



LAS UNIDADES LITERARIAS COMO LENGUAJE ARTÍSTICO

Toda obra literaria es, propiamente hablando, un signo lingüístico complejo tanto formalmente como en lo relativo al contenido. Hoy es generalmente admitido que el análisis formal, iniciado ya por la antigua Retórica y colocado en primer término por los formalistas rusos, es una vía decisiva para acceder al contenido: bien que no podamos aceptar que una obra se subsuma en su forma, del mismo modo que no hay signo en general sin contenido.

Ese carácter complejo del signo lingüístico que es el signo literario se traduce, en lo que a la forma se refiere, en el hecho de que a su vez se subdivide en unidades inferiores, a su vez subdivididas en otras y así sucesivamente. Pues bien, estas unidades de varia jerarquía que culminan en la unidad superior que es la obra, no son más que elementos del lenguaje artístico, tienen por tanto características que les son comunes con las zonas de éste conocidas comúnmente como estilo. Ésta es la tesis a cuyo favor vamos a hacer algunas reflexiones. Y como, a su vez, el estilo no es otra cosa que un uso especial de la lengua dentro de unas características comunes, de ello deriva, en definitiva, la conclusión de que literatura y lengua no son más que caras o aspectos diferentes de una misma realidad.

Claro está que al hablar del análisis formal de la obra literaria hacemos una generalización que hay que precisar. Siempre hay partes, evidentemente, en una obra literaria, pero la formalización tiene grados muy variables. En un extremo se hallan obras que se analizan fácilmente en varias unidades que tienen cada una una forma diferente a la que responde un contenido diferente, poseyen-

do, además, demarcaciones claras. En otro, obras que tienden al continuo formal sin divisiones aparentes, dentro del cual fluye incoherente, buscando una síntesis que el lector realiza, el río de la conciencia: me refiero al estilo literario que ha puesto de moda Joyce.

En medio podríamos situar varios tipos. Uno de ellos, el de la novela tradicional que tanto en su etapa griega como en sus etapas renacentista y decimonónica, organiza su forma en torno a las aventuras de los protagonistas, ciñéndose a ellas sin que principios formales parezcan, aparentemente al menos, constreñirlas y organizarlas: se trata de una forma abierta, de extensión en principio indeterminada (a diferencia del cuento), cuyo análisis produce unidades que organiza el autor con libertad muy amplia. Otro tipo que podríamos señalar es el de la prosa científica moderna, cuyas unidades se organizan y jerarquizan mediante un sistema de cifras que toma su justificación del contenido: 1.1.1, 1.1.2, 1.1.3, etc. Otro aún, el de la prosa científica antigua de un Tucídides, que organiza los acontecimientos por inviernos y veranos, bien que es explícito en cuanto a la demarcación: siempre indica cuándo comienza y cuándo termina uno de estos períodos.

Todo esto no es más que una aproximación mínima, pues la teoría de las unidades literarias en su relación con géneros y épocas merece de por sí un estudio detenido. Aquí lo que nos interesa es dar una visión esquemática de la relación de estas unidades con las unidades del estilo y de la lengua, establecer la pertenencia de todas ellas a un mismo orden de cosas, según hemos adelantado. Para ello, antes de proceder al estudio de las unidades literarias en relación con estas otras, conviene que hablemos de una singularidad de las mismas por lo que se refiere a su relación con la realidad circundante y que, luego, precisemos que las unidades literarias no son sino uno de los medios de caracterizar las obras literarias como pertenecientes a un determinado género, época y autor: que los recursos de lengua y estilo son absolutamente concomitantes con las mismas, no aislables por tanto de ellas.

Nos apoyamos, en primer término, en el estudio de las unidades literarias de la antigua poesía griega, sobre todo el Teatro, y de un género emparentado con éste, el Diálogo: esto porque se trata de géneros muy formalizados, que permiten con gran facilidad una primera aproximación. Pero haremos ver que la doctrina que de aquí

se deduzca es aplicable, con las debidas correcciones, a otras unidades de cualquier Literatura y lengua.

Veamos primero el primer punto. Todo signo lingüístico es dependiente de signos extraverbales y del mismo contexto extraverbal, bien que en grados variables. Ciertas obras literarias fuerzan los recursos de la lengua hasta el punto de que se puede prescindir para su interpretación de los recursos del gesto, pausas, datos que se reciben visualmente, etc.: así, sobre todo, la prosa destinada a ser leída, me refiero a la de carácter narrativo y, dentro de ella, a la científica. En cambio en el otro extremo están las obras literarias cuyo elemento verbal no es sino un complemento de una acción que se desarrolla delante de espectadores: estamos aludiendo al Teatro. Aunque aquí, a bien decir, existen dos clases de signos verbales: el estilo directo de los personajes que hablan y actúan; y el de aquéllos otros que sólo hablan y ello para narrar actuaciones que han tenido lugar fuera del Teatro, es decir, de los que hacen el papel del Mensajero.

Entre estos dos extremos podemos situar géneros como el Diálogo y la Fábula. En ciertos tipos de diálogo platónico, por ejemplo, existe un narrador, que puede o no tomar parte en el diálogo propiamente dicho; pero este narrador pone en boca de diversos personajes, en estilo directo, las palabras que pronunciaron durante el diálogo. En realidad, el narrador hace el papel del Mensajero del Teatro, pues también éste, a veces, introduce las palabras de otras personas en estilo directo. No muy alejada está la fábula, que da también con frecuencia las palabras de los animales que dialogan en estilo directo; solo que aquí el narrador es propiamente el autor, como en la prosa narrativa —que también introduce a veces discursos en estilo directo: esto es usual, como se sabe, en los historiadores antiguos.

Esta distinción entre narración y estilo directo —junto al cual existe también la introducción de las palabras de un personaje en estilo indirecto— constituye un elemento que es ajeno a los recursos de la lengua en sus niveles más comunes y elementales. El análisis en unidades de una oración o una palabra, por ejemplo, es ajeno totalmente a la consideración de quién la pronuncia; si bien, como decíamos, la interpretación puede variar según quién la pronuncie o en qué circunstancias. Pero la dicotomía narración / estilo directo

tiene un valor muy precioso y general en relación con estilos y géneros y una gran importancia para la demarcación de las unidades. También los elementos no verbales del Teatro y el Diálogo —entrada y salida de personajes, por ejemplo— son importantes para la demarcación de unidades literarias; no, por supuesto, para la de las demás.

Si este punto de vista aleja en una cierta medida a las unidades literarias de las lingüísticas y estilísticas, en cambio las aproxima el que antes hemos enunciado: el hecho de que sólo el conjunto de todas ellas es capaz de proporcionar la forma de la obra literaria.

Nada podría ser más equivocado, en efecto, que pensar que, en una época y lengua dadas, existe un repertorio de unidades literarias independiente de niveles de lengua y estilo. Responde a la experiencia más común el saber que, por ejemplo, ciertos tipos de formas literarias y de características métricas responden a ciertos tipos de lengua y estilo. Piénsese, por poner unos pocos ejemplos, en el epigrama alejandrino, la lírica renacentista, la poesía tradicional castellana, la simbolista y modernista, etc.

