

La descripción: un mundo de posibilidades

Angélica Prieto Inzunza

1. Introducción

En este trabajo¹ me propongo analizar algunos aspectos de lo descriptivo² en la novela *Gringo viejo* de Carlos Fuentes (1985). Trato de tomar algunas de las proposiciones de Philippe Hamon (1981) y me baso en el modelo greimasiano para analizar cómo están estructurados los fragmentos descriptivos que elijo y qué función narrativa o discursiva desempeñan en el relato, como son la prueba calificante, el programa narrativo principal, el papel temático del personaje con sus recorridos figurativos y figuras; asimismo, el sentido de la relación entre el personaje y su entorno, dada por disjunciones lógicas y semémicas.

Empiezo obteniendo la fábula, tratando de que no consista en un proceso de supresión —como comenta Hamon (1981: 98)— sino intentando que sea mediante el procedimiento de normalizar una verdadera reescritura transformacional controlada. En semiótica greimasiana hacer esto no implica dejar de lado un sinnúmero de elementos del relato sino que, como se verá después, dichos elementos son tomados en consideración en el nivel oportuno.

Finalmente, después de abordar la estructura y función de algunos fragmentos³ antes mencionados, paso a tratar de establecer el sentido de

¹ Este artículo fue presentado en su versión ponencia en el Segundo Congreso de Literatura organizado por la Universidad de las Américas, 1992.

² A mi modo de ver, todavía existe cierta confusión entre los conceptos de narración y relato, entre relato y diálogo, y entre descripción y narración. A. Gaudreault (1988), al revisar los conceptos de *diegesis* y *mimesis*, encuentra que no tienen el mismo significado y alcance en Platón y Aristóteles, como supuestamente quería Genette; y que, además, ninguno de los filósofos opone jamás ambos conceptos; imitación o representación no sería lo contrario de relato, sino que es el relato mismo, al grado de que se pregunta: "Si la representación no es para producir relatos, entonces ¿qué produce?".

³ Los llamo por lo pronto *fragmentos* y no *secuencias* —en el sentido greimasiano— porque no siempre están presentes los criterios para la separación de lo descriptivo en mi análisis, o por lo menos no de manera explícita.

lo descriptivo en el relato elegido, desde el punto de vista de la teoría semiótica en interacción con la teoría de los mundos posibles. Queda pendiente el problema de la intertextualidad, que sólo se menciona de paso al final, pero que, a mi manera de ver, merece atención. Es, sin embargo, imposible de atender en el presente ensayo, por límites de espacio, pues ya de por sí considero que lo descriptivo queda únicamente bosquejado.

2. Normalización y fábula

Desde el punto de vista de la narración, un texto narrativo-literario pocas veces está compuesto exclusivamente de narración; se considera que comúnmente es una mezcla de rasgos narrativos, descriptivos, dramáticos, etc. De ahí que, puesto que el análisis *descriptivo* tiene como meta estudiar la estructura subyacente de los discursos narrativos-literarios, sea necesario extraer en un principio sólo los elementos pertinentes para la primera etapa de la investigación.⁴ La *normalización*, procedimiento mediante el cual se eliminan los rasgos ajenos para homogeneizar el texto, permite dar una versión de la historia constituida solamente por enunciados de acción: en presente y usando la tercera persona, y conservando la relación temporal del "antes/después" para marcar el orden lógico-temporal de las acciones.

En *Gringo viejo* de Carlos Fuentes la fábula es la siguiente. Donde GV=Gringo Viejo, TA=Tomás Arroyo y HW=Harriet Winslow.

- 1 GV cruza el río
- 2 GV busca a Pancho Villa
- 3 GV encuentra a TA
- 4 TA prueba a GV
- 5 HW llega a la hacienda
- 6 TA y GV llegan a la hacienda
- 7 GV cuida a HW
- 8 TA ordena a GV dispare a un federal
- 9 GV desobedece
- 10 HW organiza la hacienda
- 11 HW salva a la hija de Garduña
- 12 TA quiere matar a GV
- 13 HW se entera de 12

⁴ Benjamin Harshav (1988) considera que la narratología estructuralista de la tradición francesa subordinó el análisis de la ficción a la estructura narrativa, y propone una *poética constructiva*. Realiza un análisis de un caso de ficción no-narrativa, donde la fábula queda en segundo término. A este autor volveré más adelante.

