

Monólogo uno. La instancia dramática de la enunciación en el poema

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas
Universiteit van Amsterdam

El pensamiento, caótico por naturaleza, se ve forzado a precisarse al descomponerse.
(Ferdinand de Saussure, 1945: 137)

Resumen: En este artículo se describe la naturaleza dramática del poema desde cuatro perspectivas teatrales: *aparte*, *parte*, *interpretación* y *papel dramático*. Partiendo del estudio de la condición monológica del poema, se aborda en segundo lugar la confusión pronominal que se da entre el *yo* del poema y el *tú* del lector para así, abordar en la tercera sección, a partir de la lectura del *Convivio* de Dante, la semejanza entre el poema y la lectura, o entre la canción y el comentario, desde su capacidad reversible de hablar el uno por el otro. Este hecho nos remite nuevamente a una identificación, en la soledad del monólogo, del poema con su intérprete. La división de dos direcciones (apelativa y referencial) nos permite, finalmente, establecer una serie de figuras retóricas dependientes de las cuatro actitudes enunciativas.

Palabras clave: monólogo, apelación, postura, quironomía, interpretación.

Abstract: *This paper describes the poem's dramatic nature from four different points of view: aside, part, interpretation and role. Having in mind the study of the poem as a monologue, we undertake the pronominal confusion that appears between the "I" of the poem and the reader's "you". Considering Dante's Convivio we focus on the similarities between the poem and its reading too, due to its reversible ability to*

speak one to the other. This fact refers, as previously stated, to an identification of the monologue as solitude and the embodiment of the poem with its reader. Finally, the division of the appellative and the referential directions let us to establish different rhetorical devices that depend upon the four attitudes of the enunciation.

Key words: *monologue, appellation, posture, chironomy, interpretation.*

1. Uno: *aparte*. La falacia de la comunicación

Cuatro son las posturas impostoras de la lengua. Pero, a no ser que queramos acabar enmudecidos, sujetándonos sin motivo uno de los dedos de la mano, hay que seguir la lección de la experiencia que dice que es mejor no enumerar. Mejor será dejarlo en uno. Y sólo en un monólogo solo, pues lo que es uno no puede destruirse salvo por sí mismo, capaz de alzar la palabra y fracturarse en dos. Sin embargo, incluso cuando uno habla consigo mismo no se dice nada que su conciencia no supiera. Uno habla, y se rompe, porque uno se piensa. Porque la pregunta quebranta la cosa que pregunta. Porque pensar es la impostura de fingir que no se sabe; de fingir, estando dentro, que se está fuera. Arriesguémonos a la mortal enumeración al decir que cuatro –dígame *cuatro* con la rara fuerza del último aliento, con el énfasis de aquel que teme quedarse sólo con tres– son las cosas que uno puede hacer con la lengua. *Uno*: afirmar; *dos*: exclamar; *tres*: negar; *cuatro*: interrogar.

Pero, ¿existe el lenguaje en soledad? Las ciencias humanas se han pensado siempre a partir de la comunicación entre dos elementos, desde el despliegue de la comprensión, siendo *mouere*, *metaphorá* y *traditio* los tres ejes de toda una serie de tropos propios de la retórica, de la poética y de la historia, que han dibujado la forma de la comunicación como proyección y continuidad. Parece que uno lanza y que otro recoge, aunque esto no sea sino fruto de un espejismo. Incluso podemos ingenuamente pensar –valga el oxímoron–, que el lenguaje existe porque existe en sociedad, porque los hombres tienen como necesidad vital la comunicativa, porque uno habla cuando quiere decir algo a otro, es más, porque más allá de uno hay siempre otro que recibe nuestras señales e

interpreta nuestros signos, nuestras afirmaciones y negaciones, todas nuestras interrogaciones y exclamaciones, intermitencias que lanzamos a la oscuridad como luces esperanzadas de un navío a la deriva. Pero ¿existe, cabe insistir, el lenguaje en soledad? «Hay que separarse y retirarse de sí», escribe Michel de Montaigne (2007: 325), que se habla a sí mismo desde la forma del ensayo –esa forma que nace del límite y que no tiene límite– para evitarse a sí mismo. Creemos que no todo monólogo es un falso diálogo (que dirían las ciencias del lenguaje siguiendo a Bajtín) sino, más bien, y funestamente, que todo diálogo es monólogo en soledad. El monólogo es, como el grado máximo de la verdadera oración según expresa Hugo de San Víctor en *De modo orandi*, un arte de la yuxtaposición, de la acumulación, un habla inconexa en la que desde el principio se atisba el final, que transcurre con la falsa impaciencia de querer saber lo que ya se sabe. Hablar con otro es prolongar esa falaz espera, desplegar y poner en orden el monólogo en el negocio de un simulado *dare et accipere*. Y escribir es adoptar esa postura vectorial que finge evitar el daño de la verdad última que supone decir que estamos solos y que nuestras palabras son el signo excesivo de nuestra carencia. Sin alguien a quien interpelar, nos quedamos *sin gemido*. Y, si desaparece la subordinación, desaparece el sujeto: «El “sujeto” es una figura de la síntesis vectorial de la transitividad del sentido, el presupuesto del tropismo de la predicación, de la naturaleza posicional y proposicional de la sintaxis», escribe José Manuel Cuesta Abad (1998: 380). Entonces, sin un *tú* al que darse, el *yo* se sustrae al darse a sí mismo; sin otro *logos* que sirva de destino, no hay posición sino pose o postura, la pose impar que nadie escucha, que nadie ve, que nadie entiende ni transmite; una pose que es siempre última y no tiene fin, un aparte que es sólo para nosotros, para nosotros que *es* uno, que somos monólogo uno: «nunc duo concordēs anima moriemur in una» (Ovidio, 2007: III, 473). El tropo conlleva en sí una torcedura –*τρόπος*– una inflexión o *giro*, y supone el quebranto de la torsión o desenvolvimiento de la forma entrelazándose en unión con la lectura. El *yo* y el *tú* se arroban el uno al otro, como los ladrones del Infierno dantesco (XXV, 58-

57). ¿No será que uno recoge lo que uno mismo lanza?, ¿no será que oímos el eco de lo que decimos, que sólo leemos lo que queremos leer, lo que hubiéramos escrito? «ciò ch'í dico è un semplice lume», dirá Dante en el Paraíso (XXXIII, 90). ¿Y no será la lectura la tragedia de un pronombre en danza?