Sencillamente, hay que postular que tanto la lengua como el estilo como las unidades literarias están dominados por un doble principio: de un lado, el de que proporcionan al autor una serie de posibilidades de elección; de otro, el de que estas elecciones están restringidas en función del tipo de obra que el autor se propone escribir. Pero esas restricciones no son independientes ni tienen lugar en forma incoherente: son concomitantes, forman un sistema.

Que las unidades literarias constituyen un repertorio básico dentro del cual elige el autor, es algo tan evidente que no necesita ser argumentado; sí necesita en cambio ser precisado el mecanismo de la elección y éste es el tema que principalmente va a ocuparnos. Pero previamente conviene que digamos algunas cosas sobre la lengua y el estilo como base de elección.

La definición del estilo como elección es hoy comúnmente aceptada y nosotros mismos la hemos seguido y justificado en un capítulo de nuestra *Lingüística Estructural*. Pero allí hemos dejado bien claro, pensamos, que esto no establece una distinción absoluta entre estilo y lengua. Pues el estilo consiste precisamente en elegir entre hechos de lengua y ni siquiera, muchas veces, entre hechos marginales dentro del sistema de la lengua. Muy comúnmente los rasgos

de estilo son transportados por elementos lingüísticos totalmente normales. A veces, ciertamente, lo que es normal es la forma, mientras que el contenido se ha transformado, así en el caso de la metáfora; pero otras veces forma y contenido son normales, sólo es anormal la frecuencia o la distribución. Y aun puede suceder que también a estos respectos haya normalidad y que lo que se busque sea un efecto de contraste con elementos desviados en distribución próxima.

Ni siquiera puede decirse que los hechos de convergencia o los de redundancia, característicos del estilo, sean ajenos a la lengua; ni tampoco el amplio espectro semántico, precisado en distribución, de diversos elementos. Lengua es una noción abstracta que se precisa en dialectos, niveles sociales y literarios, etc.; es a algunos de estos niveles a los que, en determinadas circunstancias, se da el nombre de estilo.

En el concepto de «lengua literaria» nos encontramos en un punto en que los de lengua y estilo vienen a identificarse. Es un concepto importante para nosotros, pues su culminación consiste, precisamente, en la existencia de las que hemos llamado unidades literarias. La «lengua literaria» es, por una parte, lengua; por otra, es lengua dotada de unas características especiales que más o menos claramente identificamos con hechos de estilo y entre las cuales está ésta de engendrar, por así decirlo, unidades propias, que por lo demás conservan rasgos comunes a los de las unidades de lengua.

Al concepto de lengua literaria, por oposición a lengua común, llegaron por primera vez los formalistas rusos, que convirtieron el concepto en clave para su estudio de la literatura, sobre todo de la poesía¹. De él proceden en definitiva las elucubraciones de Jakobson sobre la función poética²; está, en realidad, en la base de todo el desarrollo de la moderna Estilística. Pero nosotros pensamos que los rasgos característicos de la lengua literaria destacan mucho más si se les compara no con la lengua común, sino con una especialización en sentido contrario de ésta, a saber, la lengua científica.

¹ Cf. V. Ehrlich, *Il Formalismo russo*, trad. it., Milán, Bompiani, 1966, páginas 195 sigs.

² R. Jakobson, «Linguistique et Poétique», en *Essais de Linguistique Générale*, París, 1963, págs. 209 sigs.

Sobre la lengua literaria, como concepto opuesto al de lengua científica, nos hemos ocupado en dos publicaciones nuestras, un artículo sobre «La nueva Lingüística y la comprensión de la obra literaria»³ y otro sobre «La lengua en la Ciencia contemporánea y en la Filosofía actual»⁴. En realidad se trata de dos vertientes de la lengua, igualmente legítimas o que, si se quiere, la fuerzan igualmente, aunque en direcciones contrapuestas. La lengua científica busca el ideal de que cada significante tenga un solo significado y viceversa: abomina de las aloformas, la homonimia, la polisemia, la definición cambiante de los signos según el que los recibe o según la distribución o el contexto extraverbal. Trata de organizar esos signos en sistemas cerrados y simétricos, que presentan paralelismos formales entre los signos correlativos, como es el caso en los sistemas gramaticales. En cambio, la lengua literaria favorece y exalta el factor de apertura que en ella existe. No solamente puede variar el significado según quién emita o reciba el signo, según el contexto verbal o extraverbal, sino que este tipo de lengua tiene una faceta creadora de nuevas clasificaciones, nuevas asociaciones. Permite la expresión de lo individual y de diversos niveles intermedios entre lo individual y lo común a todos los hablantes.

En ningún lugar es más preponderante el papel de la elección en el uso de la lengua que en la lengua literaria. En la científica hay, ciertamente, una evolución, derivada de la evolución de los conocimientos: pero, una vez tomadas, las decisiones son en principio aceptadas por todos, el vocabulario de este tipo de lengua es bien común y punto de partida común en la investigación —lo cual no quiere decir que no pueda ser superado, pero siempre derivando en la creación de nuevos sistemas de vocabulario comunes y «verdaderos», al menos en la intención. No así en la lengua literaria. Dentro de ella hay miles de subdivisiones, por géneros, épocas, lugares, obras, autores; y aun por pasajes de las obras o circunstancias cambiantes en la producción de unos mismos autores.

De ahí que la primera decisión que ha de tomar un autor cuando se lanza a escribir —en fecha antigua a componer oralmente— una obra literaria consiste en seleccionar el tipo de lengua literaria que

³ *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238-240, 1969, págs. 55-70.

⁴ *RSEL* 3, 1973.

ha de seguir. Ya hemos dicho que esto es algo común a todas las épocas y culturas: si en una cierta etapa se ha impuesto en la poesía el uso de una lengua idéntica a la de la prosa y aun la prosa coloquial, esto no es más que una parte del fenómeno de la desformalización, que antes hemos tocado a propósito de las unidades literarias y que podríamos estudiar igualmente desde el punto de vista de los recursos métricos. Desformalización que responde a tendencias generales de nuestras sociedades en el momento actual —aunque no sin protestas ni reacciones— y que puede hallarse igualmente en la uniformización de las maneras de vestir o de las formas de comportamiento, tan estrictamente formalizadas según clases y estamentos sociales en otros tiempos.

Pero volvamos al punto en que decíamos que la primera decisión del autor de una obra literaria es la de la lengua literaria a seguir. Mejor dicho, la decisión previa «voy a escribir una obra de tal género o tipo» comporta ya una elección de tipo de lengua literaria, tipos de unidades literarias, etc. El autor tendrá una cierta libertad, que dimanará de su tema y de su propia personalidad, pero una libertad restringida dentro de ciertos límites. Podrá forzar en cierta medida, en uno y otro respecto, el margen de lo permitido en su momento y en su ambiente, enriqueciendo la lengua y la literatura. Pero sólo en cierta medida y de acuerdo con los mismos principios, como trataremos de hacer ver más adelante.