- 14 TA y HW bailan
- 15 TA y HW se aman
- 16 GV quema papeles de TA
- 17 TA dispara a GV
- 18 el cadáver de GV es enterrado
- 19 el cadáver de GV es reclamado
- 20 TA debe desenterrar cadáver de GV
- 21 el cadáver de GV es desenterrado
- 22 la brigada de TA abandona la hacienda
- 23 el cadáver de GV es "fusilado" por Pancho Villa
- 24 TA es fusilado por Pancho Villa
- 25 HW regresa a su país con el cadáver de GV
- 26 HW entierra el cadáver de GV

Ahora bien, ¿cómo sacamos estos enunciados del texto? Por ejemplo, *GV cruza el río* viene de "Apenas cruzó el Río Grande, escuchó el estallido y volteó a mirar el puente en llamas", (1985: 18). Sin embargo, en otras ocasiones es toda una cadena de oraciones a lo largo de un capítulo (no todas sirven para reconstruir por sí mismas las acciones de la fábula) la que tenemos que utilizar para el proceso de interpretación; el resultado es un enunciado que no estaba presente en el texto como tal, que tiene que ser construido por el lector (Harshav, 1988: 639). Además, por supuesto, en la fábula aparecen enunciados, como aquí el 12 y el 13, que en rigor no constituyen acciones pero que marcan un punto crucial en el relato.

Pasemos ahora a revisar algunos fragmentos descriptivos de *Gringo viejo*.

3. Análisis de lo descriptivo

Al hablar de la construcción de lo descriptivo, Philippe Hamon (1981: 97) aclara que la descripción no tiene "tema" ni lugar textual de inserción ni soporte semiológico privilegiado, según parece. Además no se centra en torno a los "objetos" por oposición a las "acciones", no se ubica del lado del sustantivo más que del adjetivo, ni prefiere el relato frente al verbo, de acuerdo con las distinciones superficiales un poco ingenuas. Por otra parte, por motivos heurísticos, sin duda ambas deben ser consideradas más bien dos tipos de estructuras en interacción perpetua (puesto que siempre hay lo narrativo en lo descriptivo, y recíprocamente). Esta proposición resulta adecuada para rechazar toda jerarquía unívoca entre los dos tipos, de tal manera que lo narrativo y lo descriptivo vengán a ser dos tipos complementarios por construir teóricamente, o dos tendencias

textuales de las cuales es inútil buscar las encarnaciones ejemplares perfectas.

En tanto figura discursiva, se trata de un prueba calificante (situada en la dimensión pragmática) que está lógicamente presupuesta por la prueba decisiva (Greimas y Courtés, 1982: 49). Por supuesto, se trata de una prueba a la que se presta el viejo para poder ser aceptado en el ejército de guerrilleros, espacio que él vislumbra como el idóneo para morir.

3.1. Descripción de acciones

A continuación presento un ejemplo que, a mi manera de ver, constituye uno de esos casos de que habla Hamon, de descripción de acciones.

—Nos movemos de prisa y sin hacer ruido; tu pelo brillaría de noche como una llamarada blanca, viejo. Anda, vete, éste es un ejército, no un asilo de ancianos.

—Ande, *pruébeme* —dijo el viejo y lo dijo muy frío, recuerda el coronelito Frutos García.

Las mujeres hacían ruidos de pájaros pero ahora se quedaron calladas cuando el general miró al viejo con la misma frialdad con que el viejo habló. El general sacó su larga pistola Colt. El viejo no se movió de la silla. Entonces el general le tiró la pistola y el viejo la agarró en el aire.

Volvieron a esperar. El general metió la mano en el hondo bolsillo del pantalón de campo, sacó un peso de plata reluciente, ancho como un huevo y plano como un reloj y lo echó al aire, alto y recto. El viejo esperó sin moverse hasta que la moneda descendió a un metro de la nariz del general; entonces disparó rápidamente; las mujeres gritaron; la Garduña miró a las demás mujeres; el coronelito y Mansalvo miraron a su jefe; sólo el niño miró al gringo.

El general apenas movió la cabeza. El niño corrió a buscar la moneda, la recogió del polvo, frotó su forma apenas doblada contra la cartuchera y se la devolvió al general. Había un hoyo perfecto atravesando el cuerpo del águila.