Como entre el *yo* y el *tú* en el monólogo, la línea divisoria entre la lectura y la obsesión será también imprecisa: del mismo modo que la imagen viene *dirizzata* al ojo enamorado de Beatrice, para imponerse como única visión, en línea recta a la pupila como si se tratase de un dardo directo a su destino, el poema se impone como única verdad en la que el lector se obsede y, ajeno de sí, cree estar pronunciando en la conciencia de su propia boca, como un cautivo poseído por Amor. Esta obsesión amorosa de la lectura nace de la identidad entre canción y comentario, tal como aparecen en el *Convivio*: el poema es capaz de personarse, transformándose endiabladamente en aquél que lo recibe, de modo que el ojo se enamora del ojo que lo mira, es decir, de sí mismo:

E qui si vuol sapere che avvegna che più cose ne l'occhio a un'ora possano venire, veramente quella che viene per retta linea ne la punta de la pupilla, quella veramente si vede, e ne la imaginativa si suggella solamente. E questo è però che'l nervo per lo quale corre lo spirito visivo, è diritto a quella parte, e però veramente l'occhio l'altro occhio non può guardare, sì che esso non sia veduto da lui, ché, sì come quello che mira riceve la forma ne la pupilla per retta linea, così per quella medesima linea la sua forma se ne va in quello ch'ello mira: e molte volte, nel dirizzare di questa linea, discocca l'arco di colui al quale ogni arme è leggiere. Però quando dico che tal donna li vide, è tanto a dire quanto che li occhi suoi e li miei si guardaro (Dante, 2005: II, IX, 4-5)¹.

¹ Sobre este proceso, escribe Klein (1980: 44): «Dante sólo conoce un único *spírito visivo* que sale de los ojos o que corre por el nervio óptico para transmitir una imagen a la *imaginativa*. Y sabe por tanto que su explicación de la fascinación y, consecuentemente, de los efectos del amor, exigen que todos los espíritus de los sentidos externos o internos, así como los espíritus visuales del corazón, sean en el

El comentario se dirige a la canción y la canción al contenido, obsesionados y fascinados el uno por el otro, identificados el uno en el otro, *de-sí-a-sí*. El monólogo representa la apelación del *yo* hacia sí mismo, dirigiéndose hacia su propia imagen resonante: «iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago» (Ovidio, 2007: III, 464), donde el *hablar hacia* y el *hablar desde* se ven identificados y revertidos y el *auctor* es el único de los *dramatis personae* presente en la escena. El amoroso *indirizzare* de Dante es el *deuten* que Gadamer describiera como sostén deíctico entre las acciones de poetizar e interpretar pues, como veremos, el comentario lleva sobre sí *–pherein–* al poema, como llevan la imagen la metáfora y la diáfora en su transferencia deíctica.

La personificación del *yo* en el monólogo adquiere tintes fúnebres pues, si apelar supone apellar los pronombres para poder pasar por encima de sus formas en cada nueva apelación, al preterirlos y dejarlos de lado, el *yo* pasa y deja atrás al *yo ya sido* en la mudanza de su *larva histrionalis*: «Mais qu'est-ce qu'un masque? Il nous reste à dire le mémoire de l'aveugle comme *expérience du masque*» (Derrida, 1990: 48). El poema se persona en la retirada: «“Asir el Esto”, “ser-el-aquí” es posible únicamente pasando por la experiencia de la Voz, es decir, del tener-lugar del lenguaje en el quitarse de la voz» (Agamben, 2003: 68). La voz irrumpe y, al hacerlo, usurpa a la persona. Si la persona que habla-*hacia* es la que habla-*desde* esto supone una inmediata aniquilación.

La persona del monólogo se presenta a sí misma como un fantasma o huella de un *tú* anterior, pues la máscara que *se* lleva supone una dualidad *de* la persona –la misma que implican los *larvae*, o almas separadas– y, con ella, en la posibilidad de hacer sonar su voz bajo la máscara, tanto en el escenario como en la escritura, el hombre se presenta en sociedad ante los otros, se *persona*:

fondo de idéntica naturaleza». En la caída del alma o la reencarnación, pero también otros procesos como la premonición o el sueño, se articula la querencia entre dos partes, vinculadas entre sí por mutua atracción o fascinación. El diálogo entre el cuerpo y el espíritu hace necesario un tercer elemento, el alma, capaz de contemplar la relación y de permanecer en la migración.

Allí donde hay comunicación entre individuos, y surgen las relaciones humanas, el hombre no puede menos de presentarse como persona. La misma idea de presencia, es decir, de presentación, lo que supone otro hombre ante el que aquélla se produce, postura ya el reconocimiento de una personalidad. La lengua española refleja muy expresivamente este carácter personal de toda presencia al hacer sinónimos los verbos «personarse» y «presentarse». El verbo *personare* latino, cuyo significado de hacer sonar está en la raíz de la palabra *persona* como instrumento de la locución dramática, ha venido a adquirir en español, en esa forma reflexiva, «personarse», el sentido de aparecer como sujeto con voz, es decir, como ser racional. Esta «voz» no presupone necesariamente una actividad parlante, pues puede referirse a una presencia silenciosa, sino que la voz esencial está ya, y sólo puede estar allí, en la atribución de un nombre personal. En efecto, quien se persona, aunque nada diga, se presenta ya como un sujeto con nombre. Esta voz radical es precisamente el nombre de cada persona. La presencia personal del personarse no es, pues, un puro acto físico, sino un acto moral, de aparecer como persona, es decir, como portador de un nombre. (D'Ors, 1980: 378-379).

Así, los pronombres del poema –por vía de la prosopopeya que al fingir ponerse en el lugar de la persona usurpan ese lugar²– implican una pareja despersonalización. Y, al ser apellidados, reciben el apellido: *Tú: Nadie*, en la más definida indefinición pronominal. En su soledad, el *yo* finge que hay un *tú* y esa es su

² «La Prosopopée [...] consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les être inanimés; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc.; et cela, ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on n'est pas le maître de son imagination» (Fontanier, 1977: 404); «Daher wird man Bedenken tragen müssen, die *προσωποποιία* oder *fictio personarum* als Sinnfigur zu betrachten, d. h. diejenige Form der Darstellung, bei welcher der Redner einer andern, sei es wirklich vorhandenen oder blos fingierten Person, eine kürzere oder längere Rede in den Mund legt» (Volkman, 1887: 489).

tragedia. La máscara del pronombre *persona*, y la de la muerte *asemeja*, suponiendo el acontecimiento un inmediato descaecimiento: «“Semejarse” no es otra cosa que ser sí mismo o lo mismo que sí. Lo que el cuadro pinta es esta mismidad. Pero la mismidad es la remisión interminable de una mirada sobre sí a una mirada fuera de sí y a una exposición de sí», escribe Nancy (2006: 47).

Por tanto, nos preguntamos, con renovada insistencia: ¿puede existir un verdadero diálogo?; ¿se puede acaso repetir un *yo*?; ¿tiene réplica lo que es irrepetible? El lenguaje presenta su acontecimiento, *caso que acontece a suceder*, que se diría en el Guzmán de Alfarache³, poniendo el dedo en la llaga de la posible diferencia entre suceso y acontecimiento o acaecimiento. Nos recuerdan Corominas y Pascual sobre *acaecer* que «lo que entonces sucedió podría pasar otra vez» pero, por muy caedizo de un suceso, lo que una vez ha caído no puede volver a caer, no al menos en los mismos parámetros. El suceso, por tanto, podrá darse repetidamente, y sería propio del descaecimiento o escaecimiento, de la caída, ocaso en progresión; el acontecimiento, sin embargo, será puntual e irrepetible, propio del encaecimiento o parto y del acaecimiento o muerte⁴. Sucede lo que se sucede. Acaecimiento es una «palabra-bisagra», situada entre lo llegado y lo ido, e implica por tanto un solapamiento adversativo sobre sí misma, sea en una como en otra dirección, es decir, en ambas lecturas, como un hápax que acontece cuando acaece⁵ en su *acon(a)ecimiento*. Supone

³ Tomamos la expresión del Capítulo VIII, «cuando acontecen a suceder tales casos» (Alemán, 1996: 385). En efecto, si rastreamos la aparición de «acontecer» en el texto podemos concluir que parece darse cierta subordinación temporal y causal de «acontecer» a «suceder» como si el segundo fuera el inicio o desencadenante del primero, el germen abstracto de su materialización y que explicaría el retruécano «acontecer a suceder».

⁴ Señala Cuervo que en el periodo anteclásico se usaba el eufemismo: «si algo acaeciese de él (*si quid ei accideret*)» en el sentido de: «si viniese á morir». Acaecer es, pues «Hallarse presente, encontrarse, concurrir», y relata después toda una serie de ejemplos tomados de textos anteriores al siglo XV en los que acaecer supone tanto aparecer, suceder, como desfallecer o morir.

⁵ «Decir el acontecimiento es también decir lo que ocurre, e intentar decir lo que está en el presente y ocurre en el presente, por lo tanto, decir lo que es, lo que

tanto la aparición de aquello que se haya presente como la falta de lo que fallece, y el acaecimiento sólo puede darse referido, en el ámbito de la tercera persona. Lo que ya ha sido puede volver a ser, hápax que da la muerte, como en *Odisea* XII, 22, adverbio ἄπαξ referido para los que sólo mueren una vez: «¡Desdichados! ¡Bajasteis en vida a la casa del Hades; habéis muerto dos veces y el hombre se muere una sola!». Por ello, el poema es una sucesión del acaecimiento, un acontecimiento puesto en cadencia: el poema, es decir, recidiva del «decir el acontecimiento», al decir de Derrida⁶.

2. Dos: *parte*. El *yo* apel(d)ado

Todo poema recita su *parte*. El poema es interpelado al asumir su naturaleza pronominal, es decir, la capacidad para *ponerse en el lugar*, de la que disfrutan los pronombres. Esta situación *pro-nomen* de todo poema interpelado o interrogado, se presenta como una *instancia* –instancia enunciativa para Benveniste, «instancia judicial» para Derrida (2011: 15)– en el discurso. Así, el pronombre, se concibe para evitar la tediosa y fastidiosa repetición nominal –«Pronomen dictum, quia pro vice nominis ponitur, ne fastidium faciat nomen ipsud dum iteratur» según San Isidoro en sus *Etimologías* (I, VIII, 1)–, fruto de la tendencia, heredada de las retóricas latinas clásicas, a evitar la aliteración como vicio estilístico. El pronombre puede ponerse en el lugar de un nombre para representarlo pero puede, también, ponerse en el lugar de otro pronombre. De ese modo *yo* y *tú* pueden intercambiarse los papeles, sustituyéndose el uno al otro, haciendo las veces el uno

viene, lo que llega u ocurre, lo que pasa. Es un decir que está próximo al saber y a la información, al enunciado que dice algo acerca de algo. Y además, hay un decir que *hace diciendo*, un decir que hace, que opera» (Derrida, 1977, ed. digital).

⁶ En el caso de considerarse el pronombre bajo un uso referencial y no deíctico, se diluye la acción, alejándose el pronombre y disminuyendo su implicación o su responsabilidad en esa misma acción. La identificación del uso deíctico con el presente (aquí y ahora) de *yo soy* se diferencia del uso referencial de *yo* en, por ejemplo, *be sido yo*.

por el otro. Se daría en este caso una sustitución de tipo pronominal, que entendemos como la sustitución del *papel* dramático, la posición o instancia de su *parte* en el discurso. Estos dos pronombres son en ese sentido primigenios, son *proto-pronombres* y hacen un uso que se denomina propiamente *deíctico*. Pero, en el caso del resto de pronombres, parece existir una situación un tanto híbrida pues, si bien pueden ir asociados a un uso deíctico en el acompañamiento de un gesto ostensivo, puede también observarse en la tercera persona cierta sustitución transitiva, no del lugar o instancia de la enunciación, sino del objeto referenciado ya que, al decir *él*, *ella* o *ello* traemos un elemento ausente que se desliza al espacio inmediato del *yo* y del *tú*. Si los pronombres *yo* y *tú*, en cuanto *personae*, se caracterizan frente a los nombres por no tener contenido semántico, mostrando la transparencia actuante entre la persona y la máscara inseparable que la representa, la tercera persona es la *no persona* pues «no remite al enunciado, sino a una situación “objetiva”» (Fernández Soriano, 1999: 1213), mostrando, por tanto, una doblez transitiva formada por el contenido nominal que existe bajo el pronombre del que pronombre y antecedente son *correferentes*. Así, ante una oración como *Juan dice que no ha sido él*, el pronombre puede asumir una interpretación deíctico-ostensiva, que requeriría del gesto indicativo, o una interpretación referencial, siendo el pronombre correferente del nombre (Fernández Soriano, 1999: 1215). El caso extremo de este uso referencial vendrá dado cuando el pronombre remita a *alguien*, *cualquiera*, dejando de ser una interpretación referencial para convertirse en una interpretación indefinida, y en ese caso la *no persona* pasará de estar alejada para estar necesariamente ausente, camuflada en la desinencia verbal.

Existiría, bajo esta visión, una acción de *señalar* ostensivamente en el primer caso (al *mostrar*) y de *referir* en el segundo (al *indicar*). Pero, aunque se dé esta transparencia en el caso de los pronombres de primera y segunda persona, el hecho es que existe también en ellos una representación bajo la máscara y, en consecuencia, un *yo* y un *tú* pueden ser referidos —o al menos señalados— por otro *yo* y por otro *tú*. No se trata, por tanto, de que

bajo el pronombre exista una realidad identificable, un nombre o un significado extralingüístico que lo pro-mueva; se trata en cambio de que exista un silencioso *PRO*-pronombre mayor y anterior que, al apellarlo, le dé un lugar en el discurso. Así, un *yo* puede ser un *tú*, un *él* o un *ella*, formar parte de un *nosotros*, de un *vosotros* o encontrarse en cambio entre los *ellos*. Todo depende de quién diga *yo*, pudiendo tener todo pronombre, y no sólo los de tercera persona, un *uso referencial*⁷. Este hecho sería el que delimitara las expresiones deícticas del resto de expresiones referenciales: las primeras pueden remitir y ser remitidas; las segundas sólo pueden ser remitidas por otro elemento antecedente pese a que esto, no obstante, sea garante de su «libertad», de su independencia como palabra. Los pronombres, por tanto, remitirán además de a sí mismos a otra cosa; no son en este sentido «palabras», creemos con Carlos Piera (2009: 28), por no cumplir el requisito imprescindible de tener absoluta independencia, a no ser que dentro del concepto de «palabra» se establezca la consideración de una «palabra gramatical» y de una «palabra fonológica o prosódica».

Por su parte, en el caso del resto de pronombres personales se daría en cambio una sustitución de tipo nominal, una sustitución transitiva. El resto de pronombres personales (*él*, *nosotros*, *vosotros* y *ellos*) está representado por *Él*, más próximo de ser nombre que de ser pronombre⁸, y por ello, a diferencia de *tú* y de *yo*, tiene flexión (y por tanto la posibilidad de declinarse

⁷ Benveniste (2004: 177) entiende esta circunstancia del pronombre de tercera persona como «una función de “representación sintáctica” que se extiende así a términos tomados de las diferentes “partes del discurso” y que responde a una necesidad de economía, remplazando un segmento del enunciado, y hasta un enunciado entero, por un sustituto más manejable». Esta representación sintáctica del pronombre de tercera persona es la que se concibe como anáfora.

⁸ Leemos en la *Gramática* de Bello (1984: 101): «El pronombre, se dirá, tiene una cosa que lo diferencia, que es ponerse en lugar del nombre para evitar su repetición. Pero tomar el lugar y hacer el oficio del nombre, y esto no accidentalmente, sino por su naturaleza y por la constitución del lenguaje, ¿no es serlo verdaderamente?».

mediante preposiciones, sustituto de los casos: {a, en, de...} *él/ella/ellos*; *{a, en, de...} *yo/tú*). O, dicho de otro modo, *yo* y *tú* son actantes en el discurso, se señalan ostensivamente en la enunciación y, cambiando de lugar, cambian de persona; en el resto de pronombres se realiza una indicación ausente, dada en el enunciado, no de tipo *dramático-deíctico-ostensivo* sino *narrativo-anafórico-referencial* aunque esto último sea también una indicación si la comprendemos como *deixis anafórica*. En el caso de la indicación lírica o sui-referencial, el *yo* se apel(d)a al *yo*, mediante el injerto de *él* en *yo*: el acto de indicación diegético referencial (la *no persona* de la tercera persona) es el que permite el acto sui-referencial de la indicación de uno hacia el uno mismo. Así, el sujeto del monólogo deberá retirarse hasta el acaecimiento, como pedía Montaigne para, una vez fuera, poder referirse a sí mismo.

Lo que parece unir a las personas es la apelación pronominal que realizan las unas sobre las otras; según Nebrija: «Las personas son tres: primera, que habla de sí; segunda, a la cual habla la primera; tercera, de la cual habla la primera». Tomando su *parte, papel, y lugar*, y considerando que el poema encuentra su ser sólo en el ápice del límite, y que un pronombre acaba donde otro comienza, puede hacerse una división dramático-pronominal entre la palabra que *habla a* y la palabra que *habla de*. Pero, como veíamos, adentrarse en la instancia dramática que engendra todo poema supone observar la danza de pronombres, tanto en su unión amorosa como en su separación mortal. Habría en primer lugar, para ello, que retomar el poema lírico como manifestación dramática; así, escribe Langbaum (1996: 121):

No conozco mejor manera de describir el modo peculiar de enunciación del poema lírico específicamente romántico que parangonarlo a la mitad de un diálogo, quedando la otra mitad sobreentendida en el efecto que produce. El poeta habla a través del observador del poema lírico romántico del mismo modo que un dramaturgo habla por medio de uno de sus personajes —en la medida en que el observador avanza a través de una serie de oscilaciones intelectuales hacia un objetivo del que no es consciente en ningún punto del proceso—.

El injerto deíctico del ver *aquí* como desde *allí*, de hablarse a *uno* como si fuera *otro*, de *lastrar* la canción al *arrojar* el comentario y, en definitiva, del *interpretar* como *poetizar*, pares que cobijan la posibilidad misma de la pre-comprensión hermenéutica y del presupuesto semántico, es algo que sólo es posible dentro de la perspectiva dramática que permite el poema, apropiándose la palabra de la apelación y del estilo directo que pueden a su vez ser referidos. Del mismo modo, lo que se rumorea en un poema puede mostrarse tan presente como lo que se dice y, como si se tratara de un monólogo dramático y de un soliloquio intermitente, pueden superponerse estas dos instancias dramáticas en la misma enunciación lírica, dos direcciones de una misma deixis:

La perspectiva particular es especialmente llamativa en el monólogo dramático, en cuya lectura adoptamos claramente el punto de vista del hablante, tanto visual como moral, como entrada nuestra en el poema. De ello resulta una limitación o incluso distorsión de la verdad física y moral, fenómeno que cuenta ente los placeres más significativos del poema. [...] Al ver lo que el poema ve, podemos identificarnos con él, ocupar su puesto y, consecuentemente, ocupar también ese interior del poema en el que reside el significado (Langbaum, 1996: 239-240).

Frente a la continuidad del soliloquio y sus isotópicos *querer decir* y *decir*, desentendidos de la existencia de un *tempo da parlare* y un *tempo da tacere* (Dante, 2005: IV, II, 8), en el monólogo dramático, siempre interrumpido e incompleto, hay una escisión del pronombre, pues «el hablante habla para entender algo sobre sí mismo» (Langbaum, 1996: 312).

Si bien, resulta demasiado evidente, la obra dramática contiene elementos gestuales que no están físicamente visibles en el texto y que sólo aparecen en la representación, eso no quiere decir que la palabra fijada en la escritura no contenga, como aquí se viene reclamando, la misma posibilidad de realizarlos pues, si la gestualidad dramática es un hecho que se puede aislar, observar, y

señalar, su permanencia sólo tiene lugar durante cada una de sus representaciones, y algo así sucede con la gestualidad poética que se realiza en el poema cuando recita su parte en la interpretación de cada lectura.

3. Tres: *interpretación*. Quironómica poética

El hermeneuta aporta con su comentario al poema lo que las manos a la significación: «O bien reafirma en su misma forma las cosas que la lengua dice; o bien transfiere las que la lengua dice; o bien añade las que la lengua no dice, y completa la oración», según Caramuel (2008: 159). Comencemos a tratar la transferencia de la interpretación con una palabra que, hasta donde hemos podido averiguar, se considera un hápax de la lengua griega; se trata del término *χειρέμβολον*, y es prenda pretoria en el contrato marítimo y terrestre por *receptum*, suponiendo las arras el símbolo de aceptación de las mercancías, asumiendo con ello la responsabilidad y el peligro, a saber, la responsabilidad recepticia en el derecho romano. Aunque debía ser un término frecuente, sólo aparece registrada una vez; según el *Digesta Iustiniani* (4.9.1.pr.3):

Et sunt quidam in nauibus, qui custodiae gratia nauibus praeposuntur, ut ναυφύλακες et diaetarii. si quis igitur ex his receperit, puto in exercitorem dandam actionem, quia is, qui eos huiusmodi officio praeposit, committi eis permittit, quamquam ipse nauicularius uel magister id faciat, quod *χειρέμβολον* appellant. sed et si hoc non exercet, tamen de recepto nauicularius tenebitur.

La interpretación de esta palabra, que ha despertado un nutrido debate, afecta a cómo debía darse ese pacto, y al grado de responsabilidad por custodia que con él debía asumir el naviero o posadero, en función de la relevancia jurídica del gesto⁹. A este

⁹ Sobre ello, escribe María Salazar Revuelta (2006: 1094): «El problema que, entre otras cosas, ha dividido a la doctrina está en la interpretación del término

respecto, escribe Álvaro D'Ors (1948-1949: 255): «Es natural que la imaginación de los lectores de este párrafo [del *Digesto*] se encaminase a pensar qué podía ser ese misterioso “cheirembolon” por el que el patrón o el capitán tomaban una determinada actitud respecto a la mercancía» para, tras desterrar todas las hipótesis documentadas, proponer que el χειρέμβολον es una cosa, un objeto, «que puede subsistir y puede perderse, pero cuya pérdida no implica la liberación de responsabilidad para el patrón del barco» (D'Ors, 1948-1949: 258) y que obliga *de recepto*. Para D'Ors, el objeto que mejor se adapta a esta descripción es un *ostrakon*, que sirviera de recibo, cuya traducción más ajustada sería la de *chirimbolo*, apoyándose a su vez en la palabra *chirimía*: «Tales recibos, una vez agotada su función, serían acumulados en lugares de residuos o basureros, y de ahí también esa idea de objetos inservibles amontonados» (D'Ors, 1948-1949: 259). Pero, a estas apariciones, podría añadirse otra más aquí, que daría un giro de tuerca a esta interpretación. Se trata de la aparición de χειρέμβολον en la obra de Juan Caramuel (2008: 78):

Pero no va contra éstos [los *crotala*] la indignación de Juvenal, sino contra los maestros que frecuentan y dirigen el tripudio mismo: cual viejo digesto, embutido en un vestido de seda, se presenta en el aula en la que se celebra el tripudio (en español, «el sarao»), y para dirigir, πανηγυριαχής a quien no sigue el ritmo exclama: «adelante, atrás, vuelta», etc. Y con éste se indignan, no sólo Juvenal, sino los espectadores todos; pues, ¿por qué hacer con la voz lo que podría hacer con un χειρέμβολω o con algún otro signo tácito, que bastaría para

griego χειρέμβολον; ya que unos lo entienden como una *manusiniectio* y otros se refieren a él como un *ostrakon* o documento cerámico en el que se indicaba la mercancía recibida, esto es, una especie de talón de embarque. A su vez, dentro de la primera hipótesis no faltan múltiples interpretaciones: desde quienes lo ven como un acto simbólico de interposición de manos, a través del cual se asumiría la responsabilidad por custodia de las cosas recibidas; o como una palmada o apretón de manos en señal de fidelidad; hasta los que lo consideran como un gesto o señal con la mano dando la orden a los marineros de cargar las mercancías».

advertir (cuando fuere necesario) a los danzantes, sin que resultase molesto para los demás?

Y escribe en una glosa: «El χειρέμβολον es un signo con el que el capitán de navío, en la efervescencia del combate, da órdenes a los soldados y siervos: pues entonces, dado que el sonido de las trompetas, el fragor de las explosiones de los cañones, el clamor y griterío de los que pelean, no permite oír la voz, solamente con el movimiento de la silenciosa mano dice qué deben hacer o dejar de hacer». Julián Velarde, en su edición de la *Quirología* de Caramuel, traduce χειρέμβολον por *quirémbolo*, por analogía con símbolo (σύμβολον). Tomemos, por un lado este *quirémbolo* como *actio de recepto* de un contrato, según la interpretación de *chirimbolo* de D'Ors y, por otro, como signo de la mano, mediante el cual se ordena una acción, según el modo de hablar con las manos descrito por Caramuel, para tratar de unir la idea de pacto y la de interpretación, siguiendo la misma relación que existe entre la de contrato y la de enunciación. De este modo, la «conversación hermenéutica» entre poema y lector acabará en el monólogo de uno hablando por el otro: «Entre las partes de esta “conversación” tiene lugar una comunicación como la que se daría entre dos personas, y que es algo más que mera adaptación recíproca. El texto hace hablar a un tema, pero quien lo logra es en último extremo el rendimiento del intérprete. En esto tienen parte los dos» (Gadamer, 2005: 466).

A la hora de establecer la relación contractual que adquiere, como responsabilidad *ex recepto*, la parte de la interpretación, conviene recordar que quien sienta las bases de dicho contrato es el intérprete, en su sentido original de *inter-pres*¹⁰. El intérprete de una obra literaria se configura como intérprete para otro —a cuya mercancía estampa la marca de su valor, también a modo de magistrado *ensor-*, pero es en definitiva intérprete para sí,

¹⁰ «El latín, por ejemplo, el término *pretium*, “precio”, es de etimología difícil; no tiene relación segura, en el seno del latín, más que con *inter-pret-*; la noción sería la de “regateo, precio fijado de común acuerdo” (cifr. Inter-)» (Benveniste, 1983: 91).

convirtiéndose la propia labor de interpretación en la otra parte del contrato. Y es aquí donde viene el problema: si la interpretación fuera cosa de dos, como todo diálogo, se trataría de una mera mercadería, siendo el intérprete el intermediario entre los interlocutores, obra y lector, y la obra se entregaría como *nomisma* entre ambas manos; pero resulta que en la interpretación y lectura en soledad de una obra literaria esta figura se convierte en una sola, haciéndose más difícil distinguir dónde acaba uno y empieza otro, pues lo que obra y lector se dan a cambio es algo que forma parte de ellos mismos, y el *quirémbolo* del poema es algo que ya les pertenece a los dos.

Así, la única diferencia entre las dos figuras es de dirección: el poema habla *al* intérprete mostrando –en su interpelación ostensivo-deíctica– y el intérprete habla *del* poema diciendo –en su referencialidad anafórica–, siguiendo el mismo esquema que hemos trazado para el comportamiento de los pronombres. La voluntad de las canciones –pues tanto las canciones como los comentarios, por una elocuencia motivada por la prosopopeya, tienen voluntad– es ser interpretadas: la disposición de la canción es ser interpretada, de modo que la canción *habla* y el comentario *interpreta*. La canción está dispuesta a ser interpretada por el comentario y a su habla, mandato de su voluntad, debe someterse el comentario: «Questo signore, cioè queste canzoni, a le quali questo comento è per servo ordinato, comandano e vogliono essere disposte a tutti coloro a li quali puote venire sì lo loro intelletto, che quando parlano elle siano intese; e nessuno dubita, che s'elle comandassero a voce, che questo non fosse lo loro comandamento» (Dante, 2005: I, VII, 11). Si el habla de la canción es la expresión de su voluntad, es decir, un mandato, esta voluntad se hace traslaticia, pues el *mandato de habla* impone que el habla de la canción sea hablar por boca del comentario. Así, la canción dice aquello que el comentario quiere decir, del mismo modo que la canción quiere decir lo que el comentario dice: *quando dice... vuol dire...* En un momento clave del *Convivio* (I, I, 1), en el que el razonamiento se hace a la mar, «dirizzato l'artimone de la ragione a

L'òra del mio desiderio», se abre luz sobre una lengua reversible de doble dirección:

[...] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]ia muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.

De este modo se definiría el sentido alegórico que, junto con el literal, el moral y el anagógico, conforman los cuatro sentidos en los que se puede entender lo que está escrito. Quién «dice» y quién «vuol dire», si la canción o el comentario, es una pregunta de difícil solución, y esta dificultad tiene lugar gracias a la coexistencia de la lectura literal y de la lectura alegórica tal como la plantea Dante, pues desconocemos si el sentido es *de* la canción o *del* comentario. Si podemos percibir un sentido literal y un sentido alegórico es porque el habla se compone de dos niveles de sentido, una parte exterior y una parte interior. No habría lectura alegórica si no se diera primero una lectura literal que la impulsara, del mismo modo que es imposible llegar al interior de las cosas si no se pasa primero por su superficie: «È impossibile, però che in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori: onde, con ciò sia cosa che ne le scritte [la litterale sentenza] sia sempre lo di fuori, impossibile è venire a l'altre, massimamente a l'allegorica, sanza prima venire a la litterale» (Dante, 2005: II, I, 9). Pero la escritura es siempre *lo de fuera*, perceptible sólo por su exterioridad, material *expuesto dispuesto* a convertirse en interioridad, a permitir la transmutación de lo literal en lo alegórico.

Para Dante la escritura tiene *dentro y fuori* y si, como se insiste a lo largo de la obra, la materia está dispuesta para la forma, la forma es ya el resultado de una conversión, de una

«transmutazione» originada por el mandato interno o habla anterior de su voluntad. Pero, del lado del comentario, deberá existir esta misma disposición, puesto que la disposición de la canción es un mandato, mandato de habla, y la conversión o transmutación en el comentario se dará desde fuera hacia adentro, en el sentido opuesto al que sufre la canción. Si para la canción el *antes* es el «dentro», para el comentario el *antes* es el «fuori». De ello se deduce que la clave de la transmutación está en la bisagra del «venire», y que hay dos modos de *llegar*. La canción lanza su habla, y el comentario al recogerla es consciente de haberla recibido, aunque no pueda dar con ella en una síncopa concordante. Pero lo importante es la transmisión del sentido, la transmutación de esa habla que, aunque no llegue, *llega*, pues ese movimiento es el que posibilita la fuga secreta interna de los estratos del texto, el que pone en acción el movimiento entre los niveles de sentido del poema. La hermenéutica, tal como atendemos al problema, afecta no sólo a la comunicación, aunque discordante, del sentido, sino a los movimientos que en el propio poema se producen. El verdadero problema hermenéutico será, en un caso, determinar el sentido que se comunica hacia el exterior de la lectura y, en otro, aislar su sentido en el movimiento que lo hace posible, aislar lo comprendido de la comprensión misma, o lo dicho del decir. El habla del poema sólo podrá darse en el movimiento destinado de su proyección: su habla es un problema de raigambre déictica. Pues, si el sentido sólo se produce gracias al movimiento de su proyección, del que es inseparable, ¿cómo podemos determinar el sentido en ausencia de su movimiento?, ¿cómo podemos leer sin dejar de leer? Es, en cualquier caso, un problema de distancia. El comentario y la canción *se dicen* el uno al otro. Los poemas llegan, y *llegan*. Dicen, y *dicen*. Hay dos modos de llegar, por tanto, y hay dos modos de decir. Si esa es la primera premisa, esta es la primera conclusión: que hay que detener el decir para poder captar el *decir*, hay que inmovilizar el movimiento diciente del poema, su querencia de «vuol dire», para poder concurrir con aquello que se «dice». Pero, en la asunción de su fracaso, el comentario guardará una impostura de renuncia y privación y del mismo modo que se

dará un «dice» ma «vuol dire», que se antepone y pospone al decir de la canción para afirmarse en ella, asomará un decir negativo, un decir que nacerá por vía negativa, para retraer la extensión del decir: «e perchè dire nol posso, dico che l'anima se ne lamenta dicendo: lassa! ch'io non son possente» (Dante, 2005: III, III, 14).

Es común en la escritura de Dante la repetición de un mismo vocablo con dos matices distintos, que pueden por tanto subordinarse entre sí, generando una declinación del concepto mediante la creación de una especie de agnominación semántica en la inclinación ostensiva de un término hacia su parónimo. La existencia de un decir doble, supondrá un *decir retráctil* que, o bien se antepone al decir para extenderlo, en el caso de *dice ma vuol dire*, como figura de extensión del decir alegórico, o bien se pospone al decir parónimo para retraerlo en su negatividad, en el caso del *perchè dire nol posso dico*. En este caso, la adversativa retraerá el decir por vía negativa, esto es, contrayendo las palabras en su sobrecogimiento. El decir poético conraindica, sobrevuela el espacio intermedio entre la afirmación y la negación, pues la adversativa se retrotrae a la afirmación, para llevarla hacia delante. La paradoja no existiría sin la repetición del concepto: decir y (no) decir; llegar y (no) llegar; ver y (no) ver, como reflejos de una diátesis negativa. Por ello el decir se alzaré sobre el *decir*, glide flotante entre el deseo de una lengua «*possente*» (*Paradiso*, XXXIII, 67-75) y su reconocimiento como no «*possente*». La *posturalidad* del comentario, lejos de responder a la tónica de la falsa modestia, responde más bien a la problemática que ocupa al propio lenguaje de Dante en su adolecido razonamiento acerca de lo inefable. Y, cuando la palabra no trasciende, gesticula. Resulta preciso recordar los versos de la canción segunda a la que hacen referencia estos comentarios:

Amor che ne la mente mi ragiona
 de la mia donna disiosamente,
 move cose di lei meco sovente,
 che lo 'ntelletto sovr'esse disvia.
 Lo suo parlar sì dolcemente sona,

che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: "Oh me lassal ch'io non son possente
di dir quel ch'odo de la donna mia!"
E certo e' mi convien lasciare in pria,
s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei,
ciò che lo mio intelletto non comprende;
e di quel che s'intende
gran parte, perché dirlo non savrei.
Però se le mie rime avran difetto
ch'entreran ne la loda di costei,
di ciò si biasmi il debole intelletto
e 'l parlar nostro, che non ha valore
di ritrar tutto ciò che dice Amore.

La fórmula «*E certo e' mi convien lasciare in pria*» lejos de ser un tópic retórico meramente ornamental, asumido en una postura de enunciación negativa propia de la *captatio benevolentiae*¹¹, parece asumir otra postura, el dejar a un lado, o atrás, de la *preterición* que, siendo negativa también, se diferencia de aquella en hacer, de la propia retórica, materialidad adversativa en el lenguaje. El comentario pretende, como si se tratara de un *retrato elocuente*, decir lo que a su vez oye de la canción: «di dir quel ch'odo», es decir, retratar lo que dice Amor: «di ritrar tutto ciò che dice Amore». Pero el retrato no retrata sino lo que se escapa y el lenguaje, en la negación de sí mismo, se retrotrae (retrato: *retractus*) a un punto anterior, siendo por ello la imitación un contra hacimiento; del mismo modo, toda partícula adversativa se retrotrae a la afirmación que niega, y participa tanto de su afirmación como de su negación. El retrato de Dante deja atrás lo que no puede recuperar con el lenguaje: *e lascia in pria*.

Esta renuncia tiene que ver con un razonamiento político-lingüístico, puesto que en vulgar están escritas las canciones, y «do latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare è non stabile e corruttibile» (Dante, 2005: I, V, 7) y, por otro lado, el redoble del lenguaje se asume como una doble falsedad o engaño, pues no es

¹¹ Sobre la tónica de lo indecible véase Curtius, 1999: 231-235.

capaz de alcanzar al razonamiento, que se desvía. En varios momentos podemos percibir sutilmente esta desfiguración de segundo grado cuando, al hablar de uno mismo, el lenguaje se distancia doblemente de aquello a lo que refiere, «per che, parlando di sé con loda o col contrario, o dice falso per rispetto a la cosa di che parla; o dice falso per rispetto a la sua sentenza, c'ha l'una e l'altra falsitate» (Dante, 2005: I, II, 10). Falsear con el lenguaje («dice falso per rispetto a la sua sentenza») es falsear doblemente («c'ha l'una e l'altra falsitate»), de lo cual se deduce que decir con el lenguaje supone ya un *decir en falso*. De este hecho se excusa (por constituir una carencia *innata* de la «dangue»), y así mismo se acusa (por ser su «parole» privada y, por tanto, carente). Dante se hace cargo de esta privanza del lenguaje, y de su carencia se *retracta* en él: «però che la lingua mia non è di tanta facundia che dire potesse ciò che nel pensiero mio se ne ragiona; per che è da vedere che, a rispetto de la veritade, poco fia quello che dirà» (Dante, 2005: III, IV, 3). La «lengua mia» es la «doquela» privada, es decir, *el habla* (es de notar que «doquela» aparece siempre precedido, y por tanto acotado, por «mia», «sua» o «propria»), y todo el *Convivio* puede entenderse como una *retractatio* monologal sobre su habla anterior (las rimas dedicadas a Beatrice) en defensa de su actual habla (las rimas dedicadas a la Filosofía, su nueva dama).

¿Carece «*il parlar nostro*» de la capacidad para retratar o para retraerse? Dante utiliza aquí el verbo *ritrarre*, literalmente: *tirare indietro* que José Luis Gutiérrez García traduce por «expresar» y Fernando Molina Castillo por «traducir», en sus distintas ediciones. *Ritrarre*, del latín *retrahere* y cuyo equivalente en español sería *retraer*, supone dar un paso hacia atrás, y de ahí derivados como *retraerse*, o *retratar* que figuradamente supondrían *tirare fuori* la imagen, retirar la figura de la persona y ponerla en el retrato. El lenguaje no es capaz de retratar, por el destiempo que se abre entre la imagen retratada y la imagen del retrato, pero no es tampoco capaz de retraerse, porque el habla está *indirizzata* en una sola dirección, aun retrocediendo en aquello que dice («rispetto alla cosa di qui parla») avanza hacia delante en el decir que se lleva sobre sí («sua

sentenza»), y no puede por ello anular lo que dice. De ahí que la preterición no diga y diga, o no diga queriendo decir. En Dante el verbo aparece tanto en su acepción de *retratar*, *expresar*, *señalar*, como en su acepción de *retirar* o *alejarse*, de modo que no poder hacerlo implicará una doble incapacidad del lenguaje. El retrato no será, por tanto, sino el reflejo de lo retraído, de lo preterizado. Por eso, el lenguaje no puede retratar la visión¹² ni puede, por otro lado, el lenguaje retractarse, pues la dirección del habla es irreversible. Es el pensamiento el que se retrae en el habla, para desviarse de esa dirección, y es el lenguaje el que se ve desbordado por el pensamiento en el amor. Un habla de signo irreversible. Esa es la pobreza de nuestro lenguaje, su incapacidad para *retra-c-tarse*, *doppiamente* (Dante, 2005: III, IV, 1-4).

4. Cuatro: *papel*. Imposturalidad enunciativa

Enumeremos, finalmente. Decíamos, al inicio de este ensayo, que cuatro son las posibles actitudes o posturas enunciativas de la lengua: afirmar, negar, interrogar y exclamar. A cada una de ellas podría corresponder una serie de acciones, como por ejemplo:

1. AFIRMAR: afirmar, confirmar, conceder, demostrar, enumerar, constatar, disculpar, prevenir, elogiar, criticar, predicar, alabar, etc.
2. NEGAR: negar, refutar, oponer, simular, ignorar, fingir, ironizar, burlar, contradecir, etc.
3. INTERROGAR: preguntar, dudar, temer, presuponer, amenazar, persuadir, comparar, etc.
4. EXCLAMAR: desear, ordenar, prometer, agradecer, permitir, prohibir, anunciar, perdonar, bendecir, conjurar, acusar, jurar, etc.

¹² «Io non posso ritrar di tutti a pieno, / però che sì mi caccia il lungo tema, / che molte volte al fatto il dir vien meno» (*Inferno*, IV, 145-147) porque no puede sacar la vista: «che nessuno ha podere / di tarre li occhi fuor de le tue onde!» (*Paradiso*, XXVII, 122).

A su vez, cada uno de los verbos de una lengua puede asumir cualquiera de estas acciones lingüísticas, porque las palabras «sono quasi seme d'operazione» (