar en que aún están inmersos con nosotros aunque su realidad está ya acabada.

Capítulo II. Narrativa estructural

1. Construcción de la obra.

1.1 Argumento.

Abel Sánchez una historia de pasión, consiste en las confesiones de Joaquín Monegro, personaje principal y aparentemente antagonista de la historia, destinadas a su hija con el fin de que, después de su muerte pueda entender sus acciones y de este modo idolatrarlo. Así pues, estas fracciones confesionales que relatan la subsistencia de dos individuos que se relacionaban desde la infancia, siendo desde sus remotos recuerdos amigos o eso procuraban pensar.

En la exposición, Miguel de Unamuno nos muestra a Joaquín Monegro, cuya vida transcurre tras la de su amigo Abel Sánchez. Aparentemente, padece un trastorno y una insociabilidad innata, parece que desde su niñez y para su infortunio, posee un carácter enojoso. Esto se manifiesta en la relación con todos sus prójimos en dicha etapa.

Por un lado, Abel Sánchez en su ciclo escolar era el más simpático de todos, a pesar de no obtener buenos resultados académicos, su personalidad y su fama natural resultaban lo suficiente para ser estimado por el resto, a la vez que querido y admirado en toda la escuela. ” *Abel era el que hacía reír con sus gracias*” (Unamuno, 1984:14).

Por otro, Joaquín es lo contrario que Abel Sánchez, era sensato y se le evocaba por su gran intelecto y los buenos resultados académicos que sustentaba. Sin embargo, escaseaba en amigos y fama, así pues, procuró parecerse a Abel, acto que fracasó, ya que era algo que el resto del mundo lo veía mal, excluyéndolo aún más si cabe. Esto le hizo sufrir a Joaquín en el transcurso de sus estudios, constantemente velando y ambicionando a Abel.

En el momento que ambos acaban los estudios, Joaquín se graduó como médico, por su parte Abel de retratista. Seguían como los mejores amigos, pero, dicha antipatía que Joaquín interiorizaba desde la niñez por su casi hermano Abel Sánchez, proseguía.

Al mismo tiempo que visualizaba el éxito de Abel con sus primorosas obras de arte, se torcía como un pez atrapado en el arpón por el éxito del otro, mientras que la fama que él obtenía era como la de un principiante. Joaquín era diestro en

medicina, aún así no lograba bastante clientela como para mostrar a la sociedad su ingenio.

De hecho, Joaquín estaba preso intensamente de su prima Helena, que era una mujer altiva y codiciosa y no le hacía el menor caso. Joaquín se desahogaba con su amigo Abel, quien deseaba ayudar a su amigo a que ella se prendara de él, por ello se prestó voluntario para comunicarse con ella y realizar un retrato, Joaquín transigió dubitativo. Desde el instante en que comenzaron las audiciones para el retrato, Helena y Abel comenzaron a relacionarse, y finalmente se enamoraron hasta ser pareja, hecho que en primer lugar Abel procuró conservarlo en oculto a su amigo.

Sin embargo, se pilló antes a un mentiroso que a un cojo, por lo que Joaquín no demoró en enterarse de que su gran amada y su mejor amigo poseían un idilio, lo que no pudo aguantar. Se preguntaba cómo su mejor amigo conociendo sus sentimientos hacia Helena, andará en relaciones con ella.

Tal suceso Joaquín lo entendía como una iniquidad, un arrebató de lo que era suyo. De todos modos, se tragó su orgullo y fingidamente le daba a entender a Abel que no se inquietase, que él se conformaría. A partir de ese momento se da el choque entre las dos fuerzas en pugna.

De esta manera se constituye el nudo del relato, cuando Abel y Helena contraen matrimonio y, obviamente, convidaron a Joaquín quien aceptó de una forma aparentemente cordial y efusivamente, sin embargo era una realidad maquillada de rencores y celos.

A continuación, el retrato de Helena obtuvo mucha fama y la sociedad lo admiraba, lo que a Joaquín le procuraba una intensa envidia que se unía y se instituía en los años de su infancia donde todo comenzó. “*Aquella noche nací al infierno de mi vida*” decía Joaquín. (Unamuno, 1984: 25).

Al término de la luna de miel de Abel, éste cayó muy enfermo. De forma irónica, Joaquín se afana en socorrerlo. En ese instante compara su propia enfermedad vinculada a la de Abel, reflexiona sobre su existencia y la necesidad de su cercanía a éste para sobrevivir, y finalmente le salvó la vida. “*Y vencí. Salvé a Abel de la muerte*. (Unamuno, 1984:32).

Por ello, Joaquín determina desquitarse de su amigo y su amada, que quizás más que amor sentía obcecación por ella. Aspiró a la adquisición de éxito como

médico y de este modo hacer sombra a la fama de Abel para que de alguna forma, Helena dé cuenta de quien era el mejor, ya que según Joaquín, ella había elegido a su amigo por sus éxitos, fama y reconocimiento.

Al mismo tiempo decidió tomar esposa, para redimirse del gran rencor que sentía por Abel y porque padecía la necesidad de un apoyo a su pasión. De este modo contrajo matrimonio con una de sus clientes, Antonia, una mujer plena de afecto, delicadeza, amor y misericordia, que más que contraer matrimonio por amor, lo hizo porque presintió el clamor de socorro de Joaquín. Además, en el instante en que Helena se hizo eco de la noticia, estaba embarazada, lo que le hizo sentir una inmensa envidia y decidió hacer lo propio y tener un único sucesor.” *si hubiésemos tenido dos, habrían nacido envidias entre ellos...*” (Unamuno, 1984:70).

A medida que pasaba el tiempo, los dos expertos se situaban en un período de éxito y reconocimiento, a pesar de que a Joaquín le habían fallecido algunos de sus clientes y no por causa de que no supiera sanarlos, sino porque la cólera que llevaba por dentro no lo dejaba meditar sobre sí mismo. Se encontraba con Helena y Abel siempre, y de este modo vio que ese sentimiento que poseía por su querida, se había transformado en rencor, ya que, entendía que tanto Abel como Helena habían contraído matrimonio para acabar con él porque lo odiaba, que era lo que le llenaba de enfado y furia.

Tras que el hijo de Abel “Abelín” llegó al mundo, comenzó a trazar una obra sobre el mito de Caín y Abel, y al mismo tiempo hablaba con Joaquín de dicho cuadro. El doctor comenzó a reconocerse con la historia de estos dos hermanos y leyó entonces La Biblia y al Caín de Lord Byron, con los que reflexionó muchas cosas de sí mismo. Así, entendió su rencor hacia su amigo de toda la vida, al mismo tiempo que éste sólo hacía alabanzas y le profería su amistad intachablemente.

Llegó la coyuntura en la que Joaquín concediera un banquete por la fama que contrajo el cuadro de su amigo. En ese banquete, Joaquín aportó un penetrante e intenso alegato sobre el dibujo de Abel. Todo el mundo se conmovió y se identificaron, por lo que al término otorgaron una gran ovación que dejó sorda la habitación. Abel en lo íntimo, se halló turbado y las palabras de Joaquín se le introdujeron en el alma, y al parecer, fue la primera vez que Abel concibió lo que realmente representaban sus cuadros.

Con ese alegato, la fama y el éxito de Joaquín comenzaron a aumentar. Pero, éste se sentía fatal porque fue un farsante y no tuvo el arrojo de exteriorizar lo que descubrió en su lectura de Byron. Y opuestamente, Abel se encontraba elogiado y emocionado y no paraba de llorar. Helena no admitía que Joaquín no cesara de elogiar a su marido, y sentía que Joaquín tenía envidia realmente y no otra cosa. Joaquín resolvió que debía comenzar a creer en Dios, lo que nunca antes había hecho. Empezó por ir a confesarse abriendo su alma por completo con el párroco, y desde entonces se hizo una costumbre para él.

El tiempo pasó, y el hijo de Abel, Abelín se instruía en la medicina. Abel continuaba con su éxito de sus majestuosas obras, mientras que Joaquín continuaba con el rencor corriéndole por sus venas, padeciendo más que nunca y procurando aliento en la bebida y el juego, yendo cada día al Casino.

Y luego se decía Joaquín: « ¡Este, este será mi obra! Mío y no de su padre. Acabará venerándome y comprendiendo que yo valgo mucho más que su padre y que hay en mi práctica de la Medicina mucha más arte que en la pintura de su padre. Y al cabo se lo quitaré, sí, ¡se lo quitaré! Él me quitó a Helena, yo les quitaré el hijo. Que será mío, y ¿quién sabe?..., acaso concluya renegando de su padre cuando le conozca y sepa lo que me hizo.». (Unamuno, 1984:85).

En el momento que Abelín terminó sus cursos de medicina, acudió a Joaquín para ser su auxiliar. Éste empezó a tomarle un gran aprecio, pero urdió un plan de venganza de su gran amigo, ya que, llegó a la conclusión de despojar a su hijo de su lado, haciendo que éste le estimase más que a su propio padre. Obtuvo el resultado que quería, Abelín confieso a su instructor lo mucho que lo estimaba e incluso le dijo verdades que nunca llegó a saber de Abel y Helena, quien resultó que fascinaba a su amigo de toda la vida y que escaseaba de estima hacia otras personas y era codicioso y egocéntrico que solamente poseía cabeza para él.

“Ser odiado por él con un odio como el que yo le tenía, era algo y podía haber sido mi salvación”. (Unamuno, 1984: 54). Así que lo citado por Abelín hizo que aumentase su pasión. Recónditamente, había topado con su propio rencor pero a la vez había hallado el pecado del otro, de no poseer el mismo sentimiento. Joaquín, avasallado por esa pasión, se aislaba hasta el punto de solamente atañerle el rencor mutuo, para proyectarse odiado por el otro, aún sin mostrarlo directamente.

Más tarde, ocurrió que Joaquina, hija de Joaquín deseaba acudir al convento, por lo que éste tuvo una controversia con la muchacha, quien conocía perfectamente

que su padre no se encontraba bien, y por eso quería ir al convento para orar por su alma. Sin embargo, Joaquín le persuadió de esa idea y le indujo a que contrajese matrimonio con Abelín. De este modo, los dos muchachos se comprometieron y al poco tiempo, se matrimoniaron y tuvieron un hijo.

Al contraer matrimonio su hija, Joaquín no se había sentido mejor en su vida “*pareció entrar el sol, un sol de ocaso de otoño, en el hogar antes frío de Joaquín,*”, (Unamuno, 1984:105), y procuraba ya de inhibirse en lo que había sido su vida tan lacerante. No quería rememorar lo ocurrido, para él únicamente existía el futuro”- *¡Nada de lo pasado, nada! Hablemos sólo del porvenir...*” (Unamuno, 1984:103).

Así se daba lugar a la vida de Joaquín en una aparente prosperidad. Al parecer, sus deseos de felicidad se vieron malogrados y regresó a su padecimiento de aquella espantosa y aniquiladora envidia que poseía en su interior, en el momento que supo que su nieto amaba más a Abel que a él y en este entorno se da el clímax del relato. Esto no lo pudo soportar más y fue a dialogar sinceramente con Abel, profiriéndole con exactitud cómo se encontraba y terminando por ejecutarlo o dejarle morir cuando le dio el ataque de la angina de pecho, hecho que lo situó en un gran declive y desconsuelo.

Por último, en el desenlace, Joaquín reflexionó sobre que el pérfido era realmente él, se afligía profundamente sin pensar en obtener el perdón de Dios “*necesito perdón...*” (Unamuno, 1984:126). Una vez fallecido Abel, Joaquín se culpabiliza y en el transcurso de un año también fallece, comprendiendo que ha perdido el tiempo de su vida odiando a Abel sin razón alguna. ” *-¿Por qué he sido tan envidioso, tan malo?*” (Unamuno, 1984:125).

1.2. Análisis sémico.

En el siguiente apartado analizaremos las estructuras sémicas que acompañan a la palabra pasión que fomenta el desarrollo de la intriga, dando lugar de este modo a los inicios de su significación. De la misma manera, incorpora unas nociones simples sobre la sintaxis, este estudio tiene como finalidad investigar hasta la más ínfima parte que de lugar a la significación global.

Según Greimas¹⁵², la definición del sentido se da de dos maneras, primeramente la forma manifiesta en la que vemos los lexemas que son conceptos, segundo el modo inmanente, donde se fusionan los lexemas aunque no se advierten porque su sentido es impreciso. De esta forma, en el modo inmanente localizamos el lexema que se fracciona en categorías sémicas que dan lugar a la singularidad común, y la singularidad mínima está simbolizada por el sema que son las propiedades partículas de ésta.

La obra posee como subtítulo “*una historia de pasión*”, en su nivel jerárquico se descubre así, como la narración de una emoción indeterminada. Como resultado, el nivel de la acción narrativa de la historia procede en torno a dicha palabra. Así, localizamos inmersas en el contenido narrativo repeticiones variables de la palabra con sinonimias y antonimias.

Sin embargo, en el modo manifiesto, la función poética predominante es el lexema pasión, su semema es la significación que nos da el diccionario. Así, según la Real Academia de la Lengua, pasión se define como: *acción de padecer, perturbación o afecto desordenado del ánimo, inclinación o preferencia muy vivas de alguien a otra persona. Apetito de algo o afición vehemente a ello. Tristeza, depresión, abatimiento, desconsuelo etc.*¹⁵³

Observemos que el lexema “Pasión” contiene definiciones paradójicas, por lo que alegamos que los semas que componen el lexema son características inicuas como dolor, enfermedad, pesares, y odio, y por otro lado nos encontramos, amor, afecto, esmero, etc. Por último, la cualidad sémica global (isotopía) se sitúa en el acervo de todas las emociones paradójicas que el autor subtítulo.

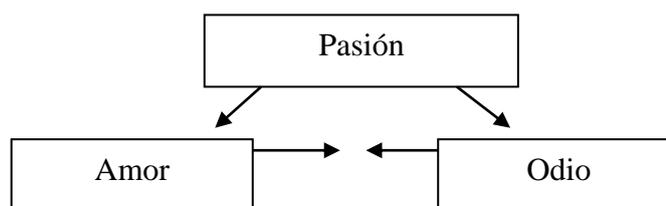
¹⁵² Greimas Algirdas, Julien; Bremont, Claude; Gritti, Jules; Morín, Violette; Metz, Christian; Tzvetan Todorov; Genette, Gérard, *Análisis estructural del relato*, op. cit., p. 48.

¹⁵³ *Diccionario de la Real Academia Española*- La vigesimotercera edición. 05 de febrero de 2016 <<http://dle.rae.es/?id=S4Caraz>>

Es así que Unamuno, opta por el medio de oposiciones y diferencias en el propio lexema que posee interiormente elecciones de semas. La supremacía de la pasión es considerable, ya que en el momento que los semas se reiteran el relato topa con la coherencia temática que Greimas¹⁵⁴ nombró *isotopía narrativa* como una serie de sucesos, mientras a la pasión isotopía temática global.

Deducimos que lo anteriormente citado con el enunciado siguiente: “*Nunca he estado más feliz, más acertado. El exceso de mi infelicidad me hizo estar felicísimo de acertado*” (Unamuno, 1984: 32). Acontece que éste orden jerárquico de semas (infelicidad y felicísimo) se opondrá totalmente, ya que la isotopía discursiva ha situado en su mismo tema la isotopía global (Pasión).

El amplio nivel muestra formas binarias que ya antepusimos, los semas exteriorizan vínculos binarios triples, relaciones paradójicas, que muestran recíproca alusión por antagonismo, hemos aquí el esquema:



Seguidamente, localizamos enunciados con vínculos paradójicos que muestran negación. Así, con el enunciado “*no amo al prójimo, no puedo amarle*” (Unamuno, 1984: 75). Inferimos la negación del amor, no es odio, sino la omisión del amor. “*La paradoja es la oposición a un tópico conversando normalmente las mismas palabras del tópico y dándoles un ligero cambio para producir la negación*”¹⁵⁵. Realmente, es la conexión del sintagma que hace semejantes odio y amor. Eso aumenta el rasgo sémico de la inquietante pasión que siente el personaje para narrar la vía que cogió para localizar el amor.

Por último, para tratar la acción, reflexionaremos sobre las estructuras formales semióticas que nos ayudan a unir las formas de significantes con sus formas de significado. El relato nos brinda la probabilidad del cambio por el que pasan los significados, vía por la cual el relato obtiene su trama y su historia, punto sobre el que cavilaremos en el análisis de los actantes.

¹⁵⁴ Greimas Algirdas, Julien; Bremont, Claude; Gritti, Jules; Morín, Violette; Metz, Christian; Tzvetan Todorov; Genette, Gérard, *Análisis estructural del relato*, op. cit., pp. 48-49.

¹⁵⁵ Turienzo Fernández, Francisco, *Unamuno ansia de dios y creación literaria*, Edit. Alcalá, Madrid, 1966, p. 30.

1.3. Polifonía.

El ejercicio discursivo unamuniano ratifica de forma directa la visión de Bajtin¹⁵⁶ acerca de la reflexión dialogizada. La complicada postura del escritor ante su adalid, revela un esquema polifónico. En Unamuno la conciencia está llena de conceptos y no encuadra de manera decisiva, de forma que toda moralidad se construye en ilimitados fusiones y coloquios:

¡Vivir con el fondo del alma! Sí, hay individuos, hay acaso pueblos enteros que viven, sino con la sobrehaz del alma; hay individuos, hay acaso pueblos enteros que viven, más que con la voluntad y el sentimiento, con los deseos y las sensaciones. Hay individuos, hay acaso pueblos enteros que no viven otra vida que la vida que pasa [...].¹⁵⁷

Bajtin¹⁵⁸ propone decisivamente que el escritor dialógico sea hondamente dinámico. Si bien en ocasiones, impide el discurrir de los soliloquios y coloquios de sus protagonistas. Las interjecciones le proporcionan evaluaciones, entendimientos, puntos de vista, colocarse en el límite de las posiciones en el comienzo propiamente de las dificultades. En esta correspondencia, constantemente posee un tercero, el que lo rebate o le comprende.

Por su parte, Genette¹⁵⁹ apunta un cariz considerable acerca del que se resalta la desigualdad entre narración, el hecho o técnica de narrar un relato y lo que verdaderamente se narra. Genette esclarece que cuando narra un relato sobre sí mismo, como sucede en la autobiografía, el “yo”, encomendado. De cierto modo, se manifiesta como igual yo que se sitúa explicando. Sin embargo, de otra manera se manifiesta opuesto: *el yo no yo*.

De este modo, sacamos de Bajtin y Genette la resolución de que la apreciación estética del relato individual explica esta predilección. Un modelo de relato en el que los enunciados con componentes cognitivos, objetivados por el escritor se mezclan con enunciados subjetivados obviamente enviados por la conciencia del protagonista (el yo del otro) como un relato disperso en la historia.

¹⁵⁶ Bajtin, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 94.

¹⁵⁷ Unamuno, Miguel de, *Por tierras de Portugal y de España*, Edit. Fundación José Antonio de Castro, España, 2004, p. 288.

¹⁵⁸ Bajtin, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 170.

¹⁵⁹ Genette, Gérard, *Figuras III*, op. cit., p. 252.

Si la presencia de unos límites inflexibles entre el relato narrativo y el individual determina al objetivismo, en esta tendencia objetivista, dichas fronteras se localizan inmensamente disgregadas:

Abel había pintado una Virgen con el niño en brazos, que no era sino un retrato de Helena, su mujer, con el hijo, Abelito. El cuadro tuvo éxito, fue reproducido, y ante una espléndida fotografía de él rezaba Joaquín a la Virgen Santísima, diciéndole: « ¡Protégeme! ¡Sálvame! ».

Pero mientras así rezaba, susurrándose en voz baja y como para oírse, quería acallar **otra voz más honda, que brotándole de las entrañas le decía:** « ¡Así se muera! ¡Así te la deje libre!» (Unamuno, 1984: 62).

La apariencia se ve reflejada en el espejo, observarse interiormente corresponde a un externo que no engloba el conjunto. “*El espejo solo ofrece material para la objetivación propia; se está frente al espejo pero no dentro de él*”, nos evoca Bajtin¹⁶⁰.

Estas son las disimilitudes entre lo externo y lo interno -el cuerpo particular y el del próximo- se pueden observar en el entorno cerrado y concreto, como variación eterna. Finalmente, la técnica que empleó Unamuno en Abel Sánchez se aproxima al tipo de Bajtin. Cogemos este fragmento a modo de ejemplo:

Joaquín llegó a su casa también febril, pero con una especie de fiebre de hielo. « ¡Y si muriera!... », Pensaba. Echóse vestido sobre la cama se puso a imaginar escenas de lo que acaecería si Abel se muriese [...] « ¡**Pero** no se morirá! », Se dijo luego. « ! No dejaré yo que se muera, no como debo dejarlo, está comprometido mi honor, y luego... necesito que viva. »

Y al decir eso: « ¡necesito que viva! », temblábale toda el alma, como tiembla el follaje de una encina a la sacudida del huracán.

« Fueron unos días atroces aquellos de la enfermedad de Abel-**escribía en su Confesión el otro-**, unos días de tortura increíble. Estaba en mi mano dejarle morir, aún más, hacerle morir sin que nadie lo sospechase, sin que de ello quedase rastro alguno [...] Luché entonces como no he luchado nunca conmigo mismo, con ese hediondo dragón que me ha envenenado y entenebrecido la vida. Estaba allí comprometido mi honor de médico, mi corazón. Comprendí que me agitaba bajo las garras de la locura; vi el espectro de la demencia haciendo sombra en mi corazón. Y vencí. Salvé a Abel de la muerte. Nunca he estado más feliz, más acertado. El exceso de mi infelicidad me hizo estar felicísimo de acierto. » (Unamuno, 1984: 31-32).

En este ejemplo, vemos diversos métodos usados por Unamuno, la principal es un relato del protagonista disgregado en la historia del escritor que se expande en los primeros fragmentos (relato indirecto del relator impersonal omnisciente). Los postreros rasgos del segundo fragmente se pueden analizar dicho por Unamuno como “*monodílogo o monólogo dialogado*” (Unamuno, 1984: 75)

¹⁶⁰ Bajtin, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 39.

Acerca de esto Bajtin¹⁶¹ sugiere: “Entonces mi reflejo en el otro aquello que yo represento para el otro se vuelve mi doble que irrumpe en mi autoconciencia, enturbia su pureza y me declina de una actitud directa valorativa hacia mi persona. El miedo del doble”.

Lo significativo de estos hechos se basa en el surgimiento de un emisor metafórico en el relato mental: “el otro decía” o sea la conciencia de Joaquín. Esta técnica es muy frecuente en la producción literaria de Unamuno, así singulariza estos soliloquios y ayuda a la caracterización del protagonista.

Esta distribución de enunciados brinda una diferencia particular en la manera de incursión y la invención del tercero. En cada yo hay tres protagonistas trágicos o tres voces, el yo para mí (que no se halla fuera de la identificación del otro), el yo para el otro (destello en el otro), y la tercera voz singular que no considera al uno ni al otro, es el yo de conciencia.