Pensemos en un autor griego antiguo que quiere escribir teatro. Por prescindir de la Comedia y el Mimo de Sicilia y limitarnos a Atenas, lo primero que este autor tiene que decidir es si va a escribir Tragedia, Drama Satírico o Comedia. Los mismos autores escribían Tragedia y Drama Satírico, pero no Comedia; y los cómicos no tentaban los géneros enunciados en primer término.

Esta decisión se refiere de un lado al tratamiento del tema, en el sentido de la intención profunda, y de otro a la forma del mismo. Un mismo tema, si lo reducimos a su esencia, puede ser bueno lo mismo para la Comedia que para la Tragedia. Por ejemplo, Cleón, el demagogo engreído de los *Caballeros*, es expulsado de la ciudad, que queda así liberada y purificada: ello es objeto de una Comedia. Pero no de otro modo Edipo es expulsado de Tebas en el *Edipo Rey* y la ciudad es así liberada y purificada. Ambos encuentran un sucesor que encarna las esperanzas de la nueva edad. Y, sin embargo,

hay una profunda diferencia en el tratamiento del tema: el destino personal de Edipo nos concierne, no así el de Cleón.

¿Cómo logra el poeta marcar estas diferencias? Evidentemente, utilizando los recursos característicos de la Comedia en un caso, de la Tragedia en el otro. Podremos decir que la Tragedia expresa el tema mediante el mito tradicional y la Comedia mediante un mito inventado, que incluye parcelas de la realidad contemporánea (aunque realidad hay en ambos tratamientos, en definitiva); hay también diferencias en la presentación en escena y otras más. Pero limitémonos ahora a los rasgos de lenguaje.

La lengua de la Tragedia y la de la Comedia son diferentes aunque ambas reposen sobre el dialecto ático; también hay diferencias en el Drama Satírico, aunque lo dejemos aquí fuera de consideración para simplificar. La Tragedia conserva ciertos arcaísmos y formas poéticas, que la hacen remota, la aproximan al dominio de la religión y de la ideología tradicional. Todo coloquialismo está ausente de ella, así como el lenguaje vulgar y obsceno. Podrían darse muchos detalles más, también, naturalmente, sobre la lengua de los coros. Pero hay que añadir antes que nada los datos de la métrica. La métrica no hace más que disciplinar y organizar hechos lingüísticos para lograr un ritmo dado: y procede con diferencias notables en el detalle entre Tragedia, Comedia y Drama Satírico incluso cuando utiliza un metro común como es el trímetro yámbico.

Estas diferencias lingüísticas entre los géneros tienen diversas virtudes. De un lado los acercan o alejan, según los casos, a otros géneros antiguos, a la lengua religiosa o la lengua conversacional. De otro lado, separan los géneros tajantemente entre sí: basta oír unas pocas palabras para saber que son de Tragedia o de Comedia. Y, en tercer lugar, aíslan las diversas unidades de una misma obra. No es el mismo el diálogo de los actores que el canto del coro o el canto alternado de coro y actores. No es lo mismo la discusión y la acción que el canto y la reflexión sobre base religiosa y tradicional.

Si ponemos este ejemplo griego es no tanto por movernos así en un terreno que nos es familiar como porque el Teatro griego está particularmente bien formalizado, por su proximidad a sus orígenes rituales. Pero en cualquier literatura pueden encontrarse modelos más o menos próximos. La diferencia entre lengua coloquial y lengua religiosa (que a veces es al tiempo lengua literaria) es una constante

sociológica que hallamos de la India a los pueblos árabes, de los eslavos a nuestras mismas sociedades en la medida en que el latín desempeñaba o continúa desempeñando este cometido. El bilingüismo del Teatro griego tampoco es un fenómeno aislado, baste recordar, en nuestro propio país, la moaxaja y algunas obras de Gil Viente.

Por otra parte, quien en la España de los siglos XVI y XVII, un Góngora por ejemplo, escribía poesía tenía que tomar una decisión semejante a la del autor teatral griego: la poesía de tipo italiano y la tradicional diferían claramente tanto por la lengua y estilo como por la métrica y por las unidades literarias (composiciones) en que se escribía.

Porque —y volvemos con esto al Teatro griego— la elección de lengua o de estilo, según quiera decirse, no es más que parte del fenómeno más complejo a que hacíamos referencia: también las unidades literarias en que el poeta ha de dar expresión al contenido que intenta hacer llegar al público son diferentes. Y son diferentes precisamente por la misma razón de que con el nombre de lengua, estilo y unidades literarias nos estamos refiriendo a algo que es, en definitiva, un todo.

Lo curioso es que, pese a todo, la diferencia entre unidades literarias de los diversos géneros no es tan radical como podría pensarse. Ciertamente en la Comedia no encontramos el treno o canto fúnebre, como no sea en forma paródica, ni en la Tragedia encontramos el *como* orgiástico que canta el himeneo o es crudamente erótico, salvo raros casos en que ello se hace con una intención especial propiamente trágica. Pero en Comedia y en Tragedia existen himnos y agones, prólogo y éxodo, diálogo estíquico y lírico, etc. En definitiva, ambos géneros proceden de un complejo común de rituales, que han especializado y clasificado. Pues bien, lo importante es esto: que de igual modo que Tragedia y Comedia han especializado tipos de lengua y de métrica, también han especializado variantes del agón, del treno, del prólogo, etc. Variantes, ciertamente, adaptadas a sus fines: por ejemplo, en la Tragedia predomina el agón de actores sin intervención del coro, lo que corresponde al hecho de que en la leyenda heroica el peso de la acción recae sobre los héroes, no sobre las colectividades. Pero, de otra parte, estos tipos diferentes dentro de unidades de iguales características, son tan indicativas de que nos encontramos ante una Tragedia o ante una Comedia como los dife-

rentes tipos de lengua o los diferentes tipos de métrica. Todo ello es, repetimos una vez más, uno y lo mismo.

Dentro de obras literarias diferentes un mismo elemento puede cobrar significados muy diferentes, ello es cosa bien sabida: de ahí, entre otros, los recursos de la parodia o el contraste trágico de la frase más simple en determinados momentos. Pero cuando la Literatura favorece la formalización, tiende a que lengua, estilo, métrica y unidades literarias sean diferentes en los diferentes géneros, a que éstos se distingan no sólo mediante una visión global, sino incluso elemento a elemento.

Sin embargo, llegados al punto de clasificar unidades reduciendo las variantes a invariantes, nos encontramos, una vez más, con los mismos problemas que estamos acostumbrados a estudiar en la lengua y el estilo. Tenemos, por ejemplo, formas muy diferentes del agón en el Teatro griego: agón de coro contra coro (y en este caso pueden o no intervenir al tiempo actores individuales), de actor contra coro (que también puede ser acompañado de un actor), de actor o actores contra actor o actores; y todo ello en sistemas de extensión variable, de metros y estrofas variables, llevando a una conclusión o a un nuevo agón renovado, etc. En cierta medida estas formas diversas corresponden a géneros diversos (Tragedia y Comedia) o a fechas diversas; en otra no pequeña coexisten en los mismos autores y obras. El problema que se presenta es el de si son simples aloformas sinónimas o si su oposición formal corresponde a una diferencia de significado. Es la misma duda que se nos presenta a veces en los casos de sinonimia o semisinonimia de palabras y sintagmas, de formas gramaticales incluso, de recursos de estilo también. Con frecuencia sólo criterios de convergencia, como en la Estilística, nos permitirán decidir.

Aquí tocamos el problema de en qué medida el alomorfismo responde a una evolución del significado y en qué otra es pura variante formal. Este problema se encuentra en todas las literaturas: lo más común es que la solución acertada sea la primera, aunque la comunidad, relativa, de forma, indica una voluntad de comunidad, al menos parcial, de significado. Piénsese, por ejemplo, en las diferencias dentro de la forma «soneto»: tenemos sonetos con estrambote, sonetos con verso alejandrino (en Rubén), sonetos sin rima consonante (en Neruda): es bien claro, en estos últimos casos, que la diferencia

formal indica tanto una voluntad de seguir las huellas antiguas de la poesía renacentista como una voluntad de marcar una diferencia.

Si el problema de las aloformas se plantea en términos semejantes a los de la lengua y el estilo, también sucede lo mismo con los de la neutralización y la polisemia. Veamos algunos ejemplos.

Un poeta puede complacerse, por ejemplo, en verter un determinado contenido en una forma que no es habitual y que, por tanto, tiende a convertirse en sinónima de la que sí lo es. Así, el *Edipo Rey* de Sófocles, según he puesto de manifiesto en un trabajo reciente⁵, presenta al público una serie de informaciones sucesivas sobre el verdadero autor de la muerte de Layo. Pero solamente algunas de éstas son traídas a la escena en la forma tradicional, a saber, por un Mensajero o un personaje que viene de fuera y hace el papel de tal. Otras veces lo que Sófocles nos presenta es un agón que, sin embargo, no lleva a ninguna decisión, sino a la apertura de una nueva vía de información. El agón de Edipo y Creonte, por ejemplo, es apaciguado por Yocasta de un modo tradicional, con una información que, en su opinión, deja a Edipo libre de toda sospecha: pero él, al contrario, ve en esa noticia (el abandono en el monte del hijo que ella tuvo de Layo y la muerte de éste en la encrucijada) nuevo motivo de duda, nuevo impulso a su investigación. El agón no es más que una forma variada, aquí, de la escena de Mensajero. Claro está, no puede decirse que haya sinonimia total entre las dos formas: pero la sinonimia absoluta puede decirse que a niveles superiores al morfema no existe.

Este ejemplo de neutralización es, al propio tiempo, útil para establecer cómo una misma unidad literaria puede utilizarse con finalidades muy diferentes cuando el contexto varía. Pues el agón Edipo/Creonte es de tipo particularmente arcaico, por la intervención en él del coro y la mediación de un tercer personaje. Y, sin embargo, no sigue la vía que sería tradicional: que Creonte desenmascarara a Edipo, le arrojara del trono y le sustituyera. En modo alguno sucede esto así: será el propio Edipo el que desenmascarará a Edipo. Creonte, en definitiva, no será otra cosa que el pretexto para que intervenga Yocasta y dé la información que hará posible

⁵ «Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*», *Euphrosyne* 5, 1972, págs. 369-383.

la continuación de la búsqueda de Edipo, que había llegado a un punto muerto.

Es bien claro que las unidades literarias, aun en una época de amplia formalización, son muy complejas y están sujetas a todos los fenómenos que hemos abarcado bajo el concepto de «apertura de la lengua» y que se deja sentir tanto en la Gramática como, sobre todo, en el Léxico y el Estilo. Puestos en este punto podemos encontrar un apoyo para mejor comprender la evolución de las formas literarias. Digamos algunas cosas desde un punto de vista general, al tiempo que recogemos algunos ejemplos procedentes de nuestro libro sobre el Teatro griego⁶.

Resulta claro que una forma dada puede resultar estrecha para un nuevo contenido: de ahí la creación de nuevas categorías gramaticales y nuevas palabras. Igual sucede con las unidades literarias. El agón teatral, del que hemos venido hablando, tiene su prototipo más antiguo (exceptuando el caso de enfrentamiento de coros) en aquella forma en que un coro se enfrenta a un Oponente: persigue a éste o es perseguido por él, le busca o es buscado, le persuade o es persuadido. Domina la forma del epirrema, en la que alternan el verso cantado del coro y el recitado del Oponente.

Ahora bien, el mito heroico se centra en la lucha de individualidades y a veces resultaba incómodo hacerlo entrar en este esquema, propio de los antiguos rituales agrarios cuyos héroes tenían rasgos en parte diferentes de los del mito de la épica. Ciertamente, en la trilogía de Esquilo sobre la *Iliada* podía poner en escena al lado de Aquiles un coro de Mirmidones y siempre quedaba el recurso de acudir a los servidores de palacio, los compañeros del héroe, el pueblo de la ciudad, etc. Pero en definitiva, estas colectividades tendían a pasar a segundo término: su jefe era el importante en su enfrentamiento con el oponente. Por otra parte, se producía una cierta asimetría al ser el coro partidario de uno de los dos héroes enfrentados.

Así se fue llegando a dos soluciones. Tenemos de una parte, sobre todo en Tragedia, el agón de actores, que suele consistir en parlamentos enfrentados de los dos héroes, seguidos de un diálogo entre

⁶ *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*, Barcelona, Planeta, 1972.

los mismos; del coro no queda otro resto que la presencia de ciertos versos más bien formularios y en general neutrales del corifeo. Esto está en el sentido de la segunda solución: el agón es igualmente de actores y el coro es neutral. Esto es bastante frecuente en la Comedia, en una época avanzada de la misma, así en las *Ranas* de Aristófanes.

Pero, de otra parte, la estricta reglamentación de formas y contenidos en el Teatro arcaico, aun contando con una cierta polisemia, deja lugar en fecha posterior a una riqueza mucho mayor en uno y otro plano. En definitiva, el diálogo agonal y el trenético tienden a aproximarse y a coincidir, brotando los infinitos matices y posibilidades del diálogo teatral en general. Hay una tendencia a la disolución de estas unidades, lo cual no quiere decir que no puedan surgir, en fecha posterior, otras unidades que diferencien el *continuum* que se había creado.

Una verdadera historia de la Literatura no debería ir disociada, como sucede, de la consideración de la evolución de las formas: neutralización y disolución de oposiciones, creación de otras por polarización, renovación mediante la creación de aloformas, etc. Y ello en conexión con la renovación de la lengua y el estilo y las elecciones diversas en uno y otro campo, concomitantes con la elección de las unidades literarias y de su distribución. En la lucha del escritor con la forma preestablecida que hereda está el contraste de su verdadero talento, al hacerla expresar aquello de lo que parecía incapaz, unas veces, o hacerla explotar, otras, para crear formas nuevas que antes ni como posibilidad habían sido entrevistas. La lucha del artista con la forma literaria es una parte de su lucha con la lengua toda, incluido aquel sector que llamamos estilo. Ni puede disociarse de su lucha para captar nuevos contenidos, que no existen propiamente más que en la medida en que existen formas que los expresen. Pues no sólo hay una vía que lleva del contenido a la forma, sino que ésta, a su vez, predetermina en cierto modo el contenido.

El paralelismo forma/contenido es, en todo caso, palpable. Esto puede verse en los ejemplos dados más arriba, pero se ve tal vez mejor en otros, aludidos al principio, en que las unidades se organizan de una manera totalmente simétrica o bien, por el contrario, se disuelven en un magno complejo.

Con lo primero aludimos, una vez más, a la prosa científica. En ésta las relaciones entre las ideas o las relaciones que el autor establece entre los hechos que narra, se transparentan en unidades literarias totalmente paralelas y simétricas. Es la diferencia entre el diálogo platónico, con su dramatismo, y los tratados de la filosofía helenística y, luego, la de los siglos XVIII y XIX, que reflejan en su sistematismo el del pensamiento que transcriben. Este estrecho sistematismo puede proceder, en obras históricas, de un marco que se hace dominar al relato, tal el marco temporal en la Historia de Tucídides, en que en cada invierno y verano se comienza a pasar nueva revista a cada teatro de la acción histórica. Y sin embargo aquí la concepción de la historia como drama de voluntades enfrentadas se abre paso en la forma mediante la presencia de esa variante del agón que son los discursos contrapuestos. Ahora bien, según decíamos, es en el moderno sistema de jerarquizar hasta el máximo las divisiones de una obra científica con divisiones del tipo 1.1.1, 1.1.2, etcétera y luego 1.2.1, 1.2.2, etc., donde más fuerte es la impronta dejada sobre la forma por un pensamiento que se pretende puramente objetivo y sistemático y renuncia al énfasis retórico, a lo emotivo, a las connotaciones.

Inversamente, la disolución de las unidades literarias unas en otras traduce la idea de que la fragmentación, jerarquización y concepción como un sistema del contenido de la conciencia no es otra cosa que un procedimiento expositivo que traiciona sin querer su verdadera esencia. La rotura de relaciones temporales, locales, lógicas de ese contenido, descrito en su complejo fluir, se refleja en esa rotura de los límites de las unidades: tanto de unidades de tipo dramático como de tipo causal o cronológico, por citar sólo algunos de los posibles.

Sin embargo, en la novela y en la misma exposición científica tradicionales, la organización en capítulos (que a veces se agrupan en partes o volúmenes) depende de una concepción muy diferente. El drama total del *Quijote* es la síntesis de una serie de dramas mínimos que son los capítulos, en forma alguna cortados arbitrariamente, sino constituyendo cada uno una «aventura», con su principio, desarrollo y fin, con su significado propio también; todo ello reflejado en la forma. En los tratados científicos de tipo tradicional

se llega más lejos, en cuanto existen en cada capítulo subdivisiones de varia jerarquía, con títulos y subtítulos.

Hay, efectivamente, una fragmentación interna de las unidades, que llega en último análisis a las unidades de la lengua. Éstas se determinan mediante procedimientos diversos de demarcación, no diferentes de los que se dan para delimitar las unidades lingüísticas y estilísticas.

De estos criterios hemos dicho algunas cosas ya, cuando apuntábamos que en los géneros dramáticos la entrada o salida de personajes, el paso del estilo narrativo al directo, etc., servían a esta finalidad. También, añadiríamos, servían a este efecto el paso de un metro a otro, del canto al recitado, de un dialecto a otro diferente.

El estudio de la demarcación de las unidades literarias de jerarquía decreciente sería importante, en todos los géneros literarios, para establecer su organización interna. Es de una facilidad elemental cuando, por ejemplo, un tipo de poema, digamos un soneto, se organiza en estrofas o cuando una serie de epígrafes dan, por así decirlo, un esquema transparente de dicha organización. En otros casos, la cosa es más dificultosa.

Téngase en cuenta, por otra parte, que si la demarcación de las unidades subordinadas es del mismo orden y significado que la de las unidades lingüísticas que en ellas se integran, a su vez la obra literaria en su conjunto presenta criterios de demarcación que no son disímiles. La misma presencia en su comienzo y final de unidades literarias propias de esos lugares, tal el prólogo o proemio en cabeza, el epílogo al final, tiene esa función. Pero hay otra serie de rasgos sutiles que caracterizan muy precisamente, para el iniciado, el comienzo, final y las diversas partes de la obra.

Una y otra vez, desde cualquier punto de vista que toquemos las unidades literarias, nos encontramos con problemas y con procedimientos que son los mismos que resultan bien conocidos a cualquier estudioso de la lengua y el estilo: prueba clara de la tesis que anunciábamos al comienzo. Igual en lo referente a la distribución de estas unidades, punto que acabamos de tocar. El margen de libertad y las restricciones a esa libertad que son propias de cada uno de los géneros literarios en un momento determinado de su historia son comparables al mismo juego de libertad y restricción dentro de las unidades de estilo y de lengua: en lo relativo, por ejemplo, al orden

de palabras en determinadas oraciones o a la forzosidad de ciertos elementos métricos en lugares fijos del verso. De igual modo que una oración interrogativa exige, en determinadas lenguas, la inversión del orden sujeto/verbo, una comedia griega exige un agón inicial y un como festivo final. Un agón no resuelto al final de una obra de Teatro es solamente posible cuando es continuada por otra dentro de una trilogía: recurso comparable al de los folletinistas decimonónicos. Pero el poeta es libre de establecer un orden treno-agón, así en las *Coéforos* de Esquilo o agón-treno, caso éste más corriente: depende de su intención en la organización de la obra.

Con esto hemos llegado al punto clave de nuestro estudio. Decíamos que, dado un tema fundamental, el autor es libre de obtener de él un significado que es el resultado de su análisis del tema; y que ese significado sólo es expresable a través de una serie de formas preexistentes y que siguen una serie de reglas preexistentes, aunque son también, en cierto modo, modificables. El autor debe hacer una serie de actos de elección, tanto en cuanto a la lengua como en cuanto al estilo como en cuanto a las unidades literarias: cuáles va a escoger, qué variantes de las mismas, en qué orden, con qué significado parcial y total. Son hechos de elección en los que el contenido y la forma son difícilmente separables, pero que son absolutamente decisivos.

Se ha dicho a veces, en efecto, y sin duda con razón, que el tema central de las principales obras de la Literatura universal es un hecho de los que en la vida corriente calificamos fácilmente de comunes o triviales. La *Iliada* tiene como tema el rencor de un héroe agraviado por su rey, el *Agamenón* el adulterio de la reina aprovechando la ausencia del esposo en la guerra, el *Quijote* las melancólicas aventuras de un loco, *Crimen y Castigo* el asesinato de una vieja para robarla. Y sin embargo estos temas comunes o triviales son los grandes temas. El autor ha de explicar a su público, que sin duda lo adivina, pero no sabe formularlo, qué es el agravio y el resentimiento, qué es el crimen, qué es el adulterio, qué es la razón y la sinrazón de los hombres. Pero esto sólo puede lograrlo mediante un análisis formal y ese análisis formal sigue una complicada jerarquía de unidades que van trabajosamente desde el fonema a la obra literaria genial, única, a través de todos los escalones a que venimos haciendo referencia.

En todas existe la libertad del autor, pero esta libertad es mayor, evidentemente, conforme se avanza en dicha jerarquía: ésta es la diferencia entre unidades que por lo demás, según venimos insistiendo, son de idéntico carácter.

Esta organización de una obra literaria en unidades formalizadas está peor estudiada de lo que se pudiera pensar. Autores que, como los formalistas rusos, han dedicado toda su atención a los factores formales de la literatura, limitan en general el estudio riguroso de éstos a los estadios que nosotros llamamos estilísticos y métricos; cuando se llega a la composición de las obras, tienden a perderse en un ensayismo subjetivista, pese a sus justas intuiciones sobre los «artificios» que los autores utilizan para organizar los «materiales». Por otra parte, ciertos análisis de obras literarias desde el punto de vista del contenido tan bien llevados como el de V. Propp sobre el cuento⁷, dejan de estudiar la estructura formal en que se encarnan las «funciones de los personajes». Y, sin embargo, el análisis en unidades de contenido, con sus variantes, sus elementos fijos o dispensables o alternativos, su orden, etc., y con su simbolismo, está emparentado con el que nosotros hacemos aquí atendiendo al mismo tiempo a los elementos de contenido.

Tratemos de ver ahora cómo opera en estas condiciones la libertad del autor, limitada por las restricciones a que también hemos aludido, en algunos ejemplos que tomamos del Teatro griego y del diálogo platónico. Veamos algunas de las formas que es susceptible de tomar el tema de la derrota del hombre malvado que causa la ruina de la ciudad.

Este tema puede llevarnos dentro del Teatro, como ya apuntábamos, lo mismo a la Tragedia que a la Comedia. En ambas su muerte o destierro es causa de liberación; pero en la primera es al tiempo un hecho doloroso, mientras que en la Comedia es simplemente festivo.

El mito prototípico que presenta este tema es el de la muerte de Penteo, el rey perseguidor del dios Dioniso y de su coro de bacantes, en las *Bacantes* de Eurípides. En el mito, los hechos son simples: Penteo, perseguidor de Dioniso y las bacantes, enloquece por

⁷ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. franc., Paris, ed. du Seuil, 1965.

obra del dios, cuya seducción sufre. Sigue a las bacantes al monte y allí es muerto por ellas —entre las que se encuentra su propia madre Agave que, víctima de la locura dionisiaca, lo reconoce demasiado tarde.

Este mito, que es típico, daba lugar a rituales en que el coro de bacantes, dirigido por el dios, perseguía y, fingidamente, daba muerte, a su rival. Eurípides sigue en cierto modo este modelo. Pero lo modifica, entre otras cosas, porque en el Teatro griego no hay escenas de muerte en la orquesta.

Lo que hace, entonces, es operar con dos coros: uno, que actúa en la orquesta, el coro de bacantes asiáticas dirigido por Dioniso; otro, ausente, el de bacantes tebanas, que es el que en la montaña despedaza a Penteo. Al final, hay una confluencia: Agave se presenta con la cabeza de Penteo, que ella cree de un león, y celebra con el coro de bacantes asiáticas un canto de victoria que se transforma en canto fúnebre cuando la verdad se abre paso.

Forzado por las convenciones teatrales, Eurípides no ha podido presentar el verdadero agón en la escena; pero sí cierra la pieza con un *kommós*, un canto de duelo por Penteo en que intervienen Agave y su padre Cadmo: final bien característico de la Tragedia.

Su obra, por tanto, se organiza en una serie de himnos en que el coro invoca la llegada de Dioniso, que se presenta; y de agones, pero agones de actor, en que intervienen varios personajes secundarios y luego Penteo, en un largo agón varias veces interrumpido. Himnos y agones sirven para dilucidar el significado de la religión dionisiaca y de las fuerzas que se le oponen; para presagiar imaginativamente el agón del monte; y para preparar éste, mediante la seducción de Penteo por parte de Dioniso. Son agones muy graduados, de diversas características formales, que justifican religiosa e ideológicamente el punto culminante de la acción. Luego, cuando Agave vuelve con su triste victoria, las dos formas del *como* victorioso y del *kommós* de duelo, formas tradicionales y en realidad opuestas, son conjugadas para lograr la visualización del trágico espectáculo de la muerte del hijo por obra de la madre.

Con unidades literarias tradicionales, variadas hábilmente, combinadas con originalidad, todo el drama del choque entre la religiosidad dionisiaca, disolvente y embriagadora, y el estado y la sociedad tradicionales, cobra relieve. Y el triunfo del dionisismo, triunfo cruel,

es hecho visible aunque la acción propiamente dicha tenga lugar lejos del público.

De todas maneras, con todas las diferencias y matices que haya que anotar, en definitiva esta obra nos presenta simplemente una serie de agones en que un campeón, un dios invocado por el coro en sus himnos, triunfa en definitiva sobre el representante de la injusta rigidez, de la esterilidad de una sociedad. Si bien, conforme lo exige el esquema de lo trágico, el derrumbamiento de esa sociedad es causa de dolor, es la muerte de un hijo a manos de su madre. Con las cuatro unidades que son el himno, el agón, el *como* de victoria y el *kommós* de duelo, más algunas subordinadas de tipo evolucionado, bien que algunas multiplicadas con diversas variantes, se logran estos efectos complejos.

Véase ahora cómo un tema semejante es tratado por la Comedia. En los *Caballeros* de Aristófanes el demagogo Cleón, amo de Atenas, es derrocado por su competidor el Choricero, al que acompaña un coro de caballeros. Al final de la obra Demo, el Pueblo ateniense, sentencia el pleito a favor del Choricero y los papeles de ambos contendientes se invierten: el Choricero se convierte en jefe del pueblo, Cleón va a vender salchichas de perro a las puertas de Atenas. Otra vez el gobierno injusto se derrumba, otra vez viene un nuevo campeón a introducir un período de esperanza.

Pero la Comedia no es la Tragedia y, por tanto, no hay *kommós* de duelo por Cleón. Tampoco hay muerte, ciertamente, y la acción o lo principal de ella, puede tener lugar en la orquesta. Consiste en una serie de enfrentamientos entre el Choricero y el coro, de una parte, y Cleón de otra. Son agones sucesivos, ya de coro ya de actores: en realidad, se trata de un solo agón ampliado, que culmina en la sentencia dictada por Demo. Un esquema completamente tradicional. Una modificación es que no termina en un *como* de victoria, como podría esperarse. Termina en una escena de diálogo entre el corifeo y el Choricero, con intervención luego de Demo: la forma literaria es nueva, pero presenta temas rituales antiguos, la presentación de Demo renovado y el entronizamiento del Choricero, al tiempo que es derrocado Cleón. Es un equivalente, en realidad, de dicho *como*, una innovación más o menos sinónima.

El tema, sin embargo, permitía muchas manipulaciones más; en realidad, un número infinito de ellas. Una de las más originales y

efectistas es la de Sófocles en el *Edipo Rey*, a la que ya hemos aludido.

Edipo es derrocado por Creonte y es expulsado al final de la pieza, con lo cual la peste y la desgracia se alejan de Tebas y los crímenes del pasado son vengados. Esperaríamos una serie de agones como en las obras anteriores, concluyendo en un *kommós* o lamentación por Edipo, puesto que ante una tragedia nos hallamos. Este *kommós* existe y en cierta medida existen efectivamente agones en que Edipo se enfrenta a otros personajes, entre ellos Creonte. Pero Sófocles ha introducido novedades notables.

Pues el agón con Creonte no es otra cosa, como hemos dicho más arriba, que un recurso para traer nueva información igual que otros más. En realidad lo que domina la obra son las escenas de Mensajero, que traen constantemente nueva información que hace avanzar la pesquisa de Edipo. Pues lo original es esto: quien persigue al criminal, o sea, a Edipo, es Edipo mismo, que no se sabe culpable. En realidad, perseguidor y víctima, médico y enfermo son el propio Edipo. Combinando los himnos con las escenas de mensajero y los agones informativos, variando todos estos elementos para darles formas diferentes adecuadas a la situación, formas que no podemos analizar aquí en detalle, añadiendo luego la forma tradicional del *kommós*, Sófocles ha hecho, de una tragedia que empezaba con una escena de súplica y continuaba con una serie de agones, algo completamente nuevo, que lleva de sorpresa en sorpresa, de revelación en revelación hasta la conclusión final.

Podríamos decir que el Teatro griego y, en grados mayores o menores, toda obra literaria, opera con unidades que puede alterar, pero de las que no puede prescindir. Es una ilusión la de que por encima de la palabra o de la oración, si se quiere, el autor disfruta de plena libertad. Al contrario, está atado a esquemas tradicionales, lo mismo para seguirlos que para alterarlos en la medida en que desee y alcancen sus fuerzas. Son esquemas, lo estamos viendo, en nada diferentes en su esencia de las unidades comunes de la lengua.

El tema del corruptor de la ciudad derrotado es también un tema central en el diálogo platónico. Veamos dos tratamientos del mismo que nos harán ver sus rasgos comunes y sus rasgos diferenciales con el Teatro: el del *Protágoras* y el del *Gorgias*, que podríamos llamar, respectivamente, un tratamiento cómico y un tratamiento trágico.

Lo primero que hay que observar es que ahora no nos encontramos ante el mito, como en la Tragedia, ni ante una mezcla de fabulación de autor y realidad contemporánea, como en la Comedia, sino ante personajes de la Atenas de todos los días. Pero entre estos personajes está uno, Sócrates, que es el héroe, el que tiene la fórmula de la salvación de la ciudad; y hay los oponentes, los sofistas, que no hacen otra cosa que formular en términos intelectuales la corrupción del poder que domina a la ciudad y es causa de su ruina. En definitiva, vamos a hallarnos ante una serie de agones, interrumpidos por escenas narrativas que a veces transponen esquemas del Teatro, en los cuales Sócrates logra victorias intelectuales, que no son menos victorias por ello. Me apoyo para los análisis que siguen en algunos puntos de un trabajo todavía inédito de mi discípulo D. Pedro Bádenas.

Para comenzar por el Protágoras, su tema es simple. Él, como los demás sofistas que componen lo que podríamos llamar su coro, defiende la idea de que la virtud es múltiple y es puramente relativa; y esta idea es derrotada por la concepción socrática de la virtud unitaria y absoluta. No es un juego de ideas: a una y otra concepción van unidas concepciones totalmente diferentes de la vida pública, ya ruinosas, ya salvadoras para ella.

Pero, para nuestra sorpresa, Platón presenta el diálogo en forma completamente diferente de la que esperaríamos encontrar. Protágoras aparece, al principio, como el gran campeón y Sócrates como un modesto antagonista; y la discusión se centra aparentemente sobre el tema de si la virtud es enseñable, cosa afirmada por Protágoras y negada por Sócrates —quien al final acaba por afirmarla. ¿A qué todo esto? Un análisis formal del diálogo puede proporcionar, pensamos, cierta claridad.

El *Protágoras* está compuesto de una manera que recuerda a una pieza teatral. Hay un prólogo en que Sócrates y un amigo hablan en estilo directo sobre la presencia de Protágoras en la ciudad; y un segundo prólogo en que Sócrates relata al amigo su conversación con Hipócrates, joven ateniense que le hizo acompañarle a visitar a Protágoras, de quien quería ser discípulo. Luego hay lo que pudiéramos llamar una párodos: Sócrates narra la escena de la casa de Calias, con la reunión de los sofistas y sus discípulos, a quienes presenta; en realidad Pródico, Hippias y los discípulos actuarán en la

obra como una especie de coro de Protágoras. Viene luego el enfrentamiento de Protágoras y Sócrates, dividido en dos agones complejos, que son separados por la intervención del coro. En el primer agón, Sócrates coloca a Protágoras en difícil posición al argumentar a favor de la idea de que la virtud no es enseñable; es un agón irresuelto, de todos modos, que termina con una ruptura del diálogo entre los contendientes. Ello da motivo a la intervención del coro a favor de la continuación del diálogo; y en el nuevo agón el coro da finalmente la razón a Sócrates, que sostiene ahora que la virtud es enseñable y continúa argumentando a favor de esta tesis después de la intervención del coro y antes del éxodo.

El esquema prólogo —párodos— agón sin decisión final —intervención del coro— nuevo agón que sentencia el coro —conclusión— éxodo no es más que una transposición de esquemas teatrales, transposición que es posible, por supuesto, debido al hecho de que diálogos de este tipo entre Sócrates y los sofistas se daban en la realidad: como los autores de teatro pudieron trasponer a la forma del agón enfrentamientos judiciales, por ejemplo, en *Euménides*. Pero tiene características muy especiales en el caso de nuestro diálogo.

En primer lugar todo transcurre (salvo el primer prólogo) como una narración que hace Sócrates a su amigo. Ahora bien, Sócrates alterna este papel y el borroso de acompañante de Hipócrates a casa de Calias con el de Oponente enfrentado al gran sofista Protágoras. Hay un cierto disimulo por el que Sócrates pasa de un papel neutro a uno beligerante; y una segunda ocultación en la medida en que Sócrates se revela, en definitiva, como el personaje central del diálogo. Su victoria desde su posición de Oponente es exactamente paralela a la de tantos héroes cómicos, que, aparentemente débiles, son en definitiva más fuertes que los héroes pomposos sobre los cuales triunfan. Platón ha organizado el *Protágoras* de una manera semejante. No es, pues, casual sino intencionado que Sócrates aparezca en los dos papeles mencionados y que se elija para él el de oponente y no el de personaje central.

Otra segunda ocultación está en el tema mismo del diálogo. Que un agón se interrumpa y concluya finalmente mediante el veredicto del coro y la retirada o silencio del vencido, es algo que conocemos por el teatro. Pero con recursos tradicionales en cierta medida, Platón ha creado algo nuevo en cuanto el tema va cambiando gradual-

mente: no hay esa claridad tajante que se da, por ejemplo, en los agones sucesivos entre Cleón y el Choricero en los *Caballeros* de Aristófanes. En el prólogo Sócrates hace reflexiones a Hipócrates sobre la trascendencia de su decisión de hacerse discípulo del sofista; luego éste hace una exposición de los méritos de su arte. Sólo gradualmente, casi subrepticamente, va introduciéndose el tema de si la virtud es enseñable. Y de él se pasa al de qué es la virtud. Sólo la diferencia radical de las concepciones de la virtud por parte de Protágoras y Sócrates puede explicar la paradoja de que Sócrates, en el primer agón, declare que no es enseñable. Si lo es, y ésta es la conclusión final del diálogo: pero siempre que se acepte la idea de que la virtud es una y no múltiple, no tiene partes ni gradualismos.

Esta conclusión, que era la buscada desde el principio, no ha sido obtenida mediante una demostración directa en un agón organizado en torno al tema y con Sócrates como personaje central. Al contrario, se ha llegado a ella mediante un rodeo, con ayuda de formas literarias tradicionales modificadas convenientemente y como solución paradójica que derrota al gran sofista que nos es presentado al comienzo en toda su pompa.

Naturalmente, la adaptación del diálogo a la forma del agón ha exigido de Platón una serie de manipulaciones formales; su esquema del agón es bastante más complejo que el del Teatro, pero es perfectamente describible y analizable en unidades inferiores que comportan resis, diálogo breve y asimétrico y que están demarcadas mediante narraciones o indicaciones relativas al movimiento escénico de los participantes en el diálogo. Hay unidades intermedias, así un proagón que precede al agón, así en el primer agón un plateamiento seguido de dos partes, en que alternan resis y diálogos.

No podemos detenernos aquí en el detalle, pero sí vamos a tratar de hacer ver cómo el tema de la derrota del corruptor de la ciudad por Sócrates puede adoptar una forma completamente diferente, que por supuesto responde a una intención completamente diferente. Así en el *Gorgias*, como anticipamos.

Este diálogo consta fundamentalmente de tres agones, en que Sócrates se opone sucesivamente a tres sofistas, Gorgias, Polo y Calicles. El análisis platónico de las doctrinas de toda esta escuela es transparente: en definitiva sus concepciones se subsumen en la identificación de la justicia con la fuerza, en una búsqueda de poder

político que no es justificado por las ventajas materiales que pueda procurar a la ciudad, pues estas ventajas son a cambio de corrupción moral. Frente a estos sofistas el verdadero político es Sócrates, para quien el fin de la política es el perfeccionamiento moral de los ciudadanos. Más o menos modificadas en el detalle y en la presentación son otra vez las mismas tesis que se contraponen en el *Protágoras*.

También aquí resulta Sócrates, lógicamente, el vencedor. Uno tras otros van siendo derrotados Gorgias, Polo y Calicles: en realidad los tres agones sucesivos son diversas partes de uno mismo, aunque varíe el representante de la doctrina combatida por Sócrates; también en el Teatro hay casos semejantes. Pero está ausente la paradoja de la debilidad del vencedor y la otra paradoja de los aparentes cambios de posición de Sócrates y de la llegada, aparentemente casual, al verdadero tema. Aquí desde el principio Sócrates es el más fuerte y triunfa; desde el comienzo está planteado el problema en términos directos, aunque éstos se hagan cada vez más claros y contundentes en un continuo *crescendo*. Y hay algo más. Calicles, el último y más duro oponente, hace ver a Sócrates que su posición de que es mejor sufrir la injusticia que hacerla, es ridícula y peligrosa en la ciudad; que su dialéctica no le será útil cuando alguien le acuse ante los tribunales. La muerte de Sócrates está claramente presagiada en este diálogo, por lo demás escrito, como todos los de Platón, en fecha posterior a la misma.

Podríamos sin exagerar calificar de trágico este diálogo, escrito todo él en estilo directo, sin digresiones ni intervenciones del coro de los discípulos que presencian la discusión. El héroe, Sócrates, triunfará dialécticamente frente a sus enemigos los corruptores de la ciudad, pero morirá en el empeño. En realidad, en su resis final parenética dirigida a Calicles, él dirá que el fin de su vida no es otro que poner su alma en estado de comparecer delante de los dioses infernales.

Sucede en la Tragedia que el héroe que defiende la causa justa apoyada por los dioses, muere sin embargo: tal una Antígona o un Palamedes. No por ello deja de ser derrotado su antagonista. Otras veces, el triunfador ha de pasar, en todo caso, por el sufrimiento. Los agones del *Gorgias* están organizados al servicio de ideas semejantes. Con unos mismos elementos básicos, convenientemente modificados

en su forma y su distribución, se puede tratar un mismo tema fundamental ya como Tragedia, ya como Comedia; sobre un mismo tema fundamental puede escribirse ya el *Protágoras*, ya el *Gorgias*. Esta conclusión, un tanto general, podría justificarse más en detalle mediante un análisis minucioso de las unidades literarias de estas obras, que nos es imposible presentar aquí.

Éstos no son más que unos pocos ejemplos tomados de géneros y obras especialmente bien formalizados y tratando en definitiva de temas simples. Es, evidentemente, en casos como éstos donde más fácil es llevar a cabo análisis de este tipo. Pero es bien sabido que han sido llevados a cabo otros paralelos acerca de la novela y del cuento modernos; en realidad, cualquier obra literaria, en el más amplio sentido de la palabra, es susceptible de estudios de este tipo.

Ha faltado a este estudio una exposición rigurosa, con ayuda de una simbolización adecuada, de las diversas unidades formales que hemos mencionado, con sus variantes de género, de autor o, simplemente, coexistentes como posibles alternativas. Sería fácil hacer un inventario de ellas y en realidad para una serie de obras teatrales y de diálogos antiguos puede encontrarse en obras dirigidas por nosotros a las que hemos aludido. Por otra parte, dado que la relación entre forma y contenido es, como hemos visto, sumamente lábil y cambiante, sería conveniente acompañar a la simbolización de los elementos formales y su estructura, otra de los elementos de contenido, a la manera como se ha hecho al clasificar los motivos del cuento, cada uno acompañado de sus variantes. Para obras literarias con un repertorio limitado de motivos, como las que acabamos de mencionar a manera de ejemplos, esto es especialmente fácil. Quedaría luego la ulterior labor de unificar los dos repertorios en uno, logrando para las diversas obras fórmulas consistentes en una sucesión de signos jerarquizados, cada uno con una forma y un contenido. Se podría también notar de alguna manera la demarcación de esos signos o unidades.

F. R. ADRADOS