—Quédate la moneda, Pedrito, tú nos lo trajiste —sonrió el general y la pieza de plata hasta le quemó los dedos—. Yo creo que nomás una Colt 44 puede atravesar un peso de éstos, que fue mi primer tesoro. Te lo ganaste, Pedrito, te digo que te lo quedes (1985: 30).

Las acciones se pueden enlistar de la siguiente manera:

- el general saca pistola
 - el general tira pistola al viejo
 - el viejo la agarra
 - el general mete mano en bolsillo
 - el general saca peso de plata
- } reluciente
} ancho
} plano

—el general echa el peso al aire

alto

recto

etc., etc. Obsérvese cómo la descripción del peso de plata “ancho como un huevo y plano como un reloj” conlleva figuras que no son más que descripciones disfrazadas (Hamon, 1981: 25). Téngase en cuenta también que esta descripción es rica en detalles tanto *auditivos* como *visuales*:

- las mujeres hacen *ruidos* de pájaros
- las mujeres se quedan *calladas*
- el general *mira* al viejo
- el viejo espera *sin moverse*
- la moneda *desciende* a un metro de la nariz del general
- el viejo *dispara*
- las mujeres *gritan*
- la Garduña *mira* a las demás mujeres
- el coronelito y Mansalvo *miran* a su jefe
- el niño *mira* al gringo

Pasemos al siguiente ejemplo descriptivo.

3.2. *Figura, tema y valor*

Ahora tenía que mantener su sentido de orientación, pues si la *frontera* estaba dibujada ancha y clara en el río que divide a El Paso y Ciudad Juárez, más allá de la población mexicana no había más delimitación que la distancia donde se unen el cielo y el llano sucio y seco.

La línea del encuentro se alejó a medida que el viejo avanzó, con sus piernas largas colgando bajo el vientre de la yegua y el maletín negro anidado en el regazo. Unos veinte kilómetros al oeste de El Paso vadeó el río en su parte más estrecha, la atención de todos distraída por el estallido en el puente. En la *mirada clara del viejo* se reunieron en ese instante las ciudades de oro, las expediciones que nunca regresaron, los frailes perdidos, las tribus errantes y moribundas de indios tobosos y laguneros sobrevivientes de las epidemias europeas que *huyeron* de las poblaciones españolas para tomar el caballo y el arco y luego el fusil, en un movimiento perpetuo de fundaciones y disoluciones, bonanzas y depresiones en los reales de minas, genocidios tan gigantescos como la tierra y tan olvidados como el rencor acumulado de sus hombres.

Rebelión y represión, plaga y hambre: el viejo supo que entraba a las inquietas tierras de Chihuahua y el Río Grande, *dejando atrás el refugio* de El Paso fundado con ciento treinta colonos y siete mil cabezas de ganado. *Abandonaba el refugio consagrado a los fugitivos* del norte y sur: un abrigo ralo, precario sobre la tierra dura de los desiertos: una calle central, un hotel y una pianola, fuentes de sodas y Fords con hipo y la respuesta del norte invasor a los espejismos del desierto: un puente colgante de fierro, una estación de ferrocarril, una bruma azul importada de Chicago y Filadelfia. El mismo era

ahora un *fugitivo* voluntario, tan *fugitivo* como los antiguos sobrevivientes de asaltos de conchos y apaches revertidos al nomadismo cruel de la necesidad, la enfermedad, la injusticia y el desengaño: todo esto *escribió en su cabeza* el gringo viejo al cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos. Con razón todos se cansaron de tanto *huir* y se quedaron encerrados en las espinas de las haciendas durante más de cien años.

Pero acaso él traía otro temor y lo dijo al cruzar la frontera: —Temo que la verdadera *frontera* la trae cada uno adentro (1985: 19-20).

i. Esta secuencia está enmarcada entre dos configuraciones de *frontera*: la geográfica, la que cruza el viejo en su búsqueda (como la cruz a Harriet Winslow), pero sólo a pie de regreso a su país; y al interior, que anafóricamente se remite al capítulo II:

—Ellos, los gringos, sí —dijo el coronel Frutos García—, se pasaron la vida cruzando *fronteras*, las suyas y las ajenas —y ahora el viejo la había cruzado hacia el sur porque ya no tenía fronteras que cruzar en su propio país.

—Cuidadito.

(“Y la *frontera* de aquí adentro?” había dicho la gringa tocándose la cabeza. “¿Y la *frontera* de acá adentro?”, había dicho el general Arroyo tocándose el corazón. “Hay una *frontera* que sólo nos atrevemos a cruzar de noche —había dicho el gringo viejo—: la *frontera* de nuestras diferencias con los demás, de nuestros combates con nosotros mismos.”) (1985: 13).

Los subrayados son míos. En los tres casos son *fronteras* interiores localizadas de manera distinta en el cuerpo según las diferencias culturales: la figura *frontera* está, para la gringa, en la cabeza: lugar del intelecto, el conocimiento, el razonamiento, el entendimiento; para Arroyo está en el corazón: espacio de los afectos, las relaciones pasionales, sea de amor u odio; finalmente, la *frontera* del gringo no se ubica en un punto del cuerpo sino que, en términos generales, la coloca en la interioridad, más emocional que somática. Se ve en el texto que para el gringo hay una relación entre el recorrido figurativo “cruzar la *frontera*” y la figura “*frontera interior*”. Su búsqueda, motivada por una causa emocional, empieza realizándose mediante un desplazamiento físico.

ii. Un segundo encuadramiento de esta secuencia se da mediante la “mirada clara del viejo” y la “escritura en su cabeza”. El narrador nos acerca a la mirada del viejo, pero no a la somática —la que se da fisiológicamente a través de los ojos— sino a la mental, la de la imaginación: datos que pasan en forma enciclopédica por su mente, descripción que sirve para establecer un tema, el de la /huida/, con listas como las siguientes:

expediciones que nunca regresan

el caballo y el arco
y luego el fusil

frailes

perdidos

fundaciones y disoluciones

tribus

errantes

bonanzas y depresiones
rebelión y represión
plaga y hambre

una calle central

un puente colgante de hierro

un hotel y una pianola

una estación del ferrocarril

fuentes de sodas y Fords con hipo

una bruma azul importada
de Chicago y Filadelfia

Como hacen ver Greimas y Courtes (1982: 177), el conjunto del recorrido narrativo del sujeto se encuentra figurativizado. El anclaje espacio-temporal, por ejemplo, está dado en la secuencia anterior por "pianola" y "Fords con hipo". La figurativización instala recorridos figurativos y, si éstos son coextensivos a las dimensiones del discurso, dicha figurativización hace aparecer las isotopías figurativas (Greimas y Courtes, *Ibidem*). Así, con el tema de la /huida/, el papel temático de /fugitivo/ (dado aquí por el papel figurativo de "viajero") se manifiesta mediante los recorridos figurativos de: "cruzar la frontera", que conlleva "entrar a México", "buscar a Pancho Villa", "pelear en la revolución".

Philippe Hamon (1981: 104) muestra que en tanto que organizada por esquemas lógicos, la descripción construye una taxonomía de polos y de espacios correlacionados, cuyo análisis debería describir la jerarquía, la distribución y la inversión axiológica e ideológica (positiva *vs* negativa) en el texto. La oposición aquí *vs* allá, dada en el texto por México *vs* Estados Unidos, conlleva una carga axiológica: positivo *vs* negativo, puesto que Estados Unidos es el espacio que se abandona, el del pasado, mientras que México es el espacio de la búsqueda, del deseo.

Las listas anteriores, que se conjuntan en el establecimiento del tema de la /huida/, contienen no sólo "cosas" (pianola, arco, fusil) sino también "acciones" (rebelión, represión, expedición), lo que coincide con la postura de Hamon (*Ibidem*), y es que el sistema descriptivo es (para nosotros) tanto la declinación de una lista de "cosas", de "palabras", como de "acciones".

3.3. Programa narrativo principal

Hay en *Gringo viejo* una larga secuencia con segmentos descriptivos que marcan claramente el programa narrativo principal.

Sonó que cruzaba un puente en llamas. Despertó. No sonó. Lo había visto la mañana cuando entró a México. Pero sus ojos despiertos miraron a las estrellas y el viejo se dijo: Mis ojos brillan más que cualquier estrella. *Nadie me verá decrepito. Siempre seré joven porque hoy me atrevo a volver a ser joven. Siempre seré recordado como fui.*

Ojos de azul profundo, azul acero, bajo cejas moteadas, casi rubias. No eran la mejor defensa contra el sol enojado y el viento crudo que al día siguiente lo llevaron al corazón del desierto mientras mordisqueaba un sandwich seco y se acomodaba un Stetson negro informe, de alas anchas, sobre la mata de pelo plateado. Se sintió como un gigantesco monstruo albino en un mundo reservado por el sol para su pueblo amado, oscuramente protegido y cercano a la sombra. Cesó el viento y quedó el sol. Era tarde, se le estaría pelando la piel. Se encontraba en el desierto mexicano, hermano del Sahara y del Gobi, continuación del Arizona y el Yuma, espejos del cinturón de esplendores estériles que ciñen al globo como para recordarle que las arenas frías, los cielos ardientes y la belleza yerma, esperan alertas y pacientes para volver a apoderarse de la Tierra desde su vientre mismo: el desierto.

—*El gringo viejo vino a México a morir.*

Y sin embargo, montado en la yegua blanca y avanzando sin prisa, sintió que su voluntad de extinción era una burla. Miró cuanto le rodeaba. La lechuguilla se levantaba nerviosa como alambre y afilada como punta de espada. En toda la rama del ocotillo, las espinas protegían la belleza intocable de una flor salvajemente roja. El sauce del desierto concentraba en una sola flor morada y pálida toda la dulzura de su perfume nauseabundo. La choya crecía caprichosa y grande, escuchando sus flores amarillas. Si el gringo iba en busca de Villa y la revolución, en el desierto era ya un simulacro de la guerra, con sus yucas de bayoneta española, sus aguerridas plumas de apache, y las agresivas espinas, como ganchos, del palo verde. La avanzada del desierto eran las jaurías de la planta rodadora, manadas vegetales hermanas del lobo nocturno y de sus compañeros.

Volaron en círculo los zopilotes y el viejo levantó la cabeza. Bajó la mirada, alerta: los alacranes y las culebras del desierto sólo pican a los extranjeros. Nunca conocen al que viaja. Subió y bajó la cabeza, atarantado: las palomas tristes pasaron como flechas, con su gemido luctuoso, y los halcones peregrinos lo desorientaron. En el aire más alto los pájaros dejaban un ruido de pasto ondulante y quebrado.

Cerró los ojos pero no aceleró el paso.

Entonces el desierto le decía que la muerte es sólo una fatiga de las leyes de la naturaleza: la vida es la regla del juego, no su excepción, y hasta el desierto que parecía muerto escondía toda una minuciosa vida que prolongaba, originaba o remedaba las leyes de la existencia humana. Él no podía sustraerse, aunque fuese otra su voluntad, al imperio vital del yermo al que había llegado por sí mismo, sin que alguien se lo ordenara: gringo viejo, lárgate al desierto.

La arena acude al mezquiteal. El horizonte se mueve y sube hasta los ojos. Las sombras implacables de la nubes visten a la tierra con velos de lunares. La tierra huele fuerte. El arcoiris se desparrama como un espejo de sí mismo. Las matas de la historia se incendian en ramilletes amarillos. Sopla el viento álcali.

El gringo viejo tose, se cubre la cara con la bufanda negra. La respiración se le va como las aguas se retiraron un día de la tierra, creando el desierto. Las gotas de su respiración son como la sed del taray que crece junto a los ríos escasos, atesorando lujosamente la humedad.

Tiene que detenerse, ahogado por el asma, descender con pena la yegua, asfixiándose, y hundir piadosamente el rostro en el lomo de su montura. *Pero a pesar de todo dice:*

—*Mi destino es mío* (1985: 22-24).

La secuencia está marcada en la afirmación del personal respecto a su objetivo: decidir sobre su vida decidiendo finalmente sobre su muerte. Tenemos la configuración:

Configuración morir

Recorridos figurativos no verse decrépto ser un cadáver bien parecido atreverse a volver a ser joven ser recordado como fue ...

En términos greimasianos, esta búsqueda contiene el primero de los principios elementales de un programa narrativo canónico: la existencia de un sujeto virtualmente competente, modalizado en esta etapa según el /querer/. Más adelante se lee en el texto que "el desierto era ya un simulacro de la guerra": la lechuguilla, por su punta /afilada/, es comparada con una espada; las yucas, con una bayoneta española. Recordamos ahora que Philippe Hamon señala que una de las maneras más cómodas de hacer natural la inserción de una nomenclatura en un enunciado es delegándola a un personaje —en este caso el viejo—, que la asumirá mediante sus miradas (1981: 186-7). El *ver* del personaje supone y reclama un *poder ver*, un *saber ver* y un *querer ver*.

Para Hamon (1981: 113) la conjunción personaje-descripción podría situarse bajo el signo general de la motivación, en todos los sentidos de este término (por supuesto, sólo para ciertos discursos, como el realista). Hamon nombra "motivación en el sentido antropológico" a aquélla en la que el medio influye sobre el personaje. En el ejemplo tomado de *Gringo viejo*, en cuanto a la función de la descripción del desierto, no se trataría de una motivación antropológica en sentido estricto. Y esto es porque la secuencia está encuadrada entre dos *disjunciones lógicas*: al "y sin embargo" (montado en su yegua blanca) del principio se enfrenta al "pero a pesar de todo" (dice: —*Mi destino es mío.*) del final. Encontramos asimismo, una *disjunción semémica*: /vida/ vs /muerte/. Pero no hay que olvidar que, finalmente, la secuencia también está enmarcada, más allá

de las disjunciones, por: “—El gringo viejo vino a México a morir”⁵ y “—Mi destino es mío” (Greimas y Courtés, 1982: 186-7). Por otro lado, la descripción del desierto no se siente como una extensión del saber del descriptor: ésta se da mediante la mirada del personaje que asume la descripción, sentida entonces como tributaria de su competencia.

Otro aspecto es el juego que se da entre el *ser* y el *parecer*: en un segmento los “esplendores estériles” y la “belleza yerma” ubican al desierto en el recorrido figurativo de “quitar la vida”; luego vemos que esto sólo sucede en el *parecer*, puesto que a continuación el mismo texto devela su *ser*: “hasta el desierto que *parecía muerto* escondía *toda una minuciosa vida*”.

4. Lo descriptivo y los mundos posibles

Al investigar los modos en que se produce el sentido, la teoría semiótica se relaciona con diversos campos teóricos: esquemas conceptuales y a la vez se beneficia de otras teorías. Mediante este proceso, se transforma permanentemente, lo cual no sólo es conveniente sino indispensable, de otra manera, su desarrollo quedaría paralizado.

Una de esas teorías con las cuales interacciona la semiótica es la de los mundos posibles. Esta es una construcción cultural, un conjunto de estados posibles de cosas expresado por una serie de proposiciones. El rasgo más importante del modelo de los mundos posibles es su legitimación de posibles no actualizados (individuos, atributos, eventos, estados de cosas, etc.). Es un conjunto abstracto de la teoría semántica.

Doležel (1988: 482) dice que si lo ficticio se interpreta como posible-no actualizado, entonces es obvia la diferencia entre personas reales y ficticias, lugares reales y ficticios, eventos reales y ficticios, etc. Está claro que los personajes ficticios no pueden interactuar y comunicarse con los del mundo real, esto es con las personas reales.⁶ Sin embargo, ¿qué pasa —como es el caso de *Gringo viejo*— cuando se comparten *nombres propios*?

⁵ El gringo viejo va una vez a morir a México, pero la frase se repite varias veces a lo largo de la novela. Chatman (1978: 73), al comparar el discurso literario con el cinematográfico, dice que el primero no cuenta con los recursos del montaje sobrepuesto o de la cámara lenta, aunque es cierto que las palabras pueden repartirse o parafrasearse y ciertas acciones pueden verbalizarse muchas veces.

⁶ Salvo en *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen, un buen contraejemplo artístico.

La semántica de los mundos posibles insiste en que los individuos de ficción no se pueden identificar con los individuos reales, aunque tengan el mismo nombre. Ni el Ambrose Birce ni el Pancho Villa de Fuentes —en *Gringo viejo*— son idénticos al Birce o al Villa históricos, por muy bien que se haya documentado el escritor. Como tampoco su desierto geográfico de Chihuahua, a pesar de que lo haya recorrido palmo a palmo.

Lo que hay que tener claro, pues, es que los individuos de ficción no dependen, para su existencia, de prototipos reales. Finalmente, hay que añadir que en tanto posibles no actualizados, las entidades de ficción son ontológicamente homogéneas. Esto quiere decir que el Villa de Fuentes no es menos ficticio que su Garduña o que el propio niño Pedrito. Tanto como El Paso de *Gringo viejo* es no menos real que el carro de ferrocarril del general Tomás Arroyo.

Pasemos ahora a una cita de la novela que se refiere a Pancho Villa.

Pancho Villa entró a Camargo una luminosa mañana de primavera, su cabeza de cobre oxidado coronado por un gran sombrero bordado de oro, no un lujo sino un instrumento de poder y un símbolo de lucha, un sombrero manchado de polvo y sangre, igual que sus anchas manos callosas y sus estribos de bronce azotados por el viento de la montaña: la pátina de pólvora, espina y roca, senderos, pinos e inmensas llanuras ciegas se colgaban a su tosco traje de campo color de ante, sus polainas de gamuza, su marrazo de acero y su acicate de plaza, su chaquetilla y sus pantalones abrochados con plata y oro, todo brillante de plata y oro, pero no la especie atesorable, sino los metales que nos visten para la guerra y para la muerte: un traje de luces (1985: 160).

Si recurrimos a un léxico en forma de diccionario, localizamos las propiedades elementales, con el fin de amalgamar lo que funcionará como *postulados de significación* mínimos. Así, si leemos /Pancho Villa entró a Camargo una luminosa mañana de primavera/, sabemos que "Pancho" entraña "hombre" y por consiguiente "ser vivo, humano, masculino". Además cuando leemos /Era un hombre del norte, alto y robusto, con un torso más largo que sus cortas piernas indias, con brazos largos y manos poderosas (...)/, ya estamos dentro del campo de las propiedades "sintéticas": estatura, complexión, capacidades de acción, etcétera.

Era un hombre del norte, alto y robusto, con un torso más largo que sus cortas piernas indias, con brazos largos y manos poderosas y esa cabeza que parecía cercenada hace tiempo del cuerpo de otro hombre, hace mucho y muy lejos también, una cabeza cortada del pasado, aleada como un casco de metal precioso a un cuerpo mortal, útil, pero inútil, del presente. Los ojos orientales, risueños pero crueles, rodeados de un llano de divertidas arrugas, la sonrisa pronta, los dientes salidos brillando como granos de maíz muy blancos, el bigote raído y la barba con tres días de crecimiento: una cabeza que había estado en Mongolia y Andalucía y el Rif, entre las tribus errantes del norte americano y

ahora aquí en Camargo, Chihuahua, sonriendo y parpadeando y angostando la mirada contra los embates de la luz, con bastas reservas de intuición y ferocidad y generosidad. La cabeza había venido a reposarse sobre los hombros de Pancho Villa (1985: 160).

Lubomír Doležel comenta entonces —en su artículo sobre mimesis y mundos posibles (1988)— que tanto los críticos como los historiadores aplican el mismo método cuando interpretan los objetos de ficción como representantes de entidades del mundo real. A este método subyace una concepción teórica llamada *función mimética*, que incluye el concepto de “particular definido por Strawson: un particular es una entidad que se puede identificar al ‘individualizar hechos’ (o ‘descripciones individualizadas lógicamente’), i.e. hechos (o descripciones) que son verdaderos de una y sólo una entidad. El hecho básico de individualización de los cuerpos materiales en la localización espacio-temporal” (Strawson, 1959: 9-30), citado por Doležel, 1988: 476). Así, la crítica mimética sigue esta función al emparejar a un personaje novelesco con un individuo histórico.⁷

Pero hay que señalar algo: la semántica mimética sólo “funciona” si un prototipo particular de la entidad de ficción puede encontrarse en el mundo real (el Pancho Villa de Fuentes-el Pancho Villa histórico). La verdadera prueba para esta semántica se da cuando no sólo no sabemos quién o qué es el prototipo, sino, aún más importante, ni siquiera sabemos dónde buscarlo. ¿Dónde estaría el individuo real representado por la Garduña, Harriet Winslow o el niño Pedrito? Lo que quiere decir Doležel (1988: 477) es que, por ejemplo, en el caso de *Gringo viejo*, sería absurdo afirmar que Harriet Winslow es una representación de una joven norteamericana que vivió a principios de siglo. Así, a partir de la descripción del viejo, como la que sigue:

[...] periodista no parecía, dijo siempre el coronelito Frutos García; cómo no iba a mirarlo así a un viejo alto, de pelo blanco, ojos azules, tez sonrosada y arrugas como surcos de maizal con las piernas colgádoles más bajo de los estribos (1985: 28).

podría no conjeturarse nada, porque los semas /ser vivo/, /humano/, /masculino/, con las propiedades sintéticas alto, flaco, de pelo blanco, ojos

⁷ Esto no quiere decir que dejemos de lado totalmente lo que Harshav propone: Campos de Referencia, tres planos a los que se refieren las palabras: el Campo Interno de Referencia: el Camargo de la novela, en un tiempo y en un lugar ficticios; el Campo Externo de Referencia: que entonces sí sería el México de 1913. Y en tercer lugar estaría la relación entre el CIR y el CExR: tanto su continuidad como su conexión (Harshav, 1988: 649). Pero, pero supuesto, estos datos deben ser manejados con pertinencia.

azules, tez sonrosada, todavía no nos dicen mucho sobre la identidad del personaje. Sin embargo, si se añadieran datos sobre su amargura, sarcasmo, ironía, haber peleado en la guerra de su país, haber sido periodista y escritor, y encima sugerir cierta analogía entre el tema de sus cuentos y los de un escritor estadounidense (cuyo nombre lee Harriet Winslow "en las cubiertas de los libros que un viejo llevaba en su viaje a la muerte") (Fuentes, 1985: 182), ¿permitiría sin más decir que se trata del Ambrose Birce real? El que dos de los cuentos de Birce ("Un jinete en el cielo" y "Un suceso en el puente sobre el río Owl") se encuentran en cierta intertextualidad⁸ con lo narrado a continuación:

EL VIEJO camina en línea recta, mascullando viejas historias que él escribió un día, crueles historias de la guerra civil norteamericana en las que los hombre sucumben y sobreviven porque les ha sido otorgada una conciencia fragmentada: porque un hombre puede estar a un mismo tiempo colgado de un puente con una soga al cuello, muriendo y mirando su muerte desde el otro lado del río: porque un hombre puede soñar con un jinete y matar a su propio padre, todo en el mismo instante (1985: 134).

No debe inducir a interpretar abruptamente que el viejo alto, flaco y de pelo blanco es el Ambrose Birce autor de *Cuentos de soldados y civiles*.⁹ El problema de intertextualidad, si bien interesa, sería objeto de otro estudio.

Bibliografía

- Bierce, A. *Cuentos de soldados y civiles*, trad. de Jorge Ruffinelli, Col. Universitaria de Bolsillo, Guadarrama, Madrid, 1976.
- Doležel, L. "Mimesis and Possible Worlds". *Poetics Today* 9: 3, Duke University Press, USA, 1988.

⁸ "(...) la descripción se puede considerar siempre como el lugar de una reescritura, como un operador de intertextualidad; *de-scribere*, recordémoslo, etimológicamente, es escribir según un modelo" (Hamon, 1981: 51).

⁹ "El mundo real participa en la formación de mundos de ficción proporcionando modelos de su estructura (incluyendo la experiencia del autor), anclando el relato ficticio a sucesos históricos (Wolterstorff, 1980: 189). (...) La semántica de los mundos posibles nos hace ver que el material real tiene que pasar por una transformación en la frontera de los mundos: tiene que convertirse en posibles no-actualizados, con todas sus consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas. Ya hemos señalado esta conversión en el caso especial de individuos de ficción; las personas del mundo real (históricas) pueden entrar en el mundo de ficción sólo si asumen el estatuto de alternativos posibles" (Doležel, 1988: 485).

- Fuentes, Carlos. *Gringo Viejo*, 5a. reimpression, 1990, FCE, México, 1985.
- Gaudreault, A. *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksiek, Paris, 1988.
- Greimas, A. J. *Semántica Estructural*, 2a. reimpression, Gredos, Madrid, 1976.
- . *Du sens*, Seuil, Paris, 1983.
- Greimas, A. J. y Courtes. *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.
- Hamon, P. *Introduction a l'analyse du descriptif*, Hachette Université, Paris, 1981.
- Harshav, B. "Theory of the Literary Text and the Structure of Non-Narrative Fiction: In the First Episode of *War and Peace*", *Poetics Today* 9: 3, Duke University Press, USA, 1988.
- Mounin, G. "¿Dónde están los semiólogos de la literatura?", *Semiosis* 26-27-28-29, CILL-UV, Xalapa, Ver., 1991.
- Pezzotta, A. "Racconto-monologo e racconto-dialogo: alcuni problemi di narratologia", *Strumenti Critici*, XV, núm. 3, settembre, 1991.
- Strawson, P. F. *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, Methuen, London, 1959.
- Wolterstorff, N. *Works and Worlds of Art*, Claredon Press, Oxford, 1988.