El discurso del pensamiento del personaje principal en esta situación la voz, se coloca en vocablos u oraciones del protagonista. Aún así, no aparta su objetividad narrativa, a la vez misma, sostiene el objetivo de expresar la conciencia de Joaquín de manera discordante combativa (dejarle o no dejarle morir). Dicho de otra manera, la conciencia en este caso consigue su autonomía significativa y narrativa, ya que, Joaquín luchaba contra sí mismo.

Esta doble evolución incoherente, está acentuada por un enunciador negativo (la conciencia) que ayuda a manifestar al mismo tiempo dos voces: una que sustentaría la oferta negativa (permitirle fallecer) y otra, la del enunciador que lo desmiente (no permitirle fallecer). Estos desacuerdos incoherentes, están señalados y separados por la conjunción adversativa “pero” y del mismo modo, se propone rehusar el juicio de la moralidad. Hemos aquí otra aparición de la conciencia como sujeto figurado “Y al abrazarse le dijo a Joaquín su demonio: “¡Si pudieras ahora ahogarle en tus brazos!...” (Unamuno, 1984: 58).

Con esta palabra diferenciamos la orientación del discurso indirecto libre cuyo asunto es la reflexión del protagonista en ambientes de narración impersonal. Se trata de enunciados bipartitos que poseen un sujeto enunciativo individual de Joaquín ante un sujeto cognitivo impreciso del escritor y la moralidad de Joaquín.

¹⁶¹ Bajtin, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 59.

El desdoblamiento reflexivo yo-yo se da en todos los comentarios sobre uno mismo (en que yo es observador y observado, pero también juzgado, compadecido o alentado por el propio yo/ y es particularmente evidente el caso de la disculpa [...] en aquel yo que se disculpa pretende ser diferenciado del yo que ha cometido error.¹⁶²

Una de las presencias del espejismo es el ejemplo del tú autorreflexivo, aclara la dificultad despejada en el interior del yo del protagonista mostrado como un enunciador confrontado a un colutor que se posiciona en un sujeto cognitivo:

Llamáronle un día a Joaquín a casa de Abel, como médico, y se enteró de que Helena llevaba ya en sus entrañas fruto de su marido, mientras que su mujer Antonia, no ofrecía aún muestra alguna de ello. Y al pobre le asaltó una tentación vergonzosa de que se sentía abochornado, y era la de **un diablo que le decía: « ¡¿ves?! ¡Hasta más hombre que tú! Él, que con su arte resucita e inmortaliza los que tú dejas morir por tu torpeza, él tendrá pronto un hijo, traerá un nuevo viviente, una obra suya de carne y sangre y hueso al mundo, mientras tú... tú a caso no seas capaz de ello... ¡Es más hombre que tú! »** (Unamuno, 1984: 41-42).

En el caso previo, tú no es segunda persona, es representación del yo de la moralidad del protagonista principal. Como lectores observamos que el tú de los soliloquios aluden al mismo protagonista, la consecuencia de este se sitúa con el movimiento de la subjetividad en lo profundo de Joaquín Monegro.

Una vez establecidos los enunciados posibles en nuestra obra podemos esclarecer su modelo comunicativo: la primera persona “yo” de Joaquín el destinador es expresiva (Joaquín expresa sus sentimientos). El tú propia del destinatario esta vinculada a la función conativa (su hija, el público español, nosotros, su propia conciencia). Por último “él” es la representación del yo del personaje por el autor omnisciente, eso designa aquello de lo que se habla constituye la función llamada representativa o referencial.

Finalmente, a través del soliloquio relatado, Unamuno se adueña del relato individual de su protagonista para exponernos toda su tragedia ética. Nos lleva a una técnica de aproximación y distanciamiento coetáneo de su protagonista. Aproximación ya que presenciamos su batalla personal, las experiencias que procuran no mostrar al exterior. Distanciamiento ya que se ayuda de estas técnicas para humillar a Joaquín, y así describir su profunda desventura emocional.

¹⁶² Lozano, Jorge; Peña-Martín, Cristina; Abril, Gonzalo, *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, Edit. Cátedra, Madrid, 1982, p. 125.

2. Construcción narrativa.

2.1. Intertextos.

Del mismo modo que explicamos en la parte teórica, la intertextualidad es un método muy adecuado en el terreno de los estudios literarios. A continuación, analizaremos las lecturas de Unamuno que tuvieron influencia en la elaboración de Abel Sánchez. Esta novela sin duda señera e independiente, sin embargo, está colmada sobre un mar de citas, ideas, pensamientos y confesiones extraídos de diversas y múltiples lecturas de su autor.

A continuación, la guía metodológica en este apartado está basada sobre el vocabulario propuesto por Genette¹⁶³ *la generecidad* conocida como *architextualidad*, es sin más uno de los aspectos de la *transtextualidad*. La *hipertextualidad*, es la correspondencia entre imitación/transformación en dos textos, o entre un texto y un estilo.

Al parecer, la postura mordaz del autor en su prólogo, nos desconcierta ante posibles sugerencias intertextuales anteriormente nombradas. En un momento dado, un joven estudiante de nombre José Balseiro, le cuestiona a Unamuno sobre la posibilidad de imitar su obra sobre la novela de Lord Byron, Unamuno le replicó:

Yo no he sacado mis ficciones novelescas -o nivelescas- de los libros, sino de la vida social que siento y sufro-y gozo- en torno mío, y de mi propia vida. Todos los personajes que crea un autor, si los crea con vida; todas las criaturas de un poeta, aún las más contradictorias entre sí - y contradictorias en sí mismas-, son hijas naturales y legítimas de su autor- ¡feliz si autor de sus siglos!-, son partes de él (Unamuno, 1984: 09).

Es probable que no tuviéramos que ilusionarnos en la aseveración del autor en su prólogo, y considerar lo que ciertamente nos pone en bandeja. Dado que son ineludibles las similitudes, en ocasiones plagios y sin duda el ambiente general en la obra es la simulación de la historia del Antiguo Testamento como móvil *hipotextual*. Del mismo modo, el mito de Caín para erigir la personalidad de los prójimos hostiles: “*Fue luego a coger la Biblia y la abrió por donde dice: “y Jehová dijo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano?”* (Unamuno, 1984:75).

El libro de Caín de Byron es otro de los puntos intertextuales que se aprecian en la obra en correspondencia con su tema de disputa de sus protagonistas.

¹⁶³ Genette, Gérard, *Palimpsesto*, op. cit., p. 09.

Adicionalmente, en el capítulo XI, alude en contados sucesos plagiados de la obra del novelista inglés. Éste ayuda a Joaquín, como arquetipo con el que cavilar sobre las similitudes entre ambos “*la lectura del Caín de lord Byron me entró hasta lo más íntimo*”. (Unamuno, 1984: 53). De su parte, el personaje Joaquín Monegro, advierte el influjo que su lectura detento en su espíritu: “*Fue terrible el efecto que la lectura de aquel libro me hizo*”. (Unamuno, 1984: 51).

Ahora bien, la intertextual no alude únicamente a los plagios y pareceres que emana el texto. Sino también a las circunstancias que ambos autores podrían padecer, para Paul Hernadi¹⁶⁴:

Aún cuando puede justificarse hasta cierto punto la suposición de que unas obras similares son productos de mentes similares o de similares son productos de mentes similares o de estados mentales similares, es absolutamente hipotético estudiar las semejanzas genéricas en función de que es responsable de las mismas en las mentes de los autores.

Las semejanzas entre ambas novelas, son copiosas: en género, en atmósfera, en número y representación de los protagonistas, en un cúmulo de escenarios e incluso en la resolución. Así pues, es esencial preponderar las reproducciones dominantes que Unamuno extrajo de la obra del Caín de Lord Byron, dando lugar a su propia novela.

Con todo, las competencias intertextuales de Unamuno no se evalúan únicamente por la distinguida metodología de citas enfatizadas, que emplea para registrar la Biblia o al Caín de Lord Byron. Sino, a través de derroteros elogiosos o controvertidos de su obra. Las tramas del otro agónico como Flaubert, se encuentran como un compañero que le comprende y participa en sus percepciones. Unamuno decía de él:

[...] este hombre, en cuya alma repercutió más que en la de ningún otro la incurable tontería humana, acabó escribiendo aquel inmenso libro que se llama Bouvard et Pécuchet, la más amarga rechifla del progresismo.¹⁶⁵

El personaje Joaquín Monegro no tolerará jamás la existencia como soledad. Él no es melancólico sino un loco social “*yo desde niño, ¿no aspiré a anular a los demás?*” (Unamuno, 1984: 51). Por ello su testificación sobre lo percibido en el

¹⁶⁴ Hernadi, Paul, *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Bosch, Barcelona, 1978, p. 120.

¹⁶⁵ Unamuno, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, Edit. Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004, p. 389.

Casino pero: “Volvía por no poder sufrir la soledad”, “Pues en la soledad jamás lograba estar solo, sino siempre allí, el otro ¡el otro!” (Unamuno, 1984: 74).

Carlos Clavería¹⁶⁶ sostiene que la obra de Flaubert y Unamuno, exteriorizan el origen de esa dolencia, no era sin más que altivez. Con *la Santa soledad* con la que los dos consagran la probabilidad de irse a la cama y eludir de este modo las tonterías de unos y otros. Y es que altivez y desamparo son diferenciadores de sensaciones de soberbia nobleza de los que se instauran inmejorables intelectualmente y se recluyen de la sociedad. En nuestra novela, esta razón intertextual se manifiesta asiduamente:

Y volvía a casa irritado contra sí mismo, reprochándose su cobardía y el poco dominio sobre sí y decidido a no volver más a la peña del Casino. «No-se decía-, no vuelvo, no debo volver; esto me empeora; me agrava; aquel ámbito es deletreo; no se respira allí más que malas pasiones retenidas; no, no vuelvo; lo que yo necesito es soledad, soledad ¡Santa soledad!» (Unamuno, 1984: 74).

“En un lugar de la mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”¹⁶⁷ con esta rúbrica cervantina, Parra Luna¹⁶⁸ explica que Cervantes posiciona a su Don Quijote en cualquier sitio de la Mancha. Como sabedores del rumbo quijotesco que sobrelleva Unamuno, conjeturamos que el autor se podía haber impulsado a través de Cervantes al escribir su Abel Sánchez y situó a su caballero Joaquín, -caballero porque subsistía batallando contra su pasión- en cualquier ámbito de España que quizás Unamuno no quería evocar. “*la envidia nació en Cataluña [...] ¿Por qué no en toda España?*” (Unamuno, 1984: 09).

Podemos ultimar que la historia narrada, la embebió como una interpretación del mundo actual de la historia de Caín y Abel, dos hermanos de los cuales uno de ellos, el primero, se descompone por el rencor y ejecuta a su hermano, Abel. Por ello, sopesamos que el relato es idéntico pero con protagonistas más auténticos y es Unamuno con su escritura hechicera la que nos hace percatarnos de los sentimientos y discernimientos de alguien que se posiciona a la sombra de otra persona, y que es descompuesta por el rencor que se acrecienta mayestáticamente.

¹⁶⁶ Clavería, Carlos, *Temas de Unamuno*, Edit. Gredos, Madrid, 1970, pp. 66-67.

¹⁶⁷ Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edit. Castalia, Madrid, 1987, p. 69.

¹⁶⁸ Parra de Luna, Francisco, *El lugar de la mancha es... el Quijote como un sistema de distancias/tiempos*, Edit. Complutense, Madrid, 2005, p. 08.

2.1. Intratextos.

Del mismo modo que hicimos en los intertextos (relación del texto con otros textos ajenos al autor), en este apartado pretendemos analizar las relaciones *intratextuales*, o sea, la relación del texto con otros del mismo autor. Con ello hacemos referencia a las ideas, escritos o pareceres que pueden existir entre otros escritos del autor con nuestra novela.¹⁶⁹

En este sentido, Robert Nicholas¹⁷⁰ estima que la obra literaria del catedrático charro, se asocia a manifestaciones ensayísticas. A razón de esto, los relatos corresponden al campo empírico más eficiente en función del crecimiento y la exteriorización de sus inquietudes filosóficas.

A través del amor como origen de desconsuelo, Ciriaco Morón Arrollo¹⁷¹ en su estudio sobre Niebla, expone que Unamuno nos dona análisis sobre el amor, que comprenden semblantes diversos. Morón Arrollo los sintetiza en cinco: el obstáculo de amar, patología del amor, adulteración del amor, amor y espíritu, amor y ley, amor como motivo de odio.

En Abel Sánchez, Unamuno se previene de expresarnos que la envidia de Joaquín es mental y de ello *“la envidia es mil veces más terrible que el hambre, porque es hambre espiritual”*¹⁷². A pesar del obstáculo de amar, Joaquín soporta el impedimento de amar acertadamente *“yo no amo al prójimo, no puedo amarle, porque no me amo, no sé amarme, no puedo amarme a mí mismo”* (Unamuno, 1984: 75). Estos aspectos son conexos según Unamuno en la envidia y a tenor de ello realiza al mismo tiempo examen de conciencia cuando expresa:

Sólo odiamos, lo mismo que sólo amamos, los que en algo, y de una o de otra manera, se nos parecen; lo absolutamente contrario o en absoluto diferente de nosotros no nos merece ni amor ni odio, sino indiferencia. Y es que, de ordinario, lo que aborrezco en otros aborrezco por sentirlo en mí mismo; y si me hiere aquella púa del prójimo, es porque esa misma púa me está hiriendo en mi interior. Es mi envidia, mi soberbia, mi petulancia, mi codicia, las que me hacen aborrecer la soberbia, la envidia, la petulancia, la codicia ajenas¹⁷³.

¹⁶⁹ Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, op. cit., pp. 08- 09-10.

¹⁷⁰ Nicholas, Robert L, *Unamuno Narrador*, Edit. Castalia, Madrid, 1987, p. 03.

¹⁷¹ Morrón, Arrollo, Ciriaco, *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Edit. Cálamo, Palencia, 2003, p. 75.

¹⁷² Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Edit. Akal, Madrid, 1983, p. 107.

¹⁷³ Unamuno, Miguel de, *Sobre la soberbia*, Edit. Fundación José Antonio de Castro, 2007, p. 709.

Posiblemente, la imperfección más considerable en Joaquín reside en el reiterativo desasosiego que le procura su aspecto a ojos de los demás. “*Tenía que ser yo el mayor heraldo de la gloria de Abel*” (Unamuno, 1984: 53). Ésta es una defecto que Unamuno contemplaba en su propia persona y contra la que batallaba en su Diario Íntimo. “*Hay que vivir en la realidad de sí mismo y no en la apariencia que de nosotros se hacen los demás; en nuestro propio espíritu y no en el concepto ajeno*¹⁷⁴.”

El clamor que cedió Unamuno en su ensayo En torno al casticismo¹⁷⁵. “*Hay que matar a Don Quijote para que resucite Alonso Quijano el Bueno*” retorna su repercusión en Joaquín. Unamuno ejecuta estéticamente a Joaquín el soberbio para que emerja el Joaquín el bondadoso. En su tálamo de fallecimiento se desvela como Don Quijote y se compunge del mismo modo que él

A ese arte eterno pertenece nuestro Cervantes, que **en el sublime final de su *Don Quijote* señala a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración en Alonso Quijano el Bueno;** a ése pertenece, porque de puro español llegó a una como renuncia de su españolismo, llegó al espíritu universal, al *hombre* que duerme dentro de todos nosotros.¹⁷⁶

Unamuno advierte en su Diario Íntimo¹⁷⁷ que es este instante último (el fallecimiento) cuando se percibe la índole humana del ser porque:

La muerte revela al bueno. Tal que siempre hizo al parecer el bien, o que por lo menos no hizo gran mal, tal que fue honrado muere desesperado y blasfemo y lleno de terror y de soberbia porque no fue bueno. Y tal otro que cometió maldades y crímenes tal vez, **que no hizo el bien que quiso sino el mal que no quiso**, como dice el apóstol, éste muere confiado, arrepentido y sereno porque fue bueno.

Alcanzamos a finiquitar que Unamuno erige un acervo de normas y métodos intertextuales e intratextuales, para la creación de su Abel Sánchez. No únicamente fue factible que como lectores consigamos tantear un cierto número y no la infinidad de semejanzas entre Abel Sánchez, sus lecturas y las propias de él. Sino una caterva concordancia histórica de persistencia aceptación, entre la obra y las eventualidades que circundan la pluma del autor.

¹⁷⁴ Unamuno, Miguel de, *Diario íntimo*, Edit. Escelicer, Madrid, 1970, p. 316.

¹⁷⁵ Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, Edit. Cátedra, Madrid, 2005, p. 244.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 142.

¹⁷⁷ Unamuno, Miguel de, *Diario íntimo*, op. cit., p. 93.

3. Universos diegéticos.

3.1. Focalización.

Al acercarnos a la obra, notamos que existe alguien responsable de contarnos un suceso, es el responsable del panorama o del punto de vista en el momento de transferir tal testimonio, narrando lo que está pasando. Dicha tarea, es por supuesto llevada a cabo por el narrador que se coloca en un ángulo preciso y va enumerando los múltiples acontecimientos que se realizan desde una focalización concreta.

Asique Unamuno se emplaza según la proposición de Genette¹⁷⁸, la cota más exterior es el *extradiegético*. El hecho enunciativo que normalmente comienza la historia, el más extenso ámbito del relato: es el *extradiegético*. Cualquier otro relato que se incorpora la diégesis primaria incumbirá a una historia *intradiegética* –en este hecho es el discurso de Joaquín-. Si en el interior de la historia *intradiegética* se muestra otra –monólogos-, este potrero será *metadiegético*, que al mismo tiempo tiene la posibilidad de abarcar uno *metametadiegético*.

Unamuno con su focalización interna relatada desde un punto de vista totalmente omnisciente en tercera persona, preferentemente en pretérito imperfecto “*no recordaban, estaba...*”, (Unamuno, 1984: 13), pretérito perfecto simple (*dejó escrito en su confesión*) (Unamuno, 1984: 13-25) se adentró en los profundos entresijos de su protagonista. De este modo, nos mostró sus más profundos pesares. El distanciamiento entre él y su alter ego es de completa neutralidad.

El concepto Unamuniano del entorno de su novela, se explica a través de un método que posee un punto de vista interior de prioridad lingüística por los verbos de sensaciones y reflexiones “*amar, odiar, deseaba*” (Unamuno, 1984: 25-57), un incuestionable favoritismo por locuciones que expresan la hondura como “*hasta los tuétanos del alma, corazón, hondo*” (Unamuno, 1984: 14-17-75).

Para relatarnos con toda neutralidad nuestro autor emplea los verbos perceptivos, los que indican una interpretación neutral, “*clavando una mirada, contemplar, bajo la apariencia, lo veía, le observaba*”. (Unamuno, 1984: 47-53-54-28-108).

¹⁷⁸ Genette, Gérard, *Figuras III*, op. cit., p. 302, 303.

Seguidamente, la narración impersonal en tercera persona admite tres posturas enunciativas. La más usual, el principal modelo de la focalización cero. Consiste en un narrador que no se sitúa en un sitio concreto, conciso, en lo opuesto, manifiesto a los hechos, se traslada con libertad para relatar según crea conveniente.

Hemos localizado el modelo interludio de la obra con una focalización interna en cuanto a los relatos de los desarrollos psíquicos de Joaquín Monegro. Rigurosamente hablando, la focalización interna constituye la fusión entre el personaje espectador con el protagonista focal. De esta manera, difundirá lo que a este protagonista le aflige, razona, conoce o advierte.

En la cuestión de la obra, el narrador obedece en gran medida de las confesiones de Joaquín para declarar las sensaciones de éste, de este modo, al resto de protagonistas. Gracias a su poder absoluto acerca de la historia, Unamuno debate o modifica datos ofrecidos por Joaquín en su confesión.

Al mismo tiempo, consigue esbozar componentes internos que no se manifestaron ni por coloquios ni por la redacción en las confesiones, veremos aquí como el autor abre y cierra su novela:

No recordaban Abel Sánchez Y Joaquín Monegro desde Cuándo se conocían. Eran conocidos desde antes de la niñez desde su primera infancia, pues sus dos sendas nodrizas se juntaban y los juntaban cuando aún ellos no sabían hablar [...] Calló. No quiso o no pudo proseguir. Besó a los suyos. Horas después rendía su último cansado suspiro. (Unamuno, 1984: 13-126).

Joaquín Monegro se vislumbra por la omisión de la descripción física, ya que, el autor lo delinea mucho más en su compostura psicológica a través de extensos soliloquios. Nos alude en varias ocasiones la subjetividad de su confesión, controlada por el delirio que lo consumía. Al mismo tiempo, nos apunta cómo es posible ambicionar a alguien y el pesar que origina eso en un individuo.

Lo llamativo para el discurso de Abel Sánchez es el hecho de que el narrador sostiene un mutismo por poco total. Aunque titula la novela, y al mismo tiempo es el delirio del personaje principal. Para caracterizarlo nos dirigimos únicamente por las acciones de Abel (coloquios), sus vocablos y declaraciones de otros protagonistas acerca de él.

Sobre Joaquín y Abel, Unamuno adecua dos atractivos, la declaración y manifestación de las reflexiones y sensaciones de Joaquín. Al mismo tiempo,

pretende encubrir a través de varios coloquios inacabados la personalidad de Abel Sánchez, aquí podemos ver algún ejemplo de su discurso inconcluso:

- Helena- le decía Abel-, ¡eso de Joaquín me quita el **sueño!**...
- ¿El qué?
- Cuando le diga que vamos a casarnos no sé lo que va a ser. Y eso que parece ya tranquilo y como si se resignase a nuestras **relaciones...**
- ¡Si, bonito es él para resignarse!
- La verdad es que no estuvo del todo bien.
- ¿Qué? ¿También tú? ¿Es que vamos a ser las mujeres como bestias, que se dan y prestan y alquilan y venden?
- No, **pero...**
- ¿Pero qué?
- Que fue él quien me presentó a ti, para que te hiciera el retrato, y me **aproveché...**
- ¡Y bien aprovechado! ¿Estaba yo acaso comprometida con él? ¡Y aunque lo hubiese estado! Cada cual va a lo suyo.
- Sí **pero...** (Unamuno, 1984: 26).

Acerca de Helena, nos brinda más descripciones físicas y sensaciones, pero sin describir sus monólogos. Su altivez, su vanagloria, su altanería, son resultados por el narrador:

[...] y ella, Helena, procuraba pasar junto al lugar en que su retrato se exponía para oír los comentarios, y pasábase por las calles de la ciudad como un inmortal retrato viviente, como una obra de arte haciendo la rueda. [...] ¡Qué ojos! ¡Qué boca! Esa boca carnosa ya la vez fruncida..., esos ojos que no miran... ¡Qué cuello! ¡Y sobre todo qué color de tez! [...] (Unamuno, 1984: 18-22).

El narrador acentúa la tendencia maternal de Antonia en diversas oportunidades. Al mismo tiempo explica su objetivo en la vida como la de una sanitaria que conforta y cuida a su marido lisiado. Por su parte, Joaquina, pese a que aparenta más emancipada que su madre al comienzo, igualmente se apiada de su progenitor y se doblega ante su deseo desposándose con Abelín.

En lo que a la voz se refiere, poseemos una narración *Heterodiegética*¹⁷⁹. El narrador no interviene en el relato que narra, por lo cual, el “yo” del enunciado escoge una diatriba en tercera persona. El modelo de relato, en cuanto a su emplazamiento temporal del autor ante lo narrado, es posterior.

¹⁷⁹ Genette, Gérard, *Figuras III*, op. cit., p. 124.

3.2. Narrador y narratorio.

Abel Sánchez. Miguel de Unamuno como autor transmisor real, en el prólogo, escoge sus creaciones. Más tarde, a través de la novela las mezcla con sus protagonistas, permaneciendo en el lugar del narrador en tercera persona. Por él comprendemos el relato de estos dos compañeros: Joaquín y Abel.

No obstante, en el prólogo, Unamuno alude abiertamente al receptor que le causó tanto daño: el pueblo español, con el objetivo de conocerle y ante todo reconstruirlo. “*El público no gusta que se le llegue con el escalpelo a hediondas simas del alma humana y que se haga saltar el pus*”. (Unamuno, 1984: 09).

El narrador ficticio Joaquín, es el yo del escrito individual, dicho por Bajtin¹⁸⁰ es “*el autor de la imagen del autor*”. Ambos Bajtin y Unamuno procuran la curiosidad de los co-autores acerca de la envergadura de ser autor de sí, de la novela misma.

Dicho novelista de sus vivencias particulares, nos describe en primera persona en discurso directo -yo hacia tú-, su batalla personal con el diablo que le aniquiló la vida. Sus recuerdos confesionales están destinados a su hija Joaquina como destinatario ficticio. “*No es posible, hija mía, que te explique cómo llevé a Abel, tu marido de hoy*” (Unamuno, 1984: 07)

Es así que el lector de Abel Sánchez se introduce de diversas formas. La más significativa es el tercero dialógico como lector implícito. Emerge como apuntamiento textual de varias maneras: el performativo “y ved”, pretérito indicativo “*Al morir Joaquín Monegro, encontróse entre sus papeles una especie de Memoria de la sombría pasión [...]*” (Unamuno, 1984: 07-57). Pero, la más utilizada es el desdoblamiento del enunciado en un yo –para el lector y yo para el otro-, en concreto en los monólogos y diálogos:

-de otro modo no me explico su actitud conmigo...

-es decir, que porque no quiere quererte a ti..., quererte para novio, que como primo sí te querrá...

-No ¡te burles!

Bueno, pues porque no quiere quererte para novio, o, más claro, para marido, ¿tiene que estar enamorada de otro? ¡Bonita lógica!

-¡yo me entiendo!

- sí, y también yo te entiendo.

¹⁸⁰ Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 472.

- ¡Y poco que le he desengañado! Estoy harta de decirle que me parece un buen chico, pero que por eso, porque me parece un buen chico, un excelente primo- **y no quiero hacer un chiste-**, por eso no le quiero para novio con lo que luego viene.(Unamuno, 1984 : 1620).

Acerca de este modelo concreto del lector implícito Todorov¹⁸¹ lo analizaría como un lector que no está implícito, sino que se ubica simbolizado por las cualidades de un protagonista deponente. La determinación de uno con otro se posibilita por la asignación a este protagonista del cargo de narrador.

El uso del pronombre de primera persona “*no quiero*”, nos facilita reconocerse con el narrador, al mismo tiempo con el protagonista testigo como lector implícito que vacila sobre la aclaración que tiene que otorgar a los acontecimientos pasados.

La introducción del interlocutor/es en la novela, conlleva integrar en el enunciado el entendimiento potencial de la comprensión. Eso induce a acciones próximas de aprobación o de desavenencia, incita a otros coloquios con otras pluralidades y otros dialogadores. Bajtin¹⁸² nos evoca que el tercero dialogante: “*Está presente en aquel momento inseparable donde el contenido y la forma se funden de una manera indisoluble, y más que nada percibimos su presencia en la forma*”

¹⁸¹ Todorov, Tzvetan, *Sobre el conocimiento semiótico*, op. cit., p. 45.

¹⁸² Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 382.

4. Cronotopo.

4.1. Tiempo narrativo y tiempo real.

Narración, nos dice Ricoeur¹⁸³ que por sí misma incluye el recuerdo, predicción y demora que se manifiestan parecidos a las formas del presente. Esta representación es como un rastro dejado por los hechos mantenidos en el pensamiento que radican en un recuerdo que existía, de modo que anticipa al suceso que aún no está.

Este acontecimiento no es un rastro cedido por los acontecimientos del pasado, sino un símbolo y una consecuencia de acontecimientos del futuro, de esta manera son adelantados, vistas con precedencia al recuerdo el camino de los acontecimientos pasados, y aguardar las futuras. Esta forma temporal hace que el presente sea ampliado entre recuerdos y esperas: el ahora de los acontecimientos anteriores es la memoria.¹⁸⁴

En otro sentido, para calcular el tiempo Paul Ricoeur nos explica que lo que se evalúa no son las entidades futuras o históricas, sino su ilusión y su memoria, el paso rápido del tiempo no se encuentra en las elipsis, sino de las adulaciones que transiten, lo muestran algunas alusiones simbólicas, surgidas de la representación de la rapidez del tiempo o el contrario.¹⁸⁵

Ahora bien, existe una miscelánea de dos tiempos narrativos en esta novela, uno de ellos es el relato y el otro el confesional. El relato estriba en la exposición de los hechos que dan lugar a esos sufrimientos. Por otra parte el confesional tiene como intención de situarnos en lo que ocurre a través de Joaquín Monegro. En ocasiones, el autor real está dirigido por la confesión, según la postura de éste. De este modo, el protagonista al transcribir su propia vida faculta a éste alcanzar su autogestión.

La novela está expuesta cronológicamente, cuando el autor departe. Sin embargo, se da lugar a una separación del orden cronológico con la inserción de las confesiones del narrador Joaquín. Es decir, la disposición provisional de la historia y el discurso no concuerdan. El narrador optará por un instante preciso para comenzar

¹⁸³ Ricoeur, Paul, op. cit., p. 46.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 49.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 182-183.

su declaración. En todo caso, no hay nada que evite regresar en el tiempo de la historia, o progresar en el curso de los acontecimientos que narra.

El tiempo del discurso de Joaquín Monegro, nos alude en contadas ocasiones que la confesión se urdió más tarde que la mayoría de los hechos. De ese modo, despuntando la representación de la memoria en la reproducción de los sucesos. Así pues, hay que tener en cuenta que el cometido del autor es instruirnos sobre los sucesos que dan lugar a su novela.

Preponderando el papel del recuerdo en la reproducción de los sucesos. Sin embargo, el orden en que los exhibe no es imperativamente cronológico e imprevisto y no como realmente se dieron lugar. El tiempo de la confesión reemprende el curso cronológico a partir del capítulo XXXI. “*fue entonces, en efecto, cuando empezó a escribir su Confesión*” (Unamuno, 1984: 105). Joaquín empieza su confesión con el nacimiento de su hija, y deja de escribir cuando se siente viejo, por lo tanto, este periodo marca su función como sujeto.

Existe un instante en el cual, el narrador, aparta la idea de su confesión, lo que da lugar de nuevo a separaciones del tiempo narrativo confesional, un giro atrás y otro adelante. Con el fallecimiento de Abel Sánchez, Joaquín prescinde totalmente de sus confesiones, el autor omnisciente continuará con la narración de los instantes posteriores de su protagonista trágico.

Es evidente que casi toda la obra es una memoria, un recordar, un analepsis. De este modo, la *Prolepsis* le ayuda al narrador, en ocasiones, para mencionar sucesos del pasado que se trasladan al presente como fruto de una asociación:

Empecé a escribir eso- dejo escrito en su *Confesión*- más tarde para mi hija, para que ella, después de yo muerto, pudiese conocer a su padre y compadecerle y quererle. Mirándola dormir en la cuna, soñando su inocencia, pensaba que para criarla y educarla pura tenía yo que purificarme de mi pasión [...] (Unamuno, 1984: 53)

Observamos cómo el narrador da un paso al futuro (*más tarde para mi hija*) para aclarar la confesión, el protagonista transcribirá para su hija años después (empezará su confesión cuando su hija se case), luego retornará al pasado para relatar lo que le conmovía el nacimiento de su hija.

A continuación, *La frecuencia* es redundante, Unamuno inauguró su novela emplazando el título al otro, Abel Sánchez. En la niñez, monólogos de los paseos de Joaquín siempre en liza con el otro. Dentro de la trama en general, se reiteran varias

historias, vinculadas con conflictos entre unos y otros, o más bien, prójimos y hermanos. Genette nos evoca: “*Simétricamente, un enunciado narrativo no sólo es producido, puede ser reproducido, repetido una o varias veces en el mismo texto*”¹⁸⁶

Huyendo de sí mismo, para ahogar con la constante presencia del **otro** [...] pues en la soledad jamás lograba estar solo, sino siempre allí el **otro**. ¡El **otro**! Llegó a sorprenderse en diálogo con él, tramando lo que el **otro le decía**. Y el **otro**, en estos diálogos solitarios, en estos monólogos dialogados, le decía cosas indiferentes o gratas, no le mostraba ningún rencor. « ¡Por qué no me odia, Dios mío!- llegó a decirse-. ¿Por qué no me odia? (Unamuno, 1984: 74-75).

Por consiguiente podemos observar la reproducción de los mismos enunciados a través de la narración bíblica de Abel y Caín, El Caín de Lord Byron, la crónica de Ramírez que únicamente ama a dos de sus cuatro hijos. También la de Carvajal que no soporta a su hija menor, la alusión al aragonés que fue desheredado por su padre y abandonado por su hermano. Por último el cuento de Federico Cuadrado cuyo padrastro le ha llevado a odiar a su verdadero padre (Unamuno, 1984: 74-76-80).

Bajtín¹⁸⁷ instaaura el tiempo de los sucesos variables que posee la obra, que suceden del amanecer al ocaso, una hora o una vida plena. Esta exposición de una vida plena en sus instantes decisivos y claves, es reflejada por los instantes de la transfiguración. Con ello Bajtín¹⁸⁸ hace mención a la forma en que el ser humano se transforma en otro. Están simbolizadas las dispares imágenes, notoriamente diversas, de la propia persona, libradas en ella como períodos y trayectos distintos de su vida.

Ahora bien, nuestra obra brinda el tiempo de una vida plena, más bien los instantes más significativos de la vida del personaje. De este modo, Joaquín pormenoriza en su manifestación que era la historia de su batalla personal con el delirio que fue su vida, con aquel diablo con quien batalló desde el néveo de su intelecto.

Durante los estudios del bachillerato [...] concluyeron ambos el bachillerato [...] Abel tuvo su hijo [...] le dio Antonia a Joaquín una hija [...]”. Pocos días después Abelín y Joaquín estaban en relaciones de noviazgo [...] vino al mundo el hijo de Abel y Joaquina [...] Abel dio el último respiro [...] Beso a los suyos horas después rendía su último suspiro [...] (Unamuno, 1984: 14-45 53-99 114 122).

¹⁸⁶ Genette, Gérard, Figuras III, op. cit., p. 173.

¹⁸⁷ Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 247.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 264.

En la obra no notamos como vuela el tiempo: acontece como el filo de la espada sobre nuestra garganta. Originado por el sentir destructor del tiempo, trasluce aún más hercúleo a través de la disposición de la obra. La obra es una propensión de cautivar lo ocurrido, desde la torre del presente. El paso rápido del tiempo lo podemos observar en el enunciado siguiente: *“Toda mi vida ha sido un sueño*

En efecto, Joaquín, cuya vida fue un abismo, su relato trata la imposibilidad de anhelar a una mujer y no alcanzar de ella nada más que indiferencia y humillación, y aún así no ceder su veneración, ansía reconstruir este pasado y vivirlo de nuevo. Su sola base para reconstruir este pasado porque el presente que es aún más pésimo:

-¿Para qué? ¿Para llegar a viejo? ¿A la verdadera vejez? ¡No, la vejez no! La vejez egoísta no es más que una infancia en que hay conciencia de la muerte. El viejo es un niño que sabe que ha de morir. No, no quiero llegar a viejo. Reñiría con los nietos por celos, les odiaría... ¡No, no..., basta de odio! Pude quererte, debí quererte, que hubiera sido mi salvación, y no te quise. (Unamuno, 1984: 172).

El cronotopo bajtiniano¹⁸⁹ sopesa que todo lo que es espacio temporal tanto la idea de los individuos y de los objetos, como los sucesos, posee una naturaleza simbólica. Es de envergadura recordar el tiempo bíblico, sin embargo, como hemos dicho, la trama se desenvuelve en el siglo XX en un lugar de España. Pero la posición del personaje que ha sufrido, su filiación con el pecado original, los intertextos instaurados, el autor procura el surgimiento del tiempo bíblico del primer fratricidio humano.

Abel Sánchez efectúa las propuestas bajtinianas¹⁹⁰ referentes al tiempo de la transformación y el tiempo biográfico de la manifestación del carácter. Joaquín Monegro el doctor, es auténtica aversión y rencor hacia Abel. Lo aborrece desde la infancia. Sin embargo al contraer matrimonio con Helena: se ha envuelto en la piel de un diablo. Esta emoción, instante de la transformación será perpetua para el personaje, batallando entre su fe de despojar al otro y su racionalidad de contenerla.

Como el tiempo se sitúa constantemente diferenciado por la propensión a anticiparse. Bajtin¹⁹¹ establece la sucesión de la defunción, como súplica conclusa de una vida plena. Esta sucesión no se advertía como punto de la etapa integral del

¹⁸⁹ Bajtin, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 308.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 293.

¹⁹¹ *Ibíd.*, pp. 345-359.

tiempo, sino en el confín del tiempo. De la misma manera, es exteriorizada en su contigüidad con el origen de la vida, y, a la vez en contigüidad con la perpetuidad.

La obra de Abel Sánchez muestra la historia, recapitulemos que es una testificación de un suceso de indagación de la identidad y sus exhibiciones en el universo que se transforma en una búsqueda existencialista. Joaquín Monegro procura hallar quién es él y la obra nos muestra un bosquejo de la pesadumbre del ser humano.

En efecto, para declararse de cualquier manera, es imprescindible localizarse en un tiempo cronológico paulatino. Sabemos que todo tiempo es un intercambio formado en el presente destinado a un futuro. En este caso, el tiempo mítico o circular, es el que comienza una vez acabe. Ese tiempo nos admite localizar el tiempo de la novela en todos los tiempos. Es más, a través de un punto de vista lingüístico, este tiempo inicial pertenece a todas las contingencias tanto diacrónicas como sincrónicas.

Sin embargo, Ferdinand de Saussure, nombra sincronía, al aspecto de los entes hablantes en el presente próximo “diacronía regresiva”. Por otra parte, el aspecto de los entes parlantes en lo ocurrido hacia la venida del presente próximo, entretanto que la diacronía progresiva son los entes parlantes a través del presente próximo al posible futuro. Así, ningún punto de vista es íntegramente sincrónico, ya que los vocablos brotan de la diacronía paulatina, y más tarde se ocultan en la regresiva: ningún vocablo proviene del futuro para recordar lo ocurrido sin ser recordado el presente.

Transferimos la palabra a Saussure¹⁹² para determinar diacrónicamente y sincrónicamente lo dicho:

La sincronía no conoce más que una perspectiva, la de los sujetos hablantes, y todo su método consiste en recoger su testimonio; para saber en qué medida una cosa es realidad será necesario y suficiente averiguar en qué medida existe para la conciencia de los sujetos hablantes. La lingüística diacrónica, por el contrario, debe distinguir dos perspectivas: la una *prospectiva*, que siga el curso del tiempo, la otra retrospectiva, que lo remonte: de ahí un desdoblamiento del método [...]

El punto de vista mítico se constituye de estas tres contingencias análogas, lo que concede a este tiempo no competir a ninguna contingencia concreta. Dado que el

¹⁹² Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Edit. Losada, Buenos Aires, 1945, p. 115.

punto de vista se ubica continuamente en el presente, regresa al pasado pero al mismo tiempo hacia el futuro, así pues, fusiona todas las contingencias admisibles de un elemento focalizado.

Para Unamuno hay un “*presente histórico*” Fernando Turienzo¹⁹³ nos recuerda:

para él hay un “presente histórico” y en cuanto es histórico, lo es por no ser transitorio del todo, por haber una tradición del presente en el presente está toda la historia, cabalgando sobre él, pero no está en forma de historia, sino como intrahistoria, esta intrahistoria es el elemento de continuidad que ha en el presente de continuidad y de tradición, hacia adelante y hacia atrás. La intrahistoria es por un lado la tradición eterna y por otro, el elemento que asegura el progreso.

Para Bajtin el tiempo del fallecimiento es al mismo tiempo lo último y lo primero de una vida. Unamuno paraliza el tiempo para que sea perpetuo¹⁹⁴, primero perpetúa lo ocurrido (es el pecado original), otorgándole, la realidad de presente (Joaquín, España), y descollándolo más tarde a presente perpetuo lo que al mismo tiempo da lugar al futuro (nacimiento del nieto).

Unamuno comienza su obra con “*no recordaban Abel Sánchez y Joaquín Monegro desde cuando se conocían eran conocidos desde antes de la niñez*”. (Unamuno, 1984: 13). En este comienzo, Unamuno destaca al tiempo trascendental del pecado original. Al fallecer Joaquín Monegro lo hace anhelando fiarse del futuro.

Esta esperanza nace del menester, del anhelo, que su aojamiento atávico no se divulgue. Las sangres mezcladas en el nieto quizás caldearan la sangre envidiosa que bebieron él y su patria se inquieta a que su aversión se perpetúe. Su exclusivo aliento en dichas coyunturas es reunirse con el nieto “*pero traed al niño*” (Unamuno, 1984: 125).

¹⁹³ Turienzo Fernández, Francisco, op. cit., p 33.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 189.

4.2. Espacio de la narración y espacio real.

Debemos recordar que Unamuno, en su prólogo a la segunda edición de *Paz en la Guerra*¹⁹⁵, manifiesta que *Amor y Pedagogía*, *Niebla*, *La Tía Tula*, *Abel Sánchez*, *Tres novelas ejemplares* y un prólogo no son más que obras, únicamente de sitúan exteriormente al lugar y tiempo reales y concretos en esquema como tragedias personales.

Como vimos anteriormente, la novela es la representación de la vida del protagonista en sus momentos más cruciales, esta existencia simboliza según Bajtin¹⁹⁶, secuencias que son inflexión de los hechos y movimientos realizados en el espacio. Ejemplos posibles son: el emplazamiento de la confluencia habitual, los actos cotidianos, los elementos de utilización habitual, las lides de la vida social, la existencia de faena de cada jornada, el entorno familiar, etc.

Asique los iniciales sucesos contados en la obra, destapan los espacios reales que alucen a los primitivos instantes del personaje: el entorno escolar. Este espacio escolar en el que se forjan los primeros celos. El autor muestra un bosquejo con la repartición y disposición del Instituto. Caminar envía a la rúa, al recóndito patio que la compone, el menaje, etc:

Durante los estudios del bachillerato, que siguieron juntos, Joaquín era el empollón, el que iba a la caza de los premios, el primero en las aulas, y el primero Abel fuera de ellas, en el patio del Instituto, en la calle, en el campo, en los novillos, entre compañeros. Desde niño me aislaron mis amigos. (Unamuno, 1984: 14).

Frecuentemente la novela se desenvuelve entre los hogares de los personajes. El ambiente de aversión y rencores que se siente en los hogares de Joaquín Monegro y Abel Sánchez es el espacio ambiental y ponzoñoso de la obra. El autor nos explica el influjo de ambas casas en la postura de los hijos: Joaquina y Abel y sus honestas pretensiones de avanzar y erigir un veraz nido de amor:

Los novios comprendieron muy pronto y se cobraron cariño. En íntimas conversaciones conociéronse sendas víctimas de sus hogares, de dos ámbitos tristes, de frívola impasibilidad el uno, de la helada pasión oculta el otro. Buscaron el apoyo en Antonia, en la madre de ella. Tenían que encender un hogar, un verdadero hogar, un nido de amor sereno que vive en sí mismo, que no espía los otros amores, un castillo de soledad amorosa. (Unamuno, 1984:100).

¹⁹⁵ Unamuno, Miguel de, *Paz en la guerra*, Edit. Bética, Madrid, 1983, p. 06.

¹⁹⁶ Bajtin, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 329-331-344.

Con verbos de acción ‘*entró, salió*’, la utilización de la deixis de lugar ‘*este, aquí, allá*’, el autor nos lleva a sitios específicos en el universo de la novela. Al mismo tiempo, son considerables los detalles de acciones “*echóse vestido sobre la cama*”, “*Apoyó Joaquín los codos en la mesa*”, “*mirándola dormir en la cuna*”, o los elementos cotidianos como “*el espejo*”, “*la puerta*”, “*el despacho*”, etc, todos estos componentes de utilización habitual adornan la novela. (Unamuno, 1984: 31- 47)

Acerca del espacio de la faena diaria, el autor destaca al personaje distraído con su clientela en el espacio de su consultorio de médico. En este momento, el autor detalla el vínculo que el personaje sustentaba con la concurrencia. Su faena de doctor facultó conocerse con futura su mujer: “*Antonia era hija única de una viuda que asistía a Joaquín*”. (Unamuno, 1984: 34-37).

Del mismo modo que Joaquín, Abel se muestra constantemente trajinando en su tienda pintando sus retratos, o en la sala de exposiciones. Esta tienda cuyo escaparate se ve en la rúa, nos muestra como el gentío que callejea por ahí, se embelesa por las obras que concebía: “*el éxito del retrato de Helena por Abel fue clamoroso. Siempre había alguien contemplándolo frente al escaparate en que fue expuesto. “Ya tenemos un gran pinto”, decían.*” (Unamuno, 1984: 22).

La manifestación del cronotopo de la calle, ampara a ubicar al estado urbano y no campestre de la obra. Es el sitio propicio para el tránsito del gentío, para purificarse o solazarse. Es el lugar de moverse de un sitio a otro, cabalmente del hogar de Abel al de Joaquín entre otros: “*como Joaquina le había recomendado a su padre y su marido que se pasease, que airease y solease la sangre que iba dando al hijo*” [...]. (Unamuno, 1984: 112).

En un emplazamiento de la rúa se sitúa la Iglesia, lo que nos señala que la congregación que puebla la novela es cristiana. Es el emplazamiento en el que se sacramenta y se concentra dicha congregación. El confesionario es el recodo más significativo de la Iglesia y que supervive y da esencia a nuestra obra. Ya que toda la novela es una confesión de Joaquín Monegro, en este lugar alivia su abatimiento:

Mas la cosa empezó a hacer mella en el corazón de Joaquín, y se preguntó si realmente no creía, y aún sin creer quiso probar si la Iglesia podría curarle. Y empezó a frecuentar el templo, algo demasiado a las claras, como en son de desafío a los que conocían sus ideas irreligiosas, y acabó yendo a un confesor. Y una vez en el confesionario se le desato el alma. (Unamuno, 1984: 61).

Al no paliar su aversión que le engulle la vida, concurría un Casino, que es un emplazamiento de ocio en el que se producen juegos de distracción. Se promulgó a finales del siglo XIX y XX, era el sitio favorito de los hombres de la época. Para rehuir de la soledad, porque estando solo entraba en lid con el otro, su diablo, su conciencia en sus disparidades:

Huyendo de sí mismo, y para ahogar con la constante presencia del otro, de Abel, en su espíritu la triste conciencia enferma que se le presentaba, empezó a frecuentar una peña de Casino. Aquella conversación ligera le serviría como narcótico, o más bien se embragaría con ella. (Unamuno, 1984: 74).

Para Bajtin¹⁹⁷ la sucesión del alimento y la embriaguez suponen los sucesos más relevantes de la obra de Rabelais, para nuestra obra es significativa la sucesión de los retratos que Abel producía de Helena, una aristócrata, de su sucesor y su descendiente. Estos retratos suponen el desarrollo y la elevada tirantez del argumento. El personaje está continuamente lastimado por la popularidad y la reputación que obtenía, por la ganancia que conseguía, por robarle lo que más quería, por desvalorizarlo, y postrero uno de los motivos del fallecimiento de Abel:

El éxito del retrato de Helena por Abel fue clamoroso [...] y esta fama creciente era como una granizada desoladora en el alma de Joaquín [...]y aquel retrato era lo primero que se me venía a los ojos y al odio [...] Joaquín iba a la sala de la exposición a contemplar el cuadro y a mirar en él, como si mirase en el espejo, al Caín de la pintura [...] Abel había pintado una virgen con el niño en brazos, que no era sino un retrato de Helena, su mujer, con el hijo, Abelito [...] - te quiero más a ti- le dijo una vez el nieto. [...] - Me gustan más los dibujos que tú me haces... ¡Anda, píntame un toro y un picador a caballo! [...] - le haces esos dibujos, esos malditos dibujos, le entretienes con las artes perversas de tú maldito arte... [...] (Unamuno, 1984: 22-37-38-53-62-120-121-122)

El desenlace que deseamos extraer de este desarrollo es que el terreno de acción abarca el transcurso del tiempo en el espacio en sus múltiples connotaciones, reales o asimiladas artísticamente. Así mismo, teniendo en cuenta lo que hemos explicado al desarrollar la singular hipótesis del cronotopo, podemos decir sin temor a equivocarnos que el tiempo y el espacio son inseparables. Las conclusiones de Bajtin tienden entonces, como un caso ideal para la comprensión de nuestra obra concebida por su autor fuera de dichas dimensiones.

¹⁹⁷ Bajtin, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 329.

Capítulo III. Componentes temáticos y personajes.

1. Función narrativa de los personajes.

1.1. Distribución y densidad de los personajes.

Aquí, nos proponemos estudiar las cualidades de los personajes tanto principales, como secundarios para comprender la repartición de los actantes. Para penetrar en la sociedad de la novela, observaremos los vínculos que sostenían los personajes entre sí, lo que provoca que surjan las pugnas.

Joaquín Monegro, es el personaje principal de la novela, a pesar de ser un doctor de popularidad y posee perspicacia y suerte, también es egocéntrico y grosero, a quien le molesta el triunfo del resto de personas y en especial el de su hermano de crianza Abel Sánchez. Éste por su parte es lo contrario, es atractivo, muy afable con todos, por sus hobbies al dibujo y la pintura.

Helena prima de Joaquín, es una mujer atractiva, refinada, pero fría y egoísta, desdeña a su primo y en el momento que conoció a Abel se enamoró de él. Es un personaje de gran importancia, ya que por ella se origina el cambio inicial y provocó la rivalidad entre los amigos de toda la vida, Joaquín y Abel.

Antonia es la mujer de Joaquín, se reconoce como una mujer hogareña, es pura ternura, amor y compasión, una mujer obediente que lo daría todo por Joaquín, le amparó en su batalla íntima y en las que tenía con Abel y Helena.

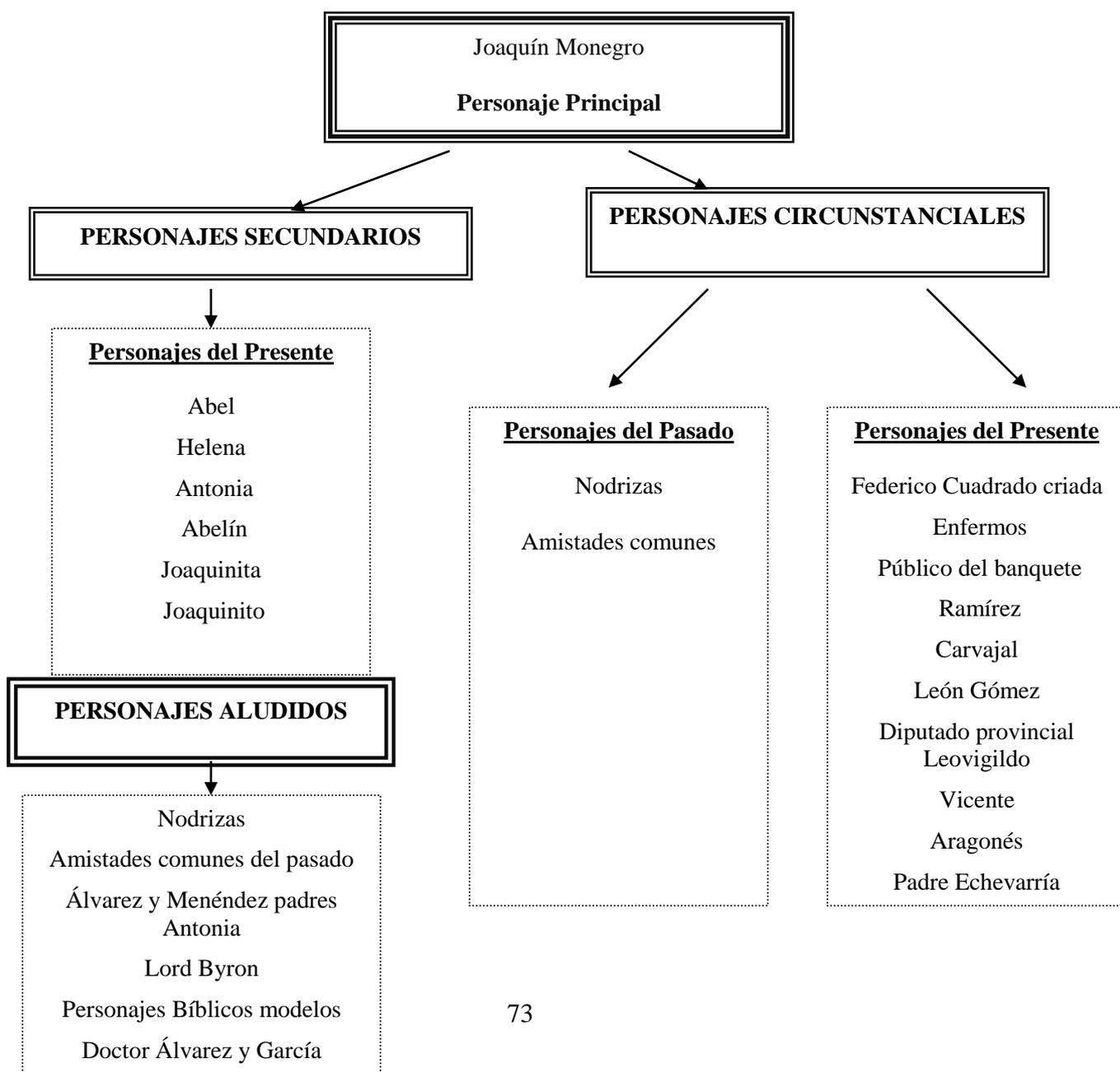
Joaquina, hija de Joaquín y Antonia aunque parezca independiente, también se apiada de su padre y se doblaga a su deseo contrayendo matrimonio con Abelín. Es decir, madre e hija se resignan para ayudar a Joaquín, quien al ser incapaz de vencer su rencor, procura sin lograrlo salvarse a través del amor de su mujer y de su hija.

Abelín hijo de Abel y Helena, marido de Joaquina, es discípulo y yerno de Joaquín, fue acogido por éste para enseñarle sus conocimientos y utilizarlo como medio de venganza contra su padre Abel. Este matrimonio dio a luz a Joaquinito, por lo tanto nieto del protagonista y el antagonista, su existencia otorgó sosiego al alma de Joaquín, este personaje fue el medio de combate entre los abuelos y como consecuencia el ataque cardíaco de Abel que le provocó su fallecimiento y el final de la novela.

Dentro de la obra aparecen personajes aludidos que ayudaron a Joaquín a tener reflexiones, se pueden encontrar: nodrizas, amistades comunes del bachillerato, Álvarez y Menéndez, padres de Antonia, Lord Byron, personajes Bíblicos (Caín y Abel, Eva y Adan, Luzbel, Adah, Vírgen Santísima, Esaú, Rebeca y Jacob), modelos (cuadros de Abel) y el Doctor Álvarez y García.

Los personajes circunstanciales aparecen en momentos en los que Joaquín se sume en una profunda crisis y melancolía, así por una causa u otra, le hacen ver la luz. Primero, los amigos del Casino: Federico Cuadrado, Aragonés y el padre Echevarría, el procurador Ramírez, Carvajal, León Gómez, el Diputado provincial, Leovigildo y el magistrado Vicente. Segundo encontramos la criada, los enfermos, el público del banquete, el Aragonés y el confesor Echevarría.

El censo y el mapa de los personajes podrían poseer la siguiente forma:



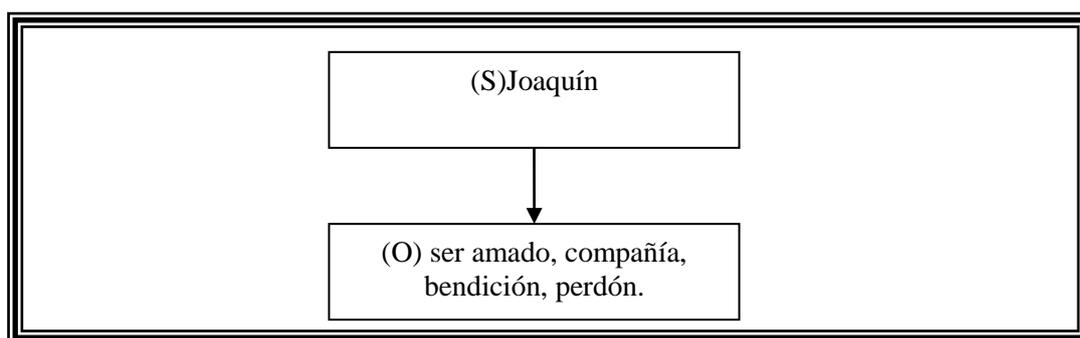
1.2. Modelo actancial de Greimas.

En nuestra investigación tenemos como finalidad entender la estructura de pugnans de nuestra obra, para ello es necesario usar un estudio sobre los protagonistas, y el cómo se unen esos elementos en el interior de la obra. Al mismo tiempo, investigaremos los papeles temáticos y actanciales de los protagonistas, como el curso de transformación de estados, enlazándolos con los programas narrativos.

Según Greimas¹⁹⁸ la vida se combina en narraciones, para entender esta idea se origina el actante en su *ser* y *su hacer*, que puede ser una persona o un grupo. El héroe se posiciona en el centro del relato que da lugar a las situaciones de cambio. Dicho concepto del mensaje sería comprensible con dos *isotopías* diferentes, de las cuales la primera no sería más que la demostración discursiva de la segunda.

[...] Ya propiedades narrativas que derivan de la definición funcional del rol que asumen tanto dentro del sintagma narrativo como en el relato considerado en su conjunto. Así los actantes pueden ser Sujetos-héroe es u Objetos valores, Fuentes o Destinatarios, Oponentes-traidores o Ayudantes- fuerzas benéficas.

El *sujeto*¹⁹⁹ héroe es Joaquín Monegro, quien procura vencer el sentimiento que le ha corroído la vida, por lo tanto su *objeto*²⁰⁰ de búsqueda es ser amado y ante todo absuelto por sus seres queridos por su perversidad. Para que esta transformación se lleve a cabo, se implanta un actante ayudante, aquel que ayude a Joaquín a tener el sentimiento de amor. Pero, para ello es necesaria la presencia de tres elementos de la disposición *querer, poder y saber hacer*²⁰¹.



¹⁹⁸ Greimas Algirdas, Julien, *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, op. cit., p. 48.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 52.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 52.

²⁰¹ Algirdas Greimas, Julien, *Semiótica de las pasiones, de los estados de cosas a los estados de ánimo*, Edit. Siglo veintiuno, Argentina, 2002, pp. 51-52.

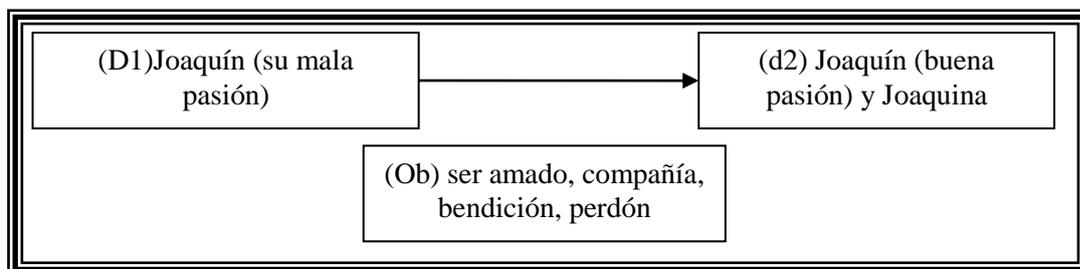
Ante un Joaquín como destinador²⁰² que procura una transformación aplicando una conducta positiva, se presenta un Joaquín anti-destinador que la niega, aquí la situación de los actantes se despliega. Ante esto, el relato puede contemplar valores distintos, teniendo en cuenta como positiva y negativo al mismo sujeto, enfrentando a un héroe y a un traidor a la vez.

Ante esta propuesta, Joaquín se sitúa entre dos anhelos o querer, por una parte vencer al otro y por en otra detener esa perversa pasión. Vemos aquí cómo sus reflexiones van dándose lugar según la forma de su pensamiento:

Tenía que aplastar con la fama de mi nombre la fama, ya incipiente, de Abel; mis descubrimientos científicos [...] No, no fue él quien me la quitó, ¡no! ¡Y yo llegué a pensar en derribar el altar de Abel, loco de mí! Y es que no había pensado más que en mí. [...] (Unamuno, 1984: 30-52).

El poder hacer, se adueña en ocasiones de la figura de *destinatario*²⁰³, de este modo el remordimiento (Joaquín el bueno) y el nacimiento de su hija como principal beneficiadora de la confesión, le añaden al sujeto su vigor para combatir contra el diablo de su conciencia, y de esta forma lograr ser absuelto y ante todo amado.

Fue entonces, en efecto, cuando empezó a escribir su Confesión, que así la llamaba, dedicada a su hija y para que esta la abriese luego que él hubiera muerto, y que era el relato de su lucha íntima con la pasión que fue su vida, con aquel demonio con quien peleó casi desde el albor de su mente, dueña de sí hasta entonces, hasta cuando lo escribía. (Unamuno, 1984: 105).



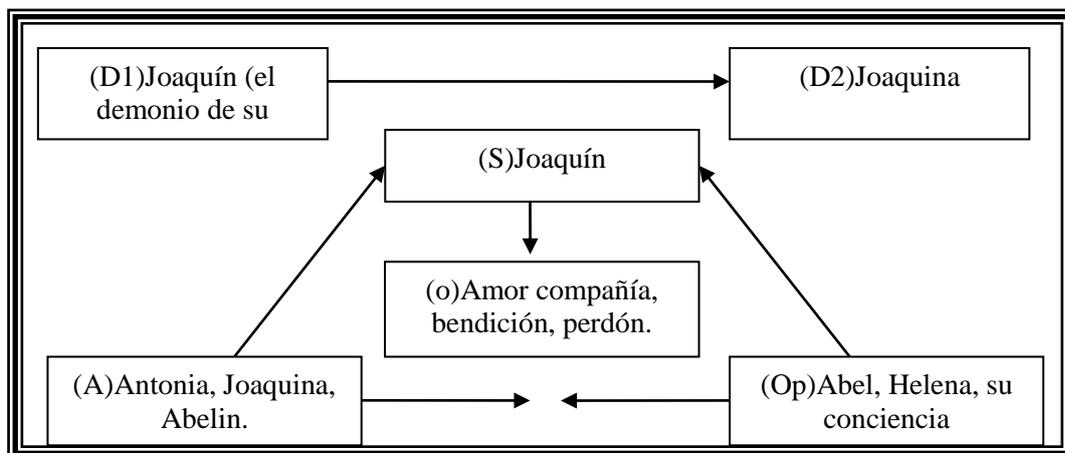
Sólo así, Joaquín se encuentra delimitado por su dilema entre su conciencia y Abel. En esa interacción se ve despojado de todo aquello a lo que es justo para él desde su nacimiento, amor y compañía. De aquí, la furia, su desilusión y el extravío de su ser y de su personalidad. « ¡Quién fuera yo! Se decía. (Unamuno, 1984: 98).

Para Joaquín, Abel y Helena son los enemigos que le arrebatan lo que anhelaba. “*Sus éxitos me quitan el sueño*”. (Unamuno, 1984: 43) Por otro lado, los

²⁰² Greimas Algirdas, Julien, *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, op. cit., p. 52.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 52.

ayudantes de Joaquín son Antonia, Joaquina y Abelín, le ayudaron, le otorgaron amor y el auxilio que tanto necesitaba.



A continuación, la obra nos brinda los estados de cambio a través de la comparación de estos sujetos, en especial Joaquín y Abel, del dominio de un sujeto sobre otro, normalmente Abel sobre Joaquín, y la concesión del objeto anhelado, es decir, lo que logra Abel es la expropiación para Joaquín. Así la transformación, se da lugar por lo que Abel obtiene, Joaquín procura obtenerlo también.

Podemos ver que el primer programa narrativo se caracteriza por el enlace de Joaquín con Helena. El cambio fundamental en la historia señala el segundo programa narrativo, es aquel por el que se da lugar la *disyunción* con el objeto anhelado en el instante que Abel traiciona a Joaquín contrayendo matrimonio con Helena. “*Surgíale a la vez de entre pavesas una brasa que creía apagada al hielo de su odio, y era su antiguo amor a Helena*”. (Unamuno, 1984: 65).

Por último, en su expiración, Joaquín consigue la tercera modalidad el saber hacer, pero ya es tarde: -¿*Por qué he sido tan envidioso, tan malo? [...] Pude quererte, debí quererte, que habría sido mi salvación, y no te quise.* (Unamuno, 1984: 125).

1.3. Funciones de Propp.

Propp²⁰⁴ nos define como función, toda acción de un personaje singularizada por el papel que desempeña a lo largo de la trama. Lo principal son los elementos persistentes, estables, del relato son las funciones de los personajes, sean protagonistas, antagonistas o personajes secundarios.

A todo esto Propp²⁰⁵ añade las acciones de los personajes, quién hace algo y cómo lo hace. La mayor parte, se destinará a través de un sustantivo que refleje la acción. Más tarde, la acción no se puede identificar externamente de su localización en el transcurso de la obra. Se debe recordar el significado que tiene una función otorgada en el transcurso de la trama.

Unamuno empieza mostrando las relaciones de una forma particular. A continuación muestra la contrariedad con que Joaquín fallece, su salvación del miedo de la vida estaba en el amor maternal. Esto provoca que las particularidades del héroe sean obvias desde el comienzo.

En efecto, Joaquín Monegro simboliza los dos prototipos expuestos por Propp, por una parte es un *héroe víctima*²⁰⁶ del terror que tenía sin ser culpable de ello “*adivinaba en él una víctima de la maldad humana*”. (Unamuno, 1984: 80) Por otra parte es *el héroe buscador*²⁰⁷, queda manifestado por su insistente búsqueda de averiguar la solución al rencor que poseía.

El narrador no nombra en ningún momento a los progenitores del protagonista, dicha ausencia la consideramos como un *alejamiento*²⁰⁸ sobreentendida, en algunas partes, el protagonista nombra de manera simbólica a Eva o su nodriza. Joaquín padece una honda depresión por la ausencia del cariño maternal. “*No me acuerdo ya de mis padres, no quiero acordarme de ellos y confío en que ya muertos me hayan olvidado.*”(Unamuno, 1984: 124).

Esa forma de alejamiento viene seguida por *la prohibición*²⁰⁹ de separarse del hermano. Al parecer la convivencia también es simbólica “*La que les dio la misma leche*” (Unamuno, 1984: 49) la leche de la madre es el vínculo de la unión entre

²⁰⁴ Propp, Vladimir, op. cit., p. 33.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 33.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 52.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 52

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 38.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 37.

hermanos, a pesar de los celos y la envidia que siente por Abel siempre le ha sido fiel. Esta función prohibición también viene implícitamente en la oración introductoria siguiente: [...] *sus dos sendas nodrizas se juntaban y los juntaban cuando aún ellos no sabían hablar.* (Unamuno, 1984, 13).

Con los años Joaquín considera que Abel le ha vuelto a fallar, antes sólo le quitaba los amigos pero esta vez a su amada Helena. Así Joaquín *transgrede la prohibición*²¹⁰ de mantener los lazos de hermandad. En el momento que Joaquín le propone a Abel presentarle a Helena, éste confía en él plenamente: Abel habla –*Y si ella quiere... [..] Le haré un retrato. -¡Hombre, sí!* (Unamuno, 1984: 17) Contesta Joaquín.

Abel como *agresor intenta obtener informaciones*²¹¹ sobre su víctima. En el momento que éste comienza con las sesiones del retrato de Helena, procura obtener testimonios variados sobre los sentimientos que ésta sentía por su primo, Abel habla:

- Bien, se lo preguntaremos a Joaquín.
- No me hables de él, por favor. ¡Qué pelma! –
- Pues de él he de hablarte.
- Entonces me marchó...
- No, y oye. Está muy mal lo que estás haciendo con ese chico.
- ¡Ah! ¿Pero ahora vienes a abogar por él? ¿Es esto del retrato un achaque?
- Mira, Helena, no está bien que estés así, jugando con tu primo.
- Él es algo, vamos, algo...
- ¡Sí, insoportable!

A medida que las sesiones avanzan, Abel *recibe información sobre su víctima*²¹², cuando supo que su prima no quería a Joaquín, comienza a enamorarse de Helena y procura sonsacar a Joaquín información de lo que pasaría si ella se enamora de otro: “*Abel, Abel, tú estás de acuerdo con ella..., vosotros me engañáis...*” (Unamuno, 1984: 22)

Una vez recibida la información, *el agresor intenta engañar a su víctima*²¹³ para apoderarse de Helena. Abel ya enamorado, aunque no se atreve a contárselo a Joaquín, procura con su malicia ocultarle la verdad echando toda la culpa a Helena: *Pero si ha sido ella, Joaquín, si ha sido ella [...]* (Unamuno, 1984: 24).

²¹⁰ Propp, Vladimir, op. cit., p. 40.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 41.

²¹² *Ibíd.*, p. 42.

²¹³ *Ibíd.*, p. 42.

Como consecuencia, la víctima se deja engañar y *ayuda así a su enemigo a su pesar*²¹⁴. Una vez que Joaquín absorbe la idea de que su amigo está con los preparativos de boda, le da su bendición, pero se ha dado cuenta de que: [...] *fui yo quien les llevó no sólo a conocerse, sino a quererse*. (Unamuno, 1984: 29)

En cuanto a la función del agresor que daña a uno de los miembros de la familia o le causa prejuicios, la podemos encontrar en el regreso del viaje de novios, Abel vuelve enfermo y Helena su prima dañada, así requiere de su ayuda por lo que aceptó “*sálvamelo-exclamó ella*” (Unamuno, 1984: 31).

*Algo le falta a uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo*²¹⁵. Joaquín aunque no podía aún asimilar el engaño de Abel y Helena, terminó aceptando que su prima sólo amaba a Abel, y decidió perdonarles “*Haz feliz a Helena y que ella te haga feliz... Os he perdonado ya*” (Unamuno, 1984: 28) Después de salvar a Abel de su enfermedad, Joaquín decide salvarse así mismo.

*Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se la hace partir*²¹⁶: Cuando Joaquín salva a Abel mantiene una conversación con Helena donde se pone de manifiesto sus carencias y anuncia su casamiento: *-Bien, sea; luchando por salvarle he estudiado con su enfermedad la mía y vuestra felicidad y he decidido... ¡casarme!* (Unamuno, 1984: 32).

A continuación, *el héroe-buscador decide actuar*²¹⁷: En su conversación con Helena ésta afirma las sospechas de Joaquín sobre sus carencias y le anima a que deje de tenerlas: “*Dedicóse Joaquín [...], a buscar mujer*”.(Unamuno, 1984: 34) Joaquín *se va de su casa*²¹⁸, pasaba mucho tiempo en su clínica de médico, sin embargo, le dolía mucho cuando sus enfermos fallecían, sobre todo cuando se trataba de niños: “*pero la muerte de otros le tenía sin grave cuidado*”.(Unamuno, 1984: 38)

Estas son las *pruebas difíciles*²¹⁹ por las cuales tuvo que pasar, pero la coincidencia hizo que una de sus pacientes *era el auxiliar*²²⁰ que tanto buscaba, Antonia. Ambos cogieron cariño por lo que decidieron casarse. En sus

²¹⁴ Propp, Vladimir, op. cit., p 43.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 49.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 50.

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 53.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 53.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 54.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 57.

conversaciones Antonia descubrió que está ante un enfermo: “*su misión era la de una enfermera*”. (Unamuno, 1984: 41).

El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante: Antonia se da cuenta del origen de las carencias de Joaquín, se dio cuenta de que aún está enamorado de Helena y que odia a Abel. Aún así, le consuela y le alienta para comenzar de nuevo y seguir con su futuro: *Cálmate, mi Joaquín, cálmate. [...] Yo haré que no te distraigan... y serás más que él...* (Unamuno, 1984: 43).

Joaquín se ha enterado de que Abel va a tener un hijo por eso, él también quiere tener uno. Para eso *el donante*²²¹ Antonia, está dispuesta a dárselo. En un primer momento Joaquín pensó que su hija como “*objeto mágico*”²²² que le faltaba sería su vengadora y al mismo tiempo su sanadora.

Joaquín, a través de los consejos de Antonia y de sus lecturas sobre la Biblia y El Caín de Byron, es *conducido al objeto de su búsqueda*²²³. Cae en la cuenta de que su saneamiento puede estar en las reflexiones sobre el origen de sus sentimientos: “*Todo lo que mi ciencia no me enseñó me enseñaba el terrible poema de aquel gran odiador que fue Lord Byron*”. (Unamuno, 1984: 51)

Joaquín y Abel continúan con sus vidas sin separarse demasiado y procuran la fama y el cariño de sus hijos por encima de cualquier cosa, llegando incluso a utilizarlos como objeto de venganza. Joaquín organiza un banquete como homenaje al amigo y gran pintor, sin embargo se convirtió en un *combate entre el protagonista y los antagonistas*²²⁴, entre Abel Sánchez y su propia conciencia: -*Voy a la batalla, Antonia*. (Unamuno, 1984: 56)

Durante el banquete, Joaquín dio un discurso para elogiar la grandeza del pintor Abel Sánchez. Aunque el discurso ha sido aclamado. Sin embargo, recibió una marca, la de un hombre con alma enferma “*Y así era. Joaquín, sintiéndose, después de su victoria, vencido [...] No, su demonio no estaba muerto.*”(Unamuno, 1984: 58).

Joaquín comienza a frecuentar otros ambientes como es el Casino para controlar sus sentimientos vengativos e intentar olvidarlo. Pero, le persiguen las

²²¹ Propp, Vladimir, op. cit., p. 57.

²²² *Ibíd.*, p. 58.

²²³ *Ibíd.*, p. 67.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 68.

conversaciones callejeras y opiniones de la gente del Casino. Lo peor de todo, la presencia del otro: “*jamás lograba estar solo, sino que siempre allí, el otro*” (Unamuno, 1984: 74).

Con el nacimiento de su primer nieto, Joaquín piensa en su salvación realmente por lo que *es auxiliado*²²⁵ de la tristeza que padecía: *Joaquín seguía con su enfermiza ansiedad el crecimiento en su cuerpo y en espíritu de su nieto Joaquinito. ¿A quién salía? ¿A quién se parecía? ¿De qué sangre era? Sobre todo cuando empezó a balbucir* (Unamuno, 1984: 118).

Esta vez, Antonia le propone a Joaquín *una tarea difícil*²²⁶ la de buscar su cura en la Iglesia, a pesar del tiempo que hace que no la frecuenta, él decide asistir. Esa idea de irse al convento le cuesta mucho ya que él no es creyente: *Pero si no creo en esas cosas...*” (Unamuno, 1984: 60)

La tarea que le pidió el auxiliar *es realizada*²²⁷, así Joaquín acude a la Iglesia, una vez ahí en el confesionario y frente al cura no ha parado de desahogarse. Se ha dado cuenta de que es un descanso para su alma desde entonces: “*empezó a frecuentar el templo*” (Unamuno, 1984:61).

Abel Sánchez, título de la novela, resulta el personaje antagonista, *el falso héroe*²²⁸. En su visita a la casa de Joaquín, aparece su realidad y pone en evidencia que realmente no soportaba a Joaquín, y no quería entender el estado de éste, su intención siempre ha sido quitarle todo lo que poseía por lo que le decía: “*Vete a un manicomio a que te curen o te cuiden y déjanos en paz*”. (Unamuno, 1984: 121).

Joaquín al tener su presa entre sus manos, no ayuda al falso héroe cuando éste requiere de él. En un ataque de angina de pecho, éste le mató o más bien le dejó morir: *Levantóse entonces Joaquín, lívido, se fue a Abel y le puso las dos manos, como dos garras, en el cuello [...] Abel dio un grito llevándose las manos al pecho, suspiró un “¡Me muero!” y dio el último respiro [...]* (Unamuno, 1984: 122).

Tras la muerte de Abel, Joaquín dejó de escribir su confesión y desapareció por un tiempo. Pero luego hace una *nueva aparición*²²⁹ con otro espíritu, el de un

²²⁵ Propp, Vladimir, op. cit., p. 68.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 79.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 80.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 82.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 83.

personaje arrepentido. En el lecho de muerte, Joaquín deja ver a todos que la víctima y el culpable de todo ha sido él, decía a su mujer: *Y ahora me duele no haberte querido*”.

Joaquín considera que para salvarse lo mejor es morir, lo podemos visualizar como el modo *ascender al trono*²³⁰ de la eternidad y no seguir viviendo porque de ese modo sufriría, por ello dejó escrita la historia de sus carencias antes de dar el último suspiro, para que su hija y su nieto le perdonarán pidiendo disculpas a la mujer que no podía amar. [...] *¿Para llegar a viejo? ¿A la verdadera vejez? ¡No, a la vejez, no! [...] El viejo es un niño que sabe que ha de morir [...]* (Unamuno, 1984: 126).

Concluimos, que Joaquín se muestra tal y como se ve a sí mismo en referencia a los demás. Abel con astucia es el triunfador y ejecuta sus planes y propósitos, es lo que le gustaría a Joaquín. Antonia es la muestra doméstica de la mujer: discreta, dócil, paciente, es el amparo maternal del protagonista. Por otro lado, Helena es fascinante y vanidosa, muestra al prototipo de mujer de Joaquín. Se puede leer la novela como si existiera un único personaje, y cada uno de los nombrados fueran imágenes del protagonista principal, todos simbolizan sus propios anhelos.

²³⁰ Propp, Vladimir, op. cit., p. 86.

2. Asuntos recurrentes.

2.1. Intencionalidad.

Para ver la intencionalidad de Unamuno en la obra, proponemos el juego de la verdad, investigaremos cómo el autor propone la incógnita de la pasión. También es de importancia, la observación de cada hecho, situación y casualidad que forman el progreso de dicha emoción. En última instancia, localizaremos el vínculo entre apariencia y verdad (amor u odio) que aparece en el discurso.

Joaquín está unido a su batalla con la pésima pasión, esta es la cualidad principal del protagonista que se deduce como un estado. A través del *ser* y *el parecer* podemos observar la validez de este vínculo, que se puede producir según el ser o el parecer, e incluso según ambos dos. Greimas²³¹ resume en lo siguiente:

La verdad designa al término complejo compuesto por los términos ser y parecer situados en el interior del cuadro semiótico de las modalidades veridictorias, en el eje de los contrarios. Es útil subrayar que lo "verdadero" está situado en el seno mismo del discurso, pues es el resultado de las operaciones de veridicción, con lo que se excluye toda relación (o toda homologación) con un referente externo.

Según Courtés²³², *ser* y *parecer* son opuestos, como la negación de los dos, y estos vínculos simbolizan las locuciones verdad y falsedad. Por otra parte, entre ser y no parecer se da un vínculo de adicción para precisar la locución secreta, al igual que con el parecer y no ser. Por último, verdad y falsedad son términos paradójicos, mientras que secreto y mentira son opuestos.

Así podemos empezar diciendo que es verdad que Joaquín quiere a Abel y lo parece, éste desea el amor, tanto recibirlo como darlo y en su relación con éste, el afecto existe desde los inicios. Sin embargo, parece odiar a Abel por todas las experiencias vividas en las que destacaba Abel por encima de Joaquín, lo que le lleva a éste a sentir una aversión. Esta contradicción, hace que Joaquín se sienta confuso consigo mismo y sus sentimientos, y continúa con su amistad con Abel llegando a confesarle sus más íntimos secretos. “*Y sus desahogos [...] eran con su amigo Abel*”. (Unamuno, 1984: 16).

²³¹ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Edit. Gredos, Madrid, 1979, p. 432.

²³² Joseph, Courtés, *Análisis semiótico del discurso, del enunciado a la enunciación*, Edit. Gredos, Madrid, 1977, p. 130.

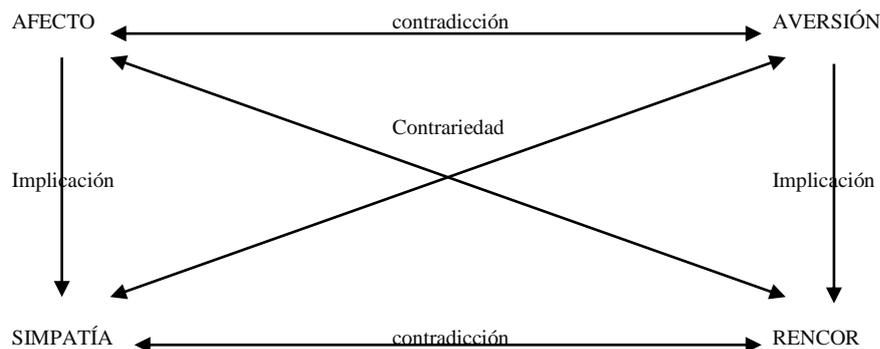
Joaquín parece mantener un secreto, muchas veces se va como que está arrepentido de confiar en Abel porque le ha traicionado y había comenzado relaciones con su amada Helena por lo que decía: “*Pensaba matarles*”. (Unamuno, 1984: 25) Lo parecía porque seguía mostrando su simpatía por su amigo llegando a darle su bendición. “*Os he perdonado ya...*”. (Unamuno, 1984: 28) Por lo tanto Joaquín no muestra sus verdaderos sentimientos y es por eso que tiene un secreto.

En otro sentido parece toda una mentira que Joaquín no quiere a Abel, pero lo parece. Este decide casarse con Antonia para que ésta le ayude en su odio y deje de sentirlo. Con la llegada del hijo de Abel sintió envidia y sigue pensando en su venganza, hasta que nace su primera hija y parece que se arrepiente porque ahora tiene otro objeto de afecto y amor. « “*empezó a querer a su hija [...] Será mi vengadora*», se dijo primero, ***sin saber de qué habría de vengarle***, y luego: «*Será mi purificadora.*»”.(Unamuno, 1984: 53) Por lo tanto es mentira que éste odia a Abel aunque lo parezca.

En otro sentido, Joaquín ni siente amor ni lo parece y eso es falso ya que a través de sus lecturas y su vuelta a la fe, sigue sin sentir amor y no se saca su sed vengativa por eso se refugia en el alcohol: “*-Le odio, padre, le odio con toda mi alma [...] ¿No hay quien se entrega a la bebida para ahogar en ella una pasión devastadora.*”(Unamuno, 1984: 61) Tampoco parece que se arrepienta y pide a su hija que se case con el hijo de Abel para poder llevar a cabo su venganza final, a pesar del conocimiento de Joaquín de que su hija quería ingresar en un convento para salvarle el alma. “ *Quieres curarme, hija mía ? -Sí, papá. -Pues cástate con Abelín*”. (Unamuno, 1984: 95)

Pero que no sienta ni parezca que siente amor, es falso, porque él en su interior ansía poder amar y ser amado y en el momento de la muerte de Abel cae en una profunda depresión por la pérdida y por sus acciones anteriores. “*Pasó un año en que Joaquín cayó en una honda melancolía*”. (Unamuno, 1984: 124)

Cuando nació su primer nieto se produjo una contrariedad en él por el cruce de sentimientos que tenía en su interior, y que pondría a conocimiento de sus descendientes en su confesión escrita para que su hija y sus nietos entendieran y conocieran a su abuelo. [...] *sería la mies del saber del mundo, mies de pasiones, de vida, de tristeza y alegrías, hasta de crímenes ocultos*” (Unamuno, 1984: 105).



Para concluir nuestro cuadro semiótico, hay que evocar que la realidad de los protagonistas de Unamuno, posee una explicación literaria en el epígrafe a las *Tres novelas ejemplares*. Unamuno procura ofrecernos lo que designa ejemplos de vida y realidad. Desde su punto de vista, el que uno quiere ser es el ser real: “*por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido [...]*”²³³

Y es que todo hombre humano lleva dentro de sí las siete virtudes y sus siete opuestos vicios capitales: es orgulloso y humilde, glotón y sobrio y casto, envidioso y caritativo, avaro y liberal, perezoso y diligente, iracundo y sufrido. [...] mismo lo mismo al tirano que al esclavo, al criminal que al santo, a Caín que a Abel²³⁴

Por lo tanto, la naturaleza de Joaquín se localiza en lo que quería ser, en diversos capítulos ha aplicado el tema de quién quiere ser: « *¡Quién fuera yo! [...] Y yo ¿quién quiero ser?* ». (Unamuno, 1984: 98) Al mismo tiempo se observa su empeño de querer ser bueno, lo que incluye primero admitir y testificar su maldad, como lo hace a su hija, y más tarde afanarse por otro. “*Empezaré a vivir; seré otro..., otro..., otro...*” (Unamuno, 1984: 102).

Joaquín sugiere transformarse a sí mismo en un nuevo Cervantes con la difusión de sus Memorias de médico, una novela que será imagen cruel de la maldad humana, y proporcionará el castigo y el alzamiento de la humanidad. Sin embargo, se puede observar, que este otro en quien Joaquín ansía convertirse, no simboliza una transformación, ya que continúa la misma codicia de imperar.

Únicamente cambia el método de que se sirve para conseguirlo. Si acatamos lo que Miguel de Unamuno dictamina, y consideramos a Joaquín por el que quiere ser, nos inclinamos por su condena. Se ve la incapacidad de liberarse de su pasión y concebir un prototipo de personalidad, conveniente para la aceptación y fascinación del lector.

²³³ Unamuno, Miguel de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Edit. Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 55.

²³⁴ *Ibíd.*, p. 57.

Sin embargo, Joaquín se muestra como una figura que inicia un combate trágico por ganar a su pasión insalubre y que padece mucho al no conseguirlo. A pesar de que nosotros como lectores, visualizamos un personaje rencoroso, egocéntrico, soberbio y farsante, la abundancia de la apariencia de Joaquín del querer ser bondadoso, y la demencia afligida que él padece nos predisponen a emocionarnos.

Interpretamos de buena fe su anhelo confesional, donde nos declara todos sus abatimientos, nos exhibe con justificación todos sus soliloquios, por eso, lo que sentía es y parece disuadido. Eso oculta un querer, es decir, el anhelo que es y parece real de un protagonista que desea que su historia sea leída, y que sea bendecido, absuelto y ante todo amado por su hija y nosotros como lectores.

Esta confesión se decía dirigida a su hija, [...] que acariciaba la esperanza de que un día su hija o sus nietos la dieran al mundo, para que este se sobrecogiera de **admiración** [...]” ¿Esta misma Confesión no es algo más que un desahogo? (Unamuno, 1984: 50-105)

Es evidente que no existe subordinación posible para Joaquín, pero sí puede mostrar la vía adecuada a través de la confesión evidente de su responsabilidad, una confesión de la necesidad de vencer el odio con el amor, y una súplica de perdón al nieto que simboliza la ilusión de un futuro de entendimiento y paz. Aunque no consiguió sanarse, el médico al menos ha conseguido dictaminar su enfermedad y recetar el antídoto. “-¡Traed al niño! [...] -¿Me perdonas? [...] -¡Sí! -susurró el niño.” (Unamuno, 1984:125)

Joaquín procura que entendamos que la culpabilidad no es suya sino su demonio, su pésima conciencia, por ello pide perdón. *Luché [...] con ese hediondo dragón que me ha envenenado y entenebrecido la vida.* (Unamuno, 1984: 32). El verbo luchar, nos da a entender su buena fe para batir contra el demonio de su conciencia, estar contra, implica asimismo apoyarse en el amor, el cariño, y la compañía como única salvación.

Concluimos que Joaquín, logra su liberación en el último momento a causa de su confesión penosamente verdadera y su arrepentimiento de buena fe. Si bien es cierto, Unamuno hace saltar pus al operar el alma enferma de Joaquín, al mismo tiempo se puede observar que su obra Abel Sánchez es una muestra de amor que procura ganar al odio y vencer las disputas que angustian a Joaquín Monegro, a la sociedad española y a toda la humanidad.

2.2. Mitos.

La finalidad que nos compete en este apartado es investigar los orígenes mitológicos que muestran nuestra novela. En concreto se examina la existencia actual de los antiguos mitos que consideran las enemistades entre prójimos. En primer lugar, el de los hermanos Caín y Abel, más tarde, el relato de los hermanos Jacob y Esaú y por último el mito griego de Helena de Troya.

Para ello, nos ampararemos en la teoría de Levi-Strauss²³⁵ que propone el mito desde la ética colectiva como divinización de protagonistas históricos, o al contrario. Cada comunidad identifica en sus mitos, emociones trascendentales como el amor, el odio o la venganza, iguales al mundo entero. De esta manera la mitología se entiende como evidencia de la estructura social.

Strauss²³⁶ encuadra al mito por su sistema temporal, que recurre en cada momento a sucesos de la antigüedad que constituyen una estructura continua, como una noria en movimiento permanente entre el pasado, presente y futuro. Dicha singularidad, es un sistema de dimensiones pares, a la vez que diacrónico y sincrónico, tema que ya tratamos en el segundo capítulo.

Este tiempo en Unamuno es producto del compendio de lo ocurrido, Joaquín Monegro es el sujeto como símbolo actual de un suceso histórico. Según Iris Zavala²³⁷:

Unamuno se preocupa por el presente, por los problemas de la actualidad. Las referencias al presente, al menos como institución histórica. Lo determinante es que parte del presente para sus reflexiones; el emisor es a la vez sujeto y actor del drama probablemente [...] La retrospectiva del presente sobre el pasado es conocimiento, y se advierte el predominio epistemológico del presente sobre el pasado. El intercambio de signos internos es una estructura operativa que se refuerza y se alimenta de las pulsiones que se contradicen. El recorrido lleva a situar el yo en dos planos, o bien al margen de lo real, en la ficción, en lo imaginario, o sobre la memoria real, en la historia.

En el interior del texto, el mito se encuentra, en el ámbito de la oración, Claude Levi-Strauss sugiere el nivel del *mitema* como esencia ineludible del mito, lo que no se transforma en su procedimiento. Existe la probabilidad de recobrar la

²³⁵ Lévi-Strauss, Claude, op. cit., p. 230.

²³⁶ *Ibid.*, p. 232.

²³⁷ Zavala Milagros, Iris, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Edit. Anthropos, Barcelona, 1991, p. 18-64.

agrupación a través de una parte y de vaticinar los sucesos posteriores con las referencias existentes.²³⁸

Al investigar el mito en nuestra obra, Unamuno comienza su novela con una revelación que se deduce como algo ficticio “*No recordaban Abel Sánchez y Joaquín Monegro desde cuándo se conocían. Eran conocidos desde antes de la niñez*”, (Unamuno, 1984:13) esto nos hace volver al comienzo de la historia y el primer fratricidio acaecido en la humanidad, que da el argumento principal a la obra.

Caín y Abel eran sucesores de Adán y Eva, el primero trabajaba la tierra y el segundo cuidaba del ganado, los dos otorgaban sacrificios, Caín cosechas, Abel el primer cordero de su ganado. Dios admitió el sacrificio de Abel, pero rehusó el de Caín sin aclaración. Caín se vio defraudado y el rencor le llevó a matar a su hermano, de este modo quedó confinado en Edén, donde contrae matrimonio y concibe a su sucesor Enoc, al mismo tiempo que construyó una ciudad a la que dio por nombre el de su hijo.²³⁹

La primera obviedad es la similitud entre Joaquín y Caín, distinguido por el rencor hacia su hermano de crianza. Queda en manifiesto, el vínculo difícil entre Abel, quien desde infante obtiene triunfos y más tarde sus obras artísticas son reconocidas. Y por su parte, el Doctor Joaquín, es decir, la transformación evidente de Caín no consiguió ningún merecimiento. “*Nada le costaba a Abel criar sus ovejas, como nada le costaba, a él, al otro, hacer sus cuadros; pero ¿a mí?, a mí me costaba mucho diagnosticar las dolencias de mis enfermos.*”(Unamuno, 1984:51).

En una ocasión, Joaquín y Abel disputan sobre la Biblia, cuando Abel procura realizar una obra del Antiguo Testamento y se informa. Joaquín utiliza la Biblia y la novela de Lord Byron como sus musas, y encuentra similitudes entre él mismo y Caín, de esta forma lo exculpa y acusa a Abel del fratricidio. También procura acusar a los abelistas que se mofan con las desdichas del resto, dice Joaquín:

¡Ah!, pero ¿tú crees que los afortunados, los agraciados, los favoritos, no tienen culpa de ello? La tienen de no ocultar y ocultar como una vergüenza, que lo es, todo favor gratuito, todo privilegio no ganado por propios méritos, de no ocultar esa gracia en vez de hacer ostentación de ella[...] “Y sé más, y es que los abelistas han inventado el infierno para los cainitas porque si no su gloria les resultaría insípida. (Unamuno, 1984:48).

²³⁸ Lévi-Strauss, Claude, op. cit., p. 232.

²³⁹ Aragonés Estella, Esperanza, *Representaciones del Diablo en el Arte: de la Antigüedad a nuestros días*, Edit. Intelectual de Navarra, España, 2013, p. 63.

Un revés inesperado en la obra, se sitúa en la pintura de Abel sobre el primer crimen acaecido en la historia, cuando Joaquín otorga una diatriba altruista a favor de su amigo. En dicha diatriba, equipara a Caín con Satán y colateralmente confiesa su similitud de ambos:

Nuestro Abel ha sentido toda la miseria, toda la desgracia inmerecida del que mató al primer Abel, del que trajo, según la leyenda bíblica, la muerte al mundo. Nuestro Abel nos hace comprender la culpa de Caín, porque hubo culpa, y compadecerle y amarle... ¡Este cuadro es un acto de amor! (Unamuno, 1984: 57).

Al igual que el Caín original, Joaquín incomprensiblemente perjudicado e impulsado por el rencor y el desprecio, aniquila o deja fallecer a su hermano Abel. Así, está sentenciado al destierro permanente de muerte, ya que más tarde del fratricidio enferma y desfallece. Para Joaquín igual que el Caín del Génesis, el rechazo no solamente es el desenlace sino que es el motivo de su hecho sentenciador. *“Pasó un año en que Joaquín cayó en una honda melancolía. Abandonó sus Memorias, evitaba ver a todo el mundo, incluso a sus hijos.”*(Unamuno, 1984:124).

En efecto, el rencor en sí, se evoluciona en el momento en que Joaquín presenta a Abel a su prima Helena erróneamente. Joaquín está desalentado y pide a Abel que olvide a Helena por él y éste no se siente responsable, Abel dice:

-Te juro que si en mí solo consistiese, Helena sería tu novia, y mañana tu mujer. Si pudiese cedértela...
-Me la venderías por un plato de lentejas, ¿no es eso?
-¡No, vendértela, no! Te la cedería gratis y gozaría en veros felices, pero... (Unamuno, 1984: 24)

El *mitema* venderse por un plato de lentejas se refiere al mito bíblico de los hermanos Esaú y Jacob, sucesores de Isaac y Rebeca y nietos de Abraham. Esaú fue cazador, Jacob era hogareño. Isaac idolatraba a Esaú, sin embargo lo hacía con Jacob. Ser el primogénito, le otorgó a Esaú el derecho de ser el cabeza algún día, sin embargo, lo rechazó en un instante de flaqueza y lo saldó con su hermano por un guiso de lentejas.²⁴⁰

En el momento que Isaac le otorga su bendición a Esaú, Jacob, con el amparo de su madre, se atavió con las ropas de su hermano y la acogió. Esaú enfadado, advierte con el asesinato de Jacob por lo que fue desterrado. Tras veinte años,

²⁴⁰ Mosés, Stéphane, *El Eros y la Ley Lecturas Bíblicas*, Edit. Katz, Buenos Aires, 2007, p. 29-30.

regresó a Canaán con el miedo de la revancha de su hermano, pero Esaú acogió a Jacob con los brazos abiertos.²⁴¹

Joaquín piensa que ha sido elegido como mártir por Abel igual que Esaú por Jacob. Inclusive procura victimizarse, por ejemplo, explica el desamparo de Helena presentándola a su mejor amigo. Más tarde, Joaquín simula que les dispensa y acude a su matrimonio, sin embargo, aumenta su pesadumbre. “*Sí, de veras. Quiero perdonaros. Me buscaré mi vida.*” (Unamuno, 1984: 28).

No asombra el que a Joaquín le persuada esta narrativa mítica en el momento que su amigo del Casino, Federico Cuadrado, la utiliza para mostrar la costumbre familiar. Esaú al saldar su legado por un plato de lentejas pierde su personalidad, y Joaquín le inculpa por no asesinar a su hermano. “*Si le hubiera matado a su hermano, a esa especie de Jacob, mal, muy mal, y no habiéndole matado, mal, muy mal también...*” (Unamuno, 1984: 82).

Es indudable que Unamuno está imbuido por la mitología griega, utilizando el mito depravado de Helena de Troya. Según el relato, Helena era conocida por su gran hermosura y persuasión, por lo que conoció los héroes más célebres de Grecia. Finalmente contrajo matrimonio con el rey de Esparta, Menelao, mientras Paris el príncipe de Troya discernía entre Atenea, Afrodita y Hera. Venció Afrodita quien garantizó a Paris el amor de Helena, éste marchó hacia Esparta y como Menelao no se encontraba allí, no perdió ripio y capturó a Helena. Este acto, fue el hecho por el que Menelao hizo una alianza para recobrar a Helena, y comenzó la gran batalla de Troya.²⁴²

Esta captura mitológica fue motivo del arquetipo del enfrentamiento fraterno o como mínimo su factor más evidente y mítico. Así pues, Unamuno catedrático de la lengua griega escoge el nombre de Helena para la protagonista, y la conforma contemporáneamente de la pugna fraternal.

El triángulo amoroso²⁴³ de Paris, Helena y Menelao, se identifica por el de Joaquín, Abel y Helena, rivalizando por su amor. En el momento que Abel indaga en la Biblia para su obra, Joaquín interpela si Helena no le sirve de musa, Abel confuso,

²⁴¹ Douglas, J D; Merrill, C, Tenney, *Diccionario bíblico*, Edit. Mundo Hispano, Colombia, 2005, p. 381.

²⁴² Bettini, Maurizio; Brillante, Carlos, *El mito de Helena, imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Edit. Akal, Madrid, 2008, p. 75-5-43.

²⁴³ Azpeitia, Javier, *Libro de amor*, Edit. 451 Editores, Madrid, 2007, p. 22.

responde: “¿Mi mujer? En esta tragedia no hubo mujer. Joaquín contesta” “En toda tragedia la hay, Abel” (Unamuno, 1984: 49). Seguramente, hace alusión a la igualdad entre la batalla mitológica provocada por Helena de Troya, y lo que Helena, su protagonista, ha diseminado entre Joaquín y Abel.

En otro momento de ilusión y clemencia, comienza en la obra la culminación en la narración mitológica de Caín y Abel: el fratricidio a este último. Abel fallece por un infarto provocado por el furor de Joaquín. De este modo, se transforma de la misma manera en fraticida. Instantes más tarde, Joaquín le expresa a su pequeño nieto: “¡Muerto, sí! Y le he matado yo, yo, ha matado a Abel Caín, tu abuelo Caín.”(Unamuno, 1984:59)

Inclusive cuando le mata, Joaquín se muestra como un ser escindido, el que agrede a Abel, y el que se arrepiente. Unamuno sugiere que Joaquín es perverso, “¡Es el pecado original!”(Unamuno, 1984: 40) ya que no lo puede eludir es el legado de Caín; “Le he matado, sí [...] pero él me estaba matando; hace más de cuarenta años [...] Quería robarme el nieto...” (Unamuno, 1965: 148)

Sin embargo, el afán de Joaquín por aplacar su rencor se deduce imposible. Así, comienza a cavilar en el futuro y se cuestiona *¿acaso no me casé sino para hacer odiosos como yo, para transmitir mi odio, para inmortalizarlo?* (Unamuno, 1984:51). Joaquín sensato con su defecto, piensa en la gratitud de la miscelánea de su sangre y la de Abel (el mal y el bien), y por la adoración de su nieto, desea vencer sobre su odio “*sólo mezclando así nuestras sangres esperaba poder salvarme.*”(Unamuno, 1984: 99).

Concluimos que al contrario de la herencia histórica de la convicción popular, Unamuno no reitera en que Caín, o sea Joaquín, no es plenamente culpable y perverso “*he sentido la grandeza de la pasión de mi Joaquín Monegro y cuán superior es, moralmente, a todos los Abeles*” (Unamuno, 1984: 11). Unamuno se ampara de un arquetipo de la vileza, el hombre que llevó la muerte al mundo, concibe una interpretación española y nos solicita que lo entendamos y nos apiademos de él.

2.3. Simbología.

A continuación proponemos empezar la introducción a la simbología, observando los parámetros que ocultan cada uno de los símbolos usados en nuestra obra, extrayendo algunos ejemplos que consideramos relevantes y manifiestos para la consecución del argumento de nuestra novela.

Establecido esto, Gustav Jung²⁴⁴ revela que los símbolos provienen de lo implícito por lo que declaman transformaciones en las percepciones. Se han aplicado para reflejar *verdaderas eternas* como percepciones colectivas. Dichos símbolos, conservan una cantidad de su estado original por lo que nos pueden producir emociones intensas, esta cualidad resulta parecida a los prejuicios.

En varias ocasiones, el protagonista expone que “*Toda mi vida ha sido un sueño [...]*”. (Unamuno, 1984: 31-118) Los símbolos en dichos sueños, nacen de lo que Jung define como “*el inconsciente colectivo*”. Es decir, ese lugar de la psique que mantiene y difunde la usual herencia psicológica de la sociedad. De cualquier modo el inconsciente, es algo natural que elabore símbolos que encarnan algo más que su concepto próximo y obvio.²⁴⁵

La psique es individual y procurará retornar a la infancia y recuperar evocaciones pueriles como ensueños, fantasías, etc. La memoria de estas evocaciones pueriles y la propagación de formas arquitectónicas de la pauta psíquica pueden dar lugar a más conciencia a cambio de que se relacione e incorpore en la mente consciente los asuntos olvidados y más tarde regenerados.²⁴⁶

Sin embargo, Joaquín poseía “terror al coco”, un concepto un tanto infantil, es el anhelo del apego materno, ese terror se sobrepone buscando a la madre. La flaqueza de Joaquín y la carencia de amor se dan lugar aquí, no indaga en lo profundo de su problema, sino que subsiste escapando hacia su madre. *Los brazos maternos de una esposa en que defenderse [...], un regazo en que esconder la cabeza, como un niño que siente terror al coco.*(Unamuno,1984:34) La existencia de Antonia como modelo de la madre simboliza seguridad, abrigo, calor, ternura.²⁴⁷

²⁴⁴ Jung, Carl Gustave, op. cit., p. 93.

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 102-107.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 98-99.

²⁴⁷ Salas, Emilio, *El gran libro de los sueños*, Edit. Martínez Roca, Barcelona, 1996, p. 242- 234.

La primera serie de símbolos que aparece en la obra es la categoría de los animales. El dragón como figura simbólica dominante significa, lo animal exhibiendo una apariencia principal de su significado simbólico, vinculada a la idea añadida del animal como contrincante en el mismo criterio, que más tarde se asigna al Diablo y Satanás en mucho en su concepto simbólico más hondo y revistiéndolo se sitúa con ese concepto de adversario principal. *“Du point de vue biblique [...] signifient les passions humaine comparables aux bêtes sauvages [...] les dragons représentent aussi l’armée de Lucifer opposée à l’armée des anges [...]”*.²⁴⁸

Los dragones representan al mismo tiempo los azotes que agitan la nación, como norma general la psicología contemporánea determina el símbolo del dragón como algo brutal que derrotar, se vincula con el comienzo del desorden y de la ruptura, el dragón es la decepción del cuerpo²⁴⁹ *“he luchado nunca conmigo mismo, con ese hediondo dragón que me ha envenenado y entenebrecido la vida.”*(Unamuno, 1984: 32).

En otra imagen, el ángel simboliza lo oculto, de las fuerzas del bien que aparecen y desaparecen entre la concepción y la expresión. El Ángel simboliza la exaltación, ascensión de un principio volátil. Es símbolo de la custodia, el concepto Ángel se utiliza para nombrar a un ente o espíritu celestial magnánimo. Los ángeles son seres mitológicos de los relatos bíblicos, que se representan como ayudantes de Dios, siendo entes de luz, bienhechores y devotos.²⁵⁰ *“Antonia, mi santa, mi ángel bueno”* (Unamuno, 1984: 90).

Al contrario del ángel, el Diablo simboliza cualquier miedo o temor irracional que se les imbuyen y las pesadumbres que les corroen, sin que ellos entiendan el por qué. Así, podemos entender que el diablo de nuestro inconsciente, plasma de forma desfigurada nuestra conciencia que nos provoca de algún déficit, real o ficticia, que nos turba interiormente y lucha por descubrirse a la conciencia.²⁵¹

En una situación problemática en la que Joaquín y Abel discuten por la tenencia del nieto, se interpuso Antonia, arrulló al niño en su regazo y le susurró: “«

²⁴⁸ Chevalier, Jean; Agheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Edit. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, P. 366-369. “Desde la perspectiva bíblica [...] significa pasiones humanas comparables a las bestias salvajes [...] los dragones representan también el ejército de Lucifer en oposición al ejército de los ángeles.”

²⁴⁹ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Edit. Siruela, Madrid, 2006, p. 180.

²⁵⁰ Cirlot, Juan Eduardo, op. cit., p. 150.

²⁵¹ Salas, Emilio, op. cit., p. 159.

¡Ay, hijo, hijito, hijo mío, corderito de Dios” (Unamuno, 1984:117). Aquí, el cordero simboliza lo puro, la dulzura, el candor y el inicuo sacrificio. En las alegorías, se encuentra como uno de esas cualidades: el raciocinio limpio de la mente, el individuo puro, “*el cordero de Dios*”²⁵²

De la misma manera, a Cristo se le representa como un cordero, la manifestación se vincula con el asunto del servidor sufriente. La sensación de sacrificio de manifestación, y el rito del Cordero Pascual. San Pedro evoca a los cristianos que fueron liberados por la sangre de Cristo, el cordero puro.²⁵³

[.] IL incarne le triomphe du nouveau [...] de la vie sur la mort. C'est cette même fonction archétypale qui fait de lui par excellence la victime propitiatoire, celui qu'il faut sacrifier pour assurer son propre salut[...]l'agneau de lait des juifs aux chrétiens, et de ceux-ci aux musulman, est la victime sacrificielle de toutes les occasions et surtout du nouveau au se succèdent ²⁵⁴

La siguiente serie que nos brinda la novela es la categoría humana. Así tenemos a la sangre como símbolo de la vida, y en las interacciones humanas se identifica como los sentimientos más profundos, dadivosos y desinteresados, por ello, el hábito de los compromisos en los que la gente provoca aflicciones banales, con el objetivo de unir su sangre, como nexo leal. Es camino de vida, y como consecuencia inicio de la concepción y compete al color vital y corporal de forma opuesta, para ciertas sociedades es el camino del espíritu.²⁵⁵

En ocasiones, la emoción de Joaquín es descrita como “*la lepra nacional española*” (Unamuno, 1984: 09). En efecto, en el pasado la sociedad tenía presente la lepra como una enfermedad mortal y dolorosa, la reconocía como una condena de Dios. Una costumbre de los rabinos dice que la lepra es una condena por la culpa, por ello exilian a esta persona como símbolo de pesadumbre. El individuo con la lepra se consideraba como sucio y turbio por ello se le aísla de la sociedad.²⁵⁶ “*Se casó conmigo como se habría casado con un leproso*”. (Unamuno, 1984: 36).

²⁵² Cirlot, Juan Eduardo, op. cit., P.

²⁵³ Pimentel, Guadalupe, *Diccionario litúrgico*, Edit. Panlimas, México, 1989, p. 51.

²⁵⁴ Chevalier, Jean; Agheerbrant, Alain, op. cit., PP. 10-11. “Encarna el triunfo de la reactivación, la victoria [...] la vida sobre la muerte. Es esta misma función arquetípica que lo hace la propiciación por excelencia, el sacrificio que se necesita para garantizar su propia salvación [...] el cordero lechal de los cristianos judíos, y así mismo para los musulmanes, es la víctima del sacrificio de todas las ocasiones [...]”

²⁵⁵ Marín Morales, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*, Edit. Taurus, Madrid, 1984, p. 297.

²⁵⁶ Treiyer, Alberto, *Comentario bíblico*, Edit. Mundo Hispano, Colombia, 2004, p. 86.

Por último la categoría de los elementos naturales es compuesta por el fuego como un componente principal de los arquetípicos del cosmos y simboliza el alma y lo emocional. Su flama, consecuencia del fuego simboliza la inteligencia, una flama irradiada simboliza un frenesí, el fuego diabólico y el conjunto de retrocesos psíquicos. Unido al agua, simbolizan los delirios, principalmente el amor y el odio, es decir, las más edificantes y las más negativas. Si el fuego es recio y vivaz, pueden existir peleas, alucinaciones y enfados que concluirán en la pérdida de la felicidad.²⁵⁷ “*Es un alma de fuego tormentosa*” (Unamuno, 1984: 54). Así al afirmar la existencia del alma: “*provoque des reaction opposée*”²⁵⁸

En el mismo contexto, la llama y su simbolismo está unido a los de la luz y en especial al fuego pero detallando estos últimos. Así es, que la llama identifica una acción vehemente y profunda, sus cambios morfológicos evocan en ocasiones la espada o el sable, al igual que ellos propone una intensa invasión además de un tenue tino.²⁵⁹

Por su parte el agua se considera uno de los símbolos más constructivos, que da lugar de cualquier manera a la vida, cimientos en los que apoyarse. Por otro lado, las habilidades del agua para purificar y eliminar las manchas, hacen que se conciba como símbolo purificador y de limpieza. En este caso hay que tener en cuenta los relatos bíblicos como aguas vivas, sanadoras, lluvia, rocío, etc.²⁶⁰ “*Y el agua bendita de Lourdes...*”, (Unamuno, 1984: 43) signo delicado de regeneración espiritual.

Al final, el árbol a menudo simboliza el apetito carnal, de lo sentimental, del conocimiento artificioso del bien y el mal, al mismo tiempo es símbolo de fuerza, de la seducción diabólica. El árbol de la vida constituye el símbolo de la defunción cuando se expresa internamente putrefacto.²⁶¹ “*¡Con qué razón culpaba Caín a sus padres de que hubieran cogido de los frutos del árbol de la ciencia en vez de coger de los del árbol de la vida! A mí, por lo menos, la ciencia no ha hecho más que exacerbarme la herida*”. (Unamuno, 1984: 50).

²⁵⁷ Salas, Emilio, op. cit., p. 191-192.

²⁵⁸ Chevalier, Jean; Agheerbrant, Alain, op. cit., p. 29. “provoca reacciones opuestas.”

²⁵⁹ Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Edit. Cátedra, Madrid, 2003, p. 266.

²⁶⁰ Revilla, Federico, op. cit., pp. 120-121.

²⁶¹ Castelli, Eurio, *Lo demoníaco en el arte, su significado filosófico*, Edit. Siruela, Madrid, 2007, p. 213.

Veamos que la simbología utilizada incumbe directamente a sus vivencias internas que se sitúan al mismo nivel de sus discordancias más íntimas en el momento que se trata sobre la situación del alma. Hemos de recordar que el fin simbólico anhelado en la obra, está orientado en todo momento por el método poético de la pasión.

3. Valoraciones.

3.1. Metatextos.

Para atravesar nuevos horizontes en nuestra obra vamos a analizar el vínculo entre la novela y las ideas, circunstancias y contextos externos a la misma. Pero, no son del todo externos, ya que están íntimamente unidos a la sociedad y al autor en sí.

La metatextualidad²⁶² o metalenguaje²⁶³ como lenguaje que esclarece el lenguaje, es el vínculo entre dos textos, un comentario y la crítica, es principalmente la historia literaria. Jauss²⁶⁴ dispone la teoría de la recepción como la que descubre formas de interpretar una obra, como un coloquio entre la novela y los lectores.

Ahora bien, divulgada en 1917, año de la revolución Bolchevique, meses precedentes de finalizar la Primera Guerra Mundial. Había una atmósfera contradictoria, de desánimo y optimismo²⁶⁵ y así, en este ambiente, surge en la década del veinte al treinta la dictadura de Primo de Rivera.

La obra coincidía entonces con el momento del surrealismo, el existencialismo dona una tonalidad de desánimo, a la cuestión de la crisis psíquica en dicha etapa, sumada a la desaliñada política, tanto interior como exterior y los vastos problemas económicos que infestaban al viejo continente.²⁶⁶

Ciertamente, la obra representa un acervo de entornos angustiosos muy unidos a la vida de su autor. Dolores Pérez Lucas²⁶⁷ nos recuerda su infancia, en su lugar de nacimiento de Vizcaya, donde padeció una atroz secuela en aquel ámbito de la tercera Guerra Carlista. Así John Juaristi²⁶⁸, comenta que el rencor que abrigó en esas coyunturas, germinó la trama de la envidia en Abel Sánchez.

En el mismo contexto, Ofelia Marín Hudson²⁶⁹ apunta, que el ámbito familiar le brinda una vinculación censurada entre Miguel y su hermano, Félix. El vínculo, o la carencia del mismo, entre ambos hermanos, son considerables a causa de su influjo

²⁶² Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, op. cit., p. 13.

²⁶³ Jakobson, Román, op. cit, p. 40.

²⁶⁴ Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, op. cit., p 14.

²⁶⁵ Renouvin, Pierre, *La crisis europea y la I Guerra Mundial (1904-1918)*, Edit. Akal, Madrid, 1990, p. 330- 370.

²⁶⁶ Diez, Ricardo, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Edit. Playor, Madrid, 1976, p. 146.

²⁶⁷ Dolores Pérez, Lucas, *Un agónico español, Unamuno, su vida, su obra, su tiempo*, Edit. Martín y Macías, Madrid, 1977, pp. 99-100.

²⁶⁸ Juaristi, John, *Españoles eminentes*, Edit. Santillana, Madrid, 2012, p. 30.

²⁶⁹ Hudson Ofelia, Martin, *Unamuno y Byron: la Agonía de Caín*, Edit. Pliegos, Madrid, 1991, p. 72.

en la obra literaria del primero. La imagen del hermano desventurado emerge dividida en dos personajes de su obra Abel Sánchez, Félix es parodia viva de Joaquín Monegro, la inviabilidad, la no competencia de amar, el opresor del pueblo español.

A continuación, Carlos Paris²⁷⁰, observa Abel Sánchez como una novela en la que la sinceridad despiadada predomina para poner sobre la mesa la corrupción del hombre como ser que convive. Las vivencias de la sociedad, hace que Unamuno enfrente la historia real -“*odia al próximo como a ti mismo*”- fundada en el amor, que tristemente procura conseguir el protagonista sin resultado.

Para Sánchez Barbudo²⁷¹ Abel Sánchez es la obra del rencor en persona, que trata sobre el bien y el mal, la culpabilidad o la inocencia de cada individuo, y de lo que depara el destino. En esta obra, los protagonistas son una ficha, que poseen una pasión descartando otras, y que Unamuno elimina detalles, entornos y aclaraciones para reflexionar.

Mas en este personaje hay un ‘otro’ interior objetivado que predomina, que lo atormenta, y que el contempla con horror. Se trata del buen Joaquín el odiador, un hombre a quien Joaquín no reconoce como su verdadera personalidad porque su moral se resiste a la idea.²⁷²

La novela se sume plenamente en las interacciones personales: Unamuno indaga elucidar, con ellas, los motivos internos de los problemas religiosos, personales y sociopolíticos que afligen a los individuos y el mundo en general.²⁷³

Ricardo Diez²⁷⁴ aclara que para sacar a la luz las expresiones ocultas de la personalidad el hombre, Unamuno usa técnicas próximas al psicoanálisis que están adheridas al surrealismo. El uso de la ironía, ha sido una forma de expresión más utilizada por el expresionismo, se transforma en la herramienta literaria ideal para exteriorizar la realidad actual.

Por su parte, Pedro Ribas²⁷⁵ analiza la inflexión confesional de la novela, que relata del yo y se destina a un tu, consigue Unamuno su estilo indudable, el de destacar el yo y relatar sus congojas espirituales. Para distinguirlo, y hurgar su

²⁷⁰ París, Carlos, *Unamuno estructura de su mundo intelectual*, Edit. Anthropos, 1989, p. 294.

²⁷¹ Sánchez Barbudo, Antonio, *Miguel de Unamuno, el escritor y la crítica*, Edit. Taurus, Madrid, 1978, p. 14.

²⁷² Hudson Ofelia, Martin, op. cit., p. 87-88.

²⁷³ *Ibíd.*, p. 81.

²⁷⁴ Diez, Ricardo, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, op. cit., 10-17.

²⁷⁵ Ribas, Pedro, *Para leer a Unamuno*, Edit. Alianza, Madrid, 2002, p. 83.

conciencia, no es necesario el mundo ajeno, Unamuno bucea en el alma humana procurando manifestar sus deseos, sus ansias, sus pesares, etc.

Ciriaco Morón Arrollo²⁷⁶ estipula que Abel Sánchez nos muestra esta dualidad incongruente que nace en el talente principal del que vive en el declive entre la aserción y la negación. Así, la incongruencia entre la razón y la fe (lo que es y lo que quiere ser). La guerra entre cabeza y corazón, es la batalla de dos horizontes que se repelen.

Por esa razón Antonio Sánchez Barbudo²⁷⁷ indica que, luchar denota para Unamuno dar la cara a las eventualidades de despersonalización. Así pues, el individuo procura situarse enfrente, fatuo. Para Unamuno ser individuo no es encontrarse como el que se es, sino también, ante todo, ser como el que se desea ser.

En Abel Sánchez escasean o son inexistentes las referencias al tiempo o al espacio, pero abundan diálogos y monólogos, admitiendo la expresión de deseos, terrores e inquietudes internas. Al suprimir las referencias de espacios reales, para Robert Nicholas²⁷⁸, Unamuno rompe los nexos usuales de relatar. Es más, emplaza céntricamente a lo que él piensa como la propiedad principal de la creación literaria, el narrador.

Finalizamos, que todos estos cambios textuales, enseñan el lenguaje de la obra con dinamismo en hélice, unido con todas las configuraciones de metatextualidad. Observamos que en la obra no existen ídoles literarias históricas correctamente referidos y sabidos, sino lo que Unamuno utiliza, son ídoles de relatos en la relación discursiva de lo particular español a lo general humano en todos los tiempos y espacios.

²⁷⁶ Morrón Arrollo, Ciriaco, *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Edit. Cálamo, Palencia, 2003, p. 25.

²⁷⁷ Sánchez Barbudo, Antonio, *Miguel de Unamuno, el escritor y la crítica*, Edit. Taurus, Madrid, 1990, p. 55.

²⁷⁸ Nicholas, Robert L, op. cit., p. 51.

3.2. Paratextos.

La teoría del paratexto expuesta por el teórico francés Gérard Genette²⁷⁹ propone que el exterior de los libros funciona como entrada hacia la lectura de los mismos y que ésta supedita al lector sobre el tipo de texto que se dispone a leer, en cierto modo, vigilando el curso de la lectura. Finalmente, es el vínculo entre el título, texto y subtítulo, normalmente con su entorno ajeno.

El prólogo es el primer núcleo narrativo, proyectado por Unamuno en su ostracismo en la Hendaya francesa, nueve años ulteriormente a la difusión de su angustiosa novela. Parece que Unamuno poseía consideraciones que dieron lugar a su evocación y legar así en ella un prólogo. En este paratexto, infiere las razones que poseía para la concepción de su Abel Sánchez, apuntando perspectivas a tomar en cuenta en el momento de la lectura, historia que el autor no había querido volver a leer.

Ricardo Diez²⁸⁰, apunta que Unamuno enuncia su teoría estética en los paratextos. Los preámbulos no son únicamente alegato de las obras, sino, exposición y declaración de los propósitos del autor. El preámbulo a la segunda edición de la obra es un fragmento completo de la narración, ya que Unamuno lo sitúa a continuación de la corta introducción irreal que comienza la novela.

Es considerable comenzar examinando las partes núcleos del subtítulo “*una historia de pasión*”, estimando lo que para Unamuno representa el vocablo historia. En efecto, la trama de la historia diserta sobre hechos, sin embargo, Unamuno agrega la intrahistoria que reúne la esencia de la trama: lo que constantemente traslada con el desplazamiento del espacio, cuyos remanentes se consignan en el fondo.²⁸¹

Es sustancial señalar que la intrahistoria o más bien la semejanza de historia (oficial) e intrahistoria (vida cotidiana), ejecuta su moralidad manifestada en Abel Sánchez. Según Morrón Arrollo²⁸² Unamuno expone su inclinación por lo cotidiano llegando a ser su prescripción poética de la sociedad española. De este modo, en lo profundo del hecho histórico, aparece otra historia más cauta, más sigilosa, más sustancial, más semejante a la causa de Abel y Caín. La intrahistoria

²⁷⁹ Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, op. cit., p. 09.

²⁸⁰ Diez, Ricardo, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Edit. Playor, Madrid, 1976, p. 15.

²⁸¹ Ribas, Pedro, op. cit., p. 71.

²⁸² Morrón Arrollo, Ciriaco, op. cit., pp. 43-107.

representa esa realidad impulsora del misterio escondido del pasado que es un presente vivido.

Los acontecimientos políticos lo forzaron a exiliarse libremente. Afuera de su país, Unamuno sobrevive obstinado en su batalla contra el dictador Primo de Rivera. A partir de agosto de 1924, y en su habitación en París, son uno de los momentos más agobiantes de su existencia²⁸³ al punto que escribe: *aquí, en el destierro [...] fuera de mí dolorosa España he sentido revivir en mí todas las congojas patrióticas de que quise liberarme al escribir esta historia congojosa.* (Unamuno, 1984: 09)

Así pues la novela de Abel Sánchez, se adhiere intrínsecamente a la historia oficial de España y a la intrahistoria de la sociedad española. Por ello, el autor permuta en el paratexto como al empaparse en la obra advierte que se originan en su interior aquellas "congojas patrióticas" (Unamuno, 1984: 9), de las que procuraba prescindir al crearla. Su aflicción deriva del rencor, considerada por Unamuno de lepra de la sociedad española. Ésta la ve cimentada en la vida intrahistórica del personaje Joaquín Monegro, ya que éste detenta un rencor equiparable al de España.

Observamos aquí, cómo el autor bifurca la historia oficial y la anexa a la producción ficticia, de su angustioso Joaquín Monegro:

Pero ¡qué trágica mi experiencia de la vida española! Salvador de Madariaga, comparando ingleses, franceses y españoles, dice que, en el reparto de los vicios capitales de que todos padecemos, al inglés le tocó más hipocresía que a los otros dos, al francés, más avaricia y al español más envidia [...] Lo supo acaso mejor que nadie Quevedo; lo supo Fray Luis de León. Acaso la soberbia de Felipe II no fue más que envidia. «La envidia, nació en Cataluña», me decía una vez Cambó en la plaza Mayor de Salamanca ¿Por qué no en España? Toda esa apetosa enemiga de los neutros, de los hombres de sus casas, contra los políticos, ¿qué es sino envidia? ¿De dónde nació la vieja Inquisición, Hoy rediviva?

Y al fin la envidia que yo traté de mostrar en el alma de mi Joaquín Monegro es una envidia trágica, una envidia que se defiende, una envidia que podría llamarse angélica; pero ¿y esa otra envidia hipócrita, solapada, abyecta, que esta devorando a lo más indefenso del alma de nuestro pueblo? ¿Esa envidia colectiva? (Unamuno, 1984: 10).

Al transformarse a sí mismo en protagonista novelesco, Unamuno procura lo mismo con los personajes históricos que nombra en el preámbulo, Balseiro, Madariaga, Fray Luís de León, Larra, Felipe II y Quevedo, todos ellos al igual que Unamuno se convierten en protagonistas de la obra de España. Así, afianza una

²⁸³ Zubizarreta, Armando F, *Unamuno en su nivola*, Edit. Taurus, Madrid, 1960, pp. 48-89.

perpetuidad palpable al meditar sobre el inicio de su novela, y por otro, une su obra a todo el hecho histórico al recordar *“las congojas patrióticas”* (Unamuno, 1984: 09).

Al aludir en el prólogo que en esta obra, se ha presentado como el bistorí de pestilentes hondonadas del alma humana que ha procurado brotar pus. Esta descriptiva figuración traza el fin tan noventayochista de rastrear el alma humana con el objetivo de discernirla y como última salida de reconstruirla²⁸⁴

Y por eso, queda claro que se relaciona este proyecto individualista con la inquietud por la crisis sociopolítica de España, hemos aquí la mención de Unamuno en su prólogo al rencor como *“la lepra nacional española”* (Unamuno, 1984: 10).

Otra aflicción del que el otro no anhelaba evocar, es la atmósfera de exasperación presente, después de la renuncia de Cuba y Filipinas. Unamuno, a quien le lastima esto en lo profundo de su corazón de español castizo y virtuoso, no tolera la carencia de ternura que la muchedumbre manifiesta ante la hecatombe nacional.

Constituido así el clima nacional decrepito, hemos de emplazar el entorno español a los arquetipos europeos. Para Unamuno²⁸⁵, España tiene la responsabilidad de europeizarse y por eso su insistente insinuación al viejo continente como otros intelectuales y como ejemplo a imitar: *“[...] esta novela no tuvo en un principio, dentro de España, buen suceso [...] esta novela traducida al italiano, al alemán y al holandés, obtuvo muy buen suceso en los países en que se piensa y siente en estas lenguas”*. (Unamuno, 1984: 09)

Este calima histórico que circundaba el universo internacional, estigmatizó el camino a llevar de la historia europea y peninsular, el odio fue como el estribillo de moda. Años ulteriores, se reitera el infortunio en la propia España, con el fratricidio de la Guerra Civil.

Más tarde, Europa viene marcada por la progresión del imperio del mal hitleriano, rematada por el comienzo dilatado de la Guerra Fría. Así de algún modo, la obra deriva al mismo tiempo en una predicción. Abel Sánchez, es indudablemente una obra plena de iniciativas, y de originales métodos de narrar, sin embargo, escasea en la forma acabada de la obra literaria considerada por los formalistas.

²⁸⁴ Quiroga Pla, José María, *Muerte y vida de Unamuno*, en Antonio Sánchez Barbudo (Dir.), *Miguel De Unamuno, el escritor y la crítica*, Edit. Taurus, Madrid, 1990, p, 41.

²⁸⁵ Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, op. cit., p. 265.

Conclusión.

Con este estudio hemos conseguido la finalidad que esperábamos de la tesis, aclarando con las teorías formalistas y estructuralistas que dieron un reflejo suficientemente claro sobre la realidad poética y las técnicas literarias utilizadas por el autor para reflejar la complejidad del sentimiento existente entre los prójimos en su obra Abel Sánchez.

Con la aplicación de las teorías de Jakobson hemos llegado a la afirmación de que poéticamente la palabra unamuniana en el relato muestra y manifiesta el sentimiento del alma intensa del agonista Joaquín Monegro. Puntualizamos que para nuestro autor la realidad poética es la imagen del espíritu o el alma individual, y su confluencia se consigue al sumergirse en lo más hondo del ser humano, lo que concuerda con la función referencial de Jakobson.

Las confirmaciones que nos proporcionó este estudio, fue el percatarse de que para Unamuno el objetivo anhelado, es lo inenarrable e inexplicable buscado siempre por la vía poética de la pasión neblina. Para conseguir el lenguaje literario, únicamente se expresa algo genuino e individual, a través del lenguaje simple, el cotidiano. El personaje soñado por Unamuno, procura pues, exteriorizar al mundo externo su interior individual, el coloquio de su alma desnuda.

De esta forma, como lo hemos demostrado con las teorías de la *desautomatización*, nuestra tesis manifiesta que hay cierto número de desviaciones, por ejemplo transformar las voces de uno mismo en un coro que tanto el autor como nosotros podamos observar internamente. Concibiendo observar lo interior, Unamuno se ha *desautomatizado* lo íntimo, y esta *desautomatización* literaria implica ya un esfuerzo del autor, al convertir la vivencia interior como reflejo exterior en creación literaria de gran talento.

Como lo hemos demostrado con las teorías de Bajtin, desarrollando el coloquio polifónico, hemos revelado que son caracterizadas con una manera de expresar reflexiones en torno al discurso interior, es el que domina el estilo narrativo de nuestra obra. Estos coloquios, nos posibilitaron dar una caracterización profunda del protagonista principal, la de un enfermo, un poseso con alma desgarrada.

En este caso, hemos afirmado que el acto de comunicación es paradójico, Unamuno da una perspectiva negativa y otra positiva usando casi los términos

idénticos en el *eje de selección (pasión)* con el *eje de combinación* mediante sinonimias y antonimias que pasan del amor al odio, envidia y admiración, aversión y obsesión, bondad y maldad....

Con la polifonía de Bajtin conseguimos revelar que el autor ha sentenciado a su protagonista en la búsqueda de su yo entre la niebla de muchas turbaciones en que el vocablo pasión se utiliza para un abanico que va desde el amor sincero y puro al odio escondido. Lo íntimo de las cosas es una de estas realidades que son y parecen ser la verdad de su conciencia, según la consecuencia *del ser y del parecer* en Greimas hemos demostrado que el odio es falso y solo el parecer de la novela, mientras que el ser verdadero radica el amor.

Con las proposiciones que hemos mostrado en relación con la teoría intertextual, ha quedado clarificado que el relato no es un escrito excluido sino una confluencia de los textos. Nuestra obra radica en varias relaciones con otros textos, principalmente la Biblia y el poema de Lord Byron, por lo que la trama textual de la novela es polifónica y dialógica. Un trenzado de voces originadas de otros textos que retumban y dialogan en la coyuntura de nuestra obra.

Los objetivos conseguidos en lo concerniente al tiempo de la novela, fueron posibles gracias a la teoría de Ricoeur. El término que hemos clarificado es el presente, como forma del pasado que, para Unamuno, no puede ser un punto sólido, sino que está pendiente respecto a una duración, con el futuro. Este tiempo es ambiguo, ya que el presente como hemos observado, es expresión y ejecución histórica (Caín), en el momento que se produce una traición que perdura en él, se hace imperecedero (pecado original), lo que el desdoblamiento temporal en Saussure.

El espacio lo hemos concretado, en efecto, estudiando la estructura de la novela donde casi todos los elementos espaciales se subordinan a la obtención de una obra que podríamos estimar de intimista, en la que lo principalmente importante son los protagonistas y el ámbito de la pasión que les rodea. Sin embargo, gracias a la teoría del cronotopo de Bajtin, hemos conseguido diagnosticar, que diversas referencias espaciales que auxilian a posicionar y comprender mejor todo lo que en ella nos propone su autor.

Bien es cierto, que los actantes establecen un lugar más importante en cualquier relato. Por ello, el empleo que hicimos del modelo actancial, nos desveló la

formación macroestructural de nuestra obra, nos faculto localizar no sólo las fuerzas que producen la acción dramática, sino también la forma en que éstas auxilian y conciben el problema.

La aplicación del modelo actancial de Greimas, nos procuró unos resultados de lujo, al clarificar los conflictos de la acción dramática inéditos de Miguel de Unamuno. Así hemos dejado en evidencia, cómo el autor consiguió posicionar al héroe casi como antihéroe en el filo de los hechos psicológicos extraordinarios.

Continuando con la investigación de los personajes, Propp analiza el relato, la narratividad, el cómo funciona el relato a un nivel superficial, el nivel de los actores y de las funciones. No obstante, nuestra obra posee tanto realismo que carece de elementos fantásticos, bases por las que se rige el estudio morfológico sugerido por Propp, sin embargo, hemos logrado exponer que hay una uniformidad total entre nuestra obra y la estructura de los cuentos fantásticos sugeridos por el formalista ruso. Esta uniformidad de nuestro relato concreta los propósitos de Van Dijk referentes a la coherencia del discurso literario.

Expuestas los logros que anteceden, Abel Sánchez asigna con frecuencia las mismas acciones a diversos personajes. Esto, nos ayudó con la interpretación de la historia a través de las funciones de los protagonistas, y observar que se repetían de forma sorprendente, ya que ambos personajes, por dispares que fueren, ejecutan las mismas acciones. Eso da como resultado, la presencia de una uniformidad y congruencia temática total de la estructura narrativa de Abel Sánchez.

Es posible que, lo más valioso de la investigación del mito, sea la propuesta teórica de Levi-Strauss, donde muestra que la función del mito en la literatura comprende las tres posiciones temporales. Es algo incuestionable y queda de manifiesto en la afirmación de Unamuno, que los relatos de sus obras se originan en la vida real. Pero, no se puede esconder su empleo en la tradición mitológica, en la creación de la visión moderna de los mitos históricos.

A través de los valores de esos mitos que hemos analizado, nos reflejaron ejemplos de los hábitos del ser humano en tiempos antiguos, sobre todo Abel y Caín, Jacob y Esaú. Estos valores son idénticos a los que poseemos en la actualidad de la obra, y seguramente será lo mismo en el futuro por la herencia del pecado. Así, concretamos que el valor mítico de Joaquín, es el mismo al del resto de la

humanidad, conflictos entre prójimos, el trabajo y la lucha constante por la vida, y en el final llegan los remordimientos.

Es algo bastante claro, lo que hizo Unamuno y el pecado capital de Abel y Caín, Joaquín Monegro y Abel Sánchez, al mismo tiempo que toda la humanidad, a la par que es una musa de inspiración poética. Aquí, desaparecen en definitiva, los límites entre lo objetivo y lo subjetivo, la realidad objetiva y la ficción poética.

La luz iluminadora de la teoría de Jung, nos demostró las catacumbas simbólicas que oculta el relato de nuestra novela. Así, hemos ahondado en lo más recóndito, como lo anhelaba nuestro autor, en que el símbolo del sueño es como declaración de la realidad íntima, del inconsciente, avezado en exhibir lo que se sitúa más allá de lo meramente visual.

La síntesis del autor ha sido expresar y proponer las pugnas de su personaje, para poner de manifiesto esos conflictos que le torturan y estamparlos en su novela. Unamuno se sirve de dos procedimientos como hemos indicado, el simbolismo de los protagonistas, sus nombres, símbolos religiosos, y en segundo lugar el soliloquio que sitúa en boca de esos protagonistas simbolizados como por ejemplo el demonio de la conciencia.

Las valoraciones metatextuales que hemos exhibido, indican que la teoría de la recepción, es la contribución idónea para el sentido de la experiencia lectora. De este modo, hemos dejado claras las líneas generales entre nuestra obra y los vientos de la recepción lectora por parte de la crítica. El producto fue relumbrante, situamos el significado de la novela a su uso histórico, a su realidad patriótica e internacional. Esta actividad que procedemos solidariza la actividad cooperativa, entre lector texto y contexto.

Es más, una vez investigadas las réplicas otorgadas por los críticos a través de sus lecturas, se puede concretar que los objetivos obtenidos por la crítica son ampliamente suficientes. Es decir, en su mayoría los críticos han conseguido relacionar el contenido del texto con las vivencias del mundo real.

Sobre el paratexto, hemos testificado que el proceso de lectura necesita de una comprensión absoluta. Nuestra interpretación viene dada de unos elementos complementarios que decretan las preferencias lectoras y las percepciones de los

mismos. Dichos elementos extraliterarios, nos orientaron, en gran parte, en lecturas que llevamos a cabo.

Los distintos elementos que complementan el relato, nos otorgan información añadida para el entendimiento del texto, por lo cual, Unamuno nos da un carácter adicional. La educación se transforma prácticamente, en otro relato, un relato visual que nos auxilió a leer mejor la historia, y relatar otra historia con una versión distinta de la misma.

El prólogo, nos transmitió que Unamuno recuerda constantemente a su desoladora España madre, esposa e hija suya, por la que él constituyó los problemas del patriotismo como un punto de interés. La traslada consigo mismo donde quiera que vaya. Porta a su España y lo promulga abiertamente en su prólogo, escrito en el exilio parisiense.

Unamuno nos otorgó el por qué de su inclinación por el rencor nacional, inclinación que quizá, en este sentido, como hemos demostrado, es irónico. En su aspecto más amplio, el interés de Unamuno es religioso, comienza por negar la afirmación bíblica de amar al prójimo y afirma, renovando el juego de palabras: odia a tu prójimo, que es el sentir actual de las relaciones entre prójimos, o más bien, entre los hijos de la misma nación española.

Unamuno advierte todas las razones que hemos otorgado para preservar la regeneración del alma de su Joaquín Monegro, y por ende, la de sus patriotas. Si el lenguaje usado en la novela, de cierta forma, expresa el pesar del hombre contemporáneo, Unamuno ahonda aún más, para descifrar la importancia de este pueblo, lo impulsa su creativa visión del mundo, combinando la realidad actual vivida y el mito religioso fundido en la intrahistoria.

Al fin y al cabo, a lo largo de nuestra tesis hemos acompañado juntos con los teóricos del formalismo y el estructuralismo el viaje del juego amargo de Miguel de Unamuno rastro a rastro. Nuestro autor confecciona una teoría de la lengua hasta lo más profundo de su problemática, porque sí es verdad que cualquiera las inagotables muestras de las ilimitadas desviaciones y rodeos, configuran el embrollo de la novela, también es cierto que uno de los hilos conductores que con mayor precisión nos alude al interior de su angustia, es su teoría de la lengua.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía.

01. ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo; ESCOBAR, Ticio, *Hacia una teoría americana del arte*, Edit. Del Sol, Argentina, 2004.
02. ALGIRDAS GREIMAS, *Semiótica de las pasiones, de los estados de cosas a los estados de ánimo*, Edit. Siglo veintiuno, Argentina, 2002.
03. ALGIRDAS GREIMAS, Julien; JOSEPH, Courtés, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Edit. Gredos, Madrid, 1979.
04. ASCENSIÓN RIVAS, Hernández, *De la poética a la teoría de la literatura*, Edit. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.
05. ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza, *Representaciones del Diablo en el Arte: de la Antigüedad a nuestros días* Edit. Intelectual de Navarra, España, 2013.
06. AZPEITIA, Javier, *Libro de amor*, Edit. 451 Editores, Madrid, 2007.
07. BAJTIN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Edit. Siglo veintiuno, México, 1999.
08. BAJTIN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Edit. Taurus, Madrid, 1989.
09. BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Edit. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.
10. BARTHES, Roland, *Mitologías*, Edit. Siglo veintiuno, México, 1999.
11. BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Edit. Cátedra, Madrid, 1992.
12. BETTINI, Maurizio; BRILLANTE, Carlos, *El mito de Helena, imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Edit. Akal, Madrid, 2008.
13. BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Edit. Editora Nacional, Madrid, 2002.
14. BOBES NAVES, María del Carmen; BAAMONDE, Gloria; CUETO, Magdalena; FRECHILLA, Emilio; MARFUL, Inés, *Historia de la teoría literaria: la antigüedad greco latina*, Edit. Gredos, Madrid, 1995.
15. CASTELLI, Eurio, *Lo demoníaco en el arte, su significado filosófico*, Edit. Siruela, Madrid.
16. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edit. Verbum, Madrid, 2015.

17. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel De, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edit. Castalia, Madrid, 1987.
18. COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso, del enunciado a la enunciación*, Edit. Gredos, Madrid, 1997.
19. CLAVERIA, Carlos, *Temas de Unamuno*, Edit. Gredos, Madrid, 1970.
20. DIEZ, Ricardo, *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Edit. Playor, Madrid, 1976.
21. DOLORES PÉREZ, Lucas, *Un agónico español, Unamuno, su vida, su obra, su tiempo*, Edit. Martín y Macías, Madrid, 1977.
22. EAGLETON, Terry, *Una introducción a la literatura*, Edit. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1998.
23. ELEAZAR, Meletinski, *El mito*, Edit. Akal, Madrid, 2001.
24. FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Edit. Siglo XXI, Buenos Aires, 1997.
25. JAKOBSON, Román, *Lingüística y poética*, Edit. Cátedra, Madrid, 1981.
26. JAUSS HANS, Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Edit. Taurus, Madrid, 1986.
27. JUARSTI, John, *Españoles eminentes*, Edit. Santillana, Madrid, 2012.
28. JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Edit. Paidós, Barcelona, 1995.
29. HERNADI, Paul, *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Bosch, Barcelona, 1978.
30. HERRERO CECILIA, Juan; MORALES PECO, Montserrat, *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Edit. Universidad de Castilla la Mancha, España, 2008.
31. HUDSON, Ofelia Martín, *Unamuno y Byron: la Agonía de Caín*, Edit. Pliegos, Madrid, 1991.
32. GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método*, Edit. Sígueme, Salamanca, 1993.
33. GADAMER, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Edit. Paidós, Barcelona, 1991.

34. GAOS, José, *Introducción a la fenomenología seguida de la crítica al psicologismo en Husserl*, Edit. Encuentro, Madrid, 2007.
35. GARCÍA BERRIO, Antonio, *El significado actual del formalismo ruso*, Edit. Planeta, Barcelona, 1973.
36. GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Jakobson y la semiótica literaria*, Edit. Taurus, Madrid, 1987.
37. GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Fundamentos del lenguaje literario*, Edit. Síntesis, Madrid, 2009.
38. GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Edit. Lumen, Barcelona, 1989.
39. GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Edit. Taurus, Madrid, 1989.
40. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Edit. Paidós, Barcelona, 1995.
41. LOZANO, Jorge; PEÑA MARTIN, Cristina; ABRIL, Gonzalo, *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, Edit. Cátedra, Madrid, 1982.
42. MORÓN ARROLLO, Ciriaco, *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Edit. Cálamo, Palencia, 2003.
43. MOSÉS, STÉPHANE, *El Eros y la Ley Lecturas Bíblicas*, Edit. Katz, Buenos Aires, 2007.
44. NICHOLAS, Robert L, *Unamuno Narrador*, Edit. Castalia, Madrid, 1987.
45. PARÍS, Carlos, *Unamuno estructura de su mundo intelectual*, Edit. Anthropos, Barcelona, 1989.
46. PARRA DE LUNA, Francisco, *El lugar de la mancha es... el Quijote como un sistema de distancias/tiempos*, Edit. Complutense, Madrid, 2005.
47. PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Edit. Akal, 2009.
48. REN É, Wellek; AUSTIN, Warren, *Teoría literaria*, Edit. Gredos, Madrid, 1993.
49. RENOUVIN, Pierre, *La crisis europea y la I Guerra Mundial (1904-1918)*, Edit. Akal, Madrid, 1990.
50. RIBAS, Pedro, *Para leer a Unamuno*, Edit. Alianza, Madrid, 2002.
51. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Edit. Júcar, Madrid, 1991.

52. RODRÍGUEZ, Aníbal, *Poética de la interpretación*, Edit. Universidad de los Andes, Venezuela, 2005.
53. SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, *Miguel de Unamuno, el escritor y la crítica*, Edit. Taurus, Madrid, 1990.
54. SAUSSURE, Ferdinand De, *Curso de lingüística general*, Edit. Losada, Buenos Aires, 1945.
55. SEARLE, John, *Actos de Habla*, Edit. Planeta de Agostini, México, 1994.
56. TEUN VAN DIJK, Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, Edit. Siglo veintiuno, México, 1996.
57. TEUN VAN DIJK, Adrianus, *La ciencia del texto*, Edit. Paidós, Barcelona, 1992.
58. TEUN VAN DIJK, Adrianus, *Texto y contexto*, Edit. Cátedra, Madrid, 1980.
59. TINIANOV, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Edit. Dedalus, Buenos Aires, 2010.
60. TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Edit. Monte Avila, Venezuela, 1993.
61. TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*, Edit. Akal, Madrid, 1982.
62. TURIENZO, Fernández Francisco, *Unamuno ansia de dios y creación literaria*, Edit. Alcalá, Madrid, 1966.
63. TREIYER, Alberto, *Comentario bíblico*, Edit. Mundo Hispano, Colombia, 2004.
64. UNAMUNO, Miguel De, *Abel Sánchez*. Edit. Orbis, Barcelona, 1984.
65. UNAMUNO, Miguel De, *Andanzas y visiones españolas*, Edit. Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004.
66. UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Edit. Akal, Madrid, 1983.
67. UNAMUNO, Miguel De, *Diario íntimo*. Edit, Escelicer, Madrid, 1970.
68. UNAMUNO, Miguel De, *En torno al casticismo*, Edit. Cátedra, Madrid, 2005.
69. UNAMUNO, Miguel De, *Sobre la soberbia*, Edit. Fundación José Antonio de Castro, 2007.

70. UNAMUNO, Miguel De, *Por tierras de Portugal y de España*, Edit. Fundación José Antonio de Castro, España, 2004.
71. UNAMUNO, Miguel De, *Paz en la guerra*, Edit. Bética, Madrid, 1983.
72. UNAMUNO, Miguel De, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Edit. Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
73. RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, Edit. Siglo veintiuno, México, 2004.
74. WATZLAWICH, Paul; HELMICH BEAVIN, Janet; JACKSON, Donald, *Teoría de la comunicación Humana: Interacciones, patologías y paradojas*, Edit. Herder, 1985.
75. ZAVALA MILAGROS, Iris, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Edit. Anthropos, Barcelona, 1991.
76. ZUBIZARRETA, Armando F, *Unamuno en su nivola*, Edit. Taurus, Madrid, 1960.

Obras colectivas:

77. ALGIRDAS GREIMAS, Julien, *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, en Eliseo Varón (Dir.), *Análisis estructural del relato*, Edit. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
78. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Literatura y actos de lenguaje*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/libros, Madrid, 1987.
79. JAUSS, Hans Robert, *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Estética de la recepción*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.
80. HERNADI, Paul, *Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1988.
81. ISER, Wolfgang, *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Estética de la recepción*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.
82. GENETTE, Gerard, *Géneros "Tipos", Modos*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, (Dir.), *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1988.

83. LÁZARO CARRETER, Fernando, *El poema lírico como signo*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Crisis de la literariedad*, Edit. Taurus, Madrid, 1987.
84. MIGNOLO, Walter, *Semiosis y universos de sentido*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Crisis de la literariedad*, Edit. Taurus, Madrid, 1987.
85. OHMANN, Richard, *Los actos de habla y la definición de literatura*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.
86. OHMANN, Richard, *El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.
87. OOMEN, Ursula, *Sobre algunos elementos de la comunicación poética*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.
88. POSNER, Roland, *Comunicación poética frente a lenguaje literario (o la falacia lingüística en la poética)*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.
89. QUIROGA PLA, José María, *Muerte y vida de Unamuno*, en Antonio Sánchez Barbudo (Dir.), *Miguel De Unamuno, el escritor y la crítica*, Edit. Taurus, Madrid, 1990.
90. ROTHE, Arnold, *El papel del lector en la crítica alemana contemporánea*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Estética de la recepción*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.
91. RYAN, Marie-Laure, *Hacia una teoría de la competencia genérica*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1988.
92. SCHAEFFER, Jean Marie, *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, (Dir.), *Teoría de los géneros literarios*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1988.
93. TEUN VAN DIJK, Adrianus, *La pragmática de la comunicación literaria* en José Antonio Mayoral (Dir.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Edit. Arco/Libros, Madrid, 1987.

94. TODOROV, Tzvetan, *Sobre el conocimiento semiótico*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Crisis de la literariedad*, Edit. Taurus, Madrid, 1987.

Diccionarios:

95. *Dictionnaire des symboles*, Coordinado por Jean, Chevalier ; Alain, Agheerbrant, Edit. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.
96. *Diccionario de símbolos*, Coordinado por Juan Eduardo, Cirlot, Edit. Siruela, Madrid, 2006.
97. *Diccionario bíblico*, Coordinado por J, Douglas; Merrill, Tenney, Edit. Mundo Hispano, Colombia, 2005, p. 381.
98. *Diccionario de filosofía*, Coordinado por José Ferrater Mora, Edit. Sudamérica, Buenos Aires, 1951.
99. *Diccionario de iconología y simbología*, Coordinado por José Luis, Marín Morales, Edit. Taurus, Madrid, 1984.
100. *Diccionario litúrgico*, Coordinado por Guadalupe, Pimentel. Edit. Panlimas, México, 1989.
101. *Diccionario de iconografía y simbología*, Coordinado por Federico, Revilla, Edit. Cátedra, Madrid, 2003.
102. *El gran libro de los sueños*, Coordinado por Emilio, Salas, Edit. Martínez Roca, Barcelona, 1996.

Webgrafía.

103. *Diccionario de la Real Academia Española*- La vigesimotercera edición.
“<http://dle.rae.es/?id=S4Caraz>“

في ختام الأطروحة يمكننا القول دون تردد أو خوف أننا حققنا الأهداف المنشودة، بما أننا توصلنا إلا إظهار و إبراز بما فيه الكفاية على التقنيات الأدبية المستخدمة من طرف الكاتب في إعداد عمله الأدبي ونخص بالذكر هايبيل سانشيز للكاتب والباحث وعميد جامعة سلامنكا، الاسباني ميغيل دي أونامونو. تحليلنا كان أدبيا إلي ابعاد الحدود، و ليس كما كان معتاد عليه من طرف أغلبية النقاد الذين يرون إن كنا بات ميغيل دي أونامونو عبارة عن نصوص في غالبيتها فكرية و فلسفية. بفضل تطبيقنا لنظريات الشكلانية الروسية، وعلي رأسهم الغني عن كل تعريف رومان جاكوبسون في "علم اللغة و البويطيقا" توصلنا إلى استنتاج أن كلمات أونامونو في نصه هي شاعرية بحتة، معبرا بذالك الأسلوب المأساوي لشخصية بطل الرواية خواكين مونيغرو. نشير بالذكر أنه وفقا لميغيل دي أونامونو، الواقع الحقيقي للشعرية حسبه، هو نتاج عن صورة روح، أو الروح مأساوية، و للوصل لالتقاءها يستوجب الغوص في داخل أعماق الإنسان. الاستنتاجات التي توصلنا إليها في هذه الدراسة، قادتنا إلي الإدراك باليقين بأن الهدف المنشود للكاتب الاسباني هو الأسلوب الغير موصوف و الغير واضح المتعذر تفسيره، وذلك ناتج عن شعرية العاطفة ا لغير صريحة.

لتحقيق لغته الأدبية، يعبر عنالاشياء من خلال لغة بسيطة، الشخصية التي ألفها أونامونو. تسعى إلا إظهار ما بداخله إلي العالم الخارجي و المتمثلة في المحاورات بينه وبين نفسه. هكذا إذن، أطروحتنا قد بلغت الهدف المسطر بما اننا إستطعنا إظهار وجد عدد من الانحرافات، مثلا تحويل أصوات شخص واحد إلا جوق من الأصوات. بتخليه هذا، أونامونو شخص لنا ذاتية بطل روايته، وهذا الطرد الأدبي ينطوي على تنازلات عديدة من طرف الأديب بتحويله تجربة داخلية إلى صورة خارجية في إبداع أدبي رفيع المستوي.

في نطاق اخر كما أظهرته نظريات بختين في مجال الحوار المتعدد الأصوات، فهذه تتميز بالتعبير عن الأفكار التي تتمحور حول الخطاب الداخلي، فهو أسلوب السرد رد السائد في كتاب أونامونو. هذه الندوات مكنتنا من إعطاء وصف عميق عن الشخصية الرئيسية ذات روح ممزقة و مريضة.

في هذه الإطار، بعد تطبيقنا السيميائيات السردية لألخيرداس جوليان غريماس قد أظهرنا أن أونامونو صور نظرة سلبية وأخري إيجابية باستخدام مصطلحات مماثلة تقريبا و المتمثلة في المترادفات والمضادات التي تتميزون بالحب أحيانا إلى الكراهية أحيانا أخرى، بما فيها معاني اخر ي علي سبيل المثال، الحسد والإعجاب، البغض والهوس، الخير والشر الخ...

المؤلف حكم على بطل الرواية علي البحث عن الأنا في الضباب بين الكثير من الأهوال في إطار كلمة "شغف" التي استعملها لمجموعة من المعاني بدأ من الحب صادق ونقي إلي الكراهية الخفية. قد اتضح لنا جليا بعد إتمامنا "أطراس الأدب" للمفكر الفرنسي جيرار جنيت أن القصة ليست بكتابة م عزولة ولكننا عبارة عن إلتقاء للنصوص. كتاب هيبيل سانشيز يربط العديد من العلاقات مع نصوص

أخرى و في الأساس الكتاب المقدس وقصيدة اللورد بايرون, لذلك مضمون الرواية حوارى نظرا لوجود أصوات ملتوية تابعة من النصوص الأخرى.

الأهداف التي تحققت فيما يتعلق بزمن الرواية أصبح ممكنا بفضل نظرية بول ريكور "الوقت والسرد" المدى الذيوضحناه هو الحاضر كبعد للماضي, فحسب ميغيل دي أونامونو الحاضر لا يمكن أن يكون نقطة ارتكاز, لأنه عالقة بمدى امتداده للمستقبل. هذا الوقت هو غامض, فكما لاحظنا الحاضر هو تعبير وأداء في الماضي

(قائيل) في وقت حدوثالخيانة التي ما زالت باقية فيه و بذلك يصبح خالد (الخطيئة الأصلية).

وأما بالنسبة للفضاء و بصحيح العبارة المكان الذي تجري فيه الأحداث فقد لاحظنا أن الكاتب لم يولي لها اهتمام كبير المهم بالنسبة له و في المقام الأول هم أشخاص الرواية ونطاق العاطفة الغير الواضحة التي تحوم حولهم. و لكن , بفضل نظرية الكرونوتوب للمفكر ميخائيل

بختين تمكنا من تحديد بعض المراج المكانية التي ساعدتنا علي إدراك رسالة

الكاتب في كتابه و علي سبيل المثال, الأماكن العامة, أماكن العامل, منازل أبطال الرواية الخ...

صحيح أن أبطال الرواية يحتلون علي أهمية بالغة في أي نص كان, و في هذا السياق النموذج الذي استعملناه من خلال نظرية السميوطيقا لألخبرداس جوليان غريماس, كشفت لنا أولا عن شكلية النزاعات الموجودة بين الأطراف المتناحرة وثانيا الطريقة التي مكنتهم من حلها.

و علي النسق نفسه, فلاديمير بروب المشتهر بدراسته "لبنية الحكايات الروسية الطريفة", والتي تدرس كيف تركيب القصة على مستواها السطحي أي مستوى الممثلين ووظائفهم. لكن كتابنا يفتقر إلي عناصر خيالية, لأنه واقعي إلا أبعد الحدود. فرغم هذه الصعوبات تمكنا من الكشف علي أن هناك تناسق تام بين عملنا وهيكل حكايات المقترحة من طرف بروب.

من الممكن جدا علي أن البحوث الأكثر قيمة هي مساهمات

كلود ليفي ستروس "الانثروبولوجيا البنوية" في مجال تحليل الأسطورة, الذي بين أن وظيفة الأسطورة

في الأدب تتجلي في جمع الوظائف الثلاثة للزمن, أي الماضي الحاضر و المستقبل في آن واحد كيف أن العقل البدائي ينتج البنى الأسطورية نفسها, حيثما كان؛ الأمر الذي يفسر وجود أساطير متشابهة.

مما لا شك فيه, هذه الوظائف تبقى ظاهرة للعيان في بيان أونامونو بأن أعماله الأدبية يستخلصها من الحياة الحقيقية, ولكن لا يمكن إخفاء لجوء الاساطير القديمة في كتابة النسخة الحديثة لقائيل و هابيل.

من خلال القيم الأساطورية التي قمنا بتحليلها, استطعنا أن نتأمل أمثلة عن عادات البشر في العصور القديمة, خصوصا هابيل وقائيل و يعقوب و عيسو. هذه القيم هي مماثلة

تماما لتلك التي وجدناها في حاضر قصة أونامونو وسيكون بالتأكيد نفس الشيء في المستقبل نظرا

لميراث الخطيئة الأولى. وبالتالي, فإننا حددنا القيمة الأسطورية

لبطل الرواية خواكين مونيغرو هي نفسها للبشرية جمعاء و التي لخصناها في , النزاعات بين الأقارب بين الحب و الكراهية, العمل والنضال المستمر من أجل الحياة و في الاخير يأتي الحزن و الندم.

فمن الواضح جليا علي أن ما

قام به أونامونو و الخطيئة كبرى لهابيل وقائيل, خواكين مونيغرو و هابيل سانشيز في نفس الوقت مع الب

شربة كلها هو عبارة عن إلهام شعري، في هذه النقطة بالذات تختفي كليا الحدود بين الموضوعية والذاتية وبين الواقع الموضوعي والخيال الشعري.

علي ضوء نظريات كارل غوستاف يونغ "الإنسان ورموزه" قمنا بالخصوص في تحليل الرموز التي أخفتها قصة روايتنا، وبالتالي، فإننا قمنا بفتش في الأعماق بالتمام كما أراده أونامونو بأن رموز الحلم يبين الحقيقة العميقة للإنسان، ونفس الشيء لرموز اللاوعي، مصرا لإظهار ما يكمن وراء الجدار.

إن غرض الكاتب من خلال روايته هي إظهار الصراعات الداخلية لبطل روايته، ولكي يتمكن من ذلك أونامونو استنجد بي تقنيات أدبية، الأولى تتمثل في رمزية أبطال روايته و التي تتجلى من خلال أسمائهم ورموز دينية أخرى. ثانيا مناجاة النفس من خلال محادثاته مع شيطان وعيه.

تقييمات أطراس النص التي قمنا بتحليلها تشير إلى أن نظرية الاستقبال

هي المساهمة المثالية لمعرفة لمعرفة تجربة القراءة، وبالتالي حصلنا علي الخطوط العريضة الموجودة بين عملنا ودراسات النقاد. وكان النتيجة تروق إلى مستوى توقعاتنا، فقد تمكنا من إدراج القصة في سياقها التاريخي و السياسي. هذا النشاط الذي تطرقنا إليه ساعدنا علي تقوية العلاقة الموجودة بين الكاتب و النص و القارئ.

و فيما يلي قمنا بدراسة النص الموازي لروايتنا ويمثله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة الخ. أين أثبتنا أن عملية القراءة تحتاج إلى مفاهيم كاملة. وقد توصلنا إلي

نتيجة أن أونامونو يحمل بلده إسبانيا في طياته أينما ارتحل، وقد أخذ منا لمشاكل التي كانت تتخبط فيها لماذا إسبانيا كنقطة انطلاق لعمله الأدبي.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي



جامعة الجزائر 2

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغات الاسبانية، الألمانية و الايطالية

مذكرة الماجستير

**مفارقة الكراهية و الحب بين الأقارب في هابيل سانشيز
لميقل دي اونامونو. بين الكتابة و الاسطورة**

المشرف:

الأستاذة: صليحة زروقي

من إعداد الطالب:

تدميمت ياسين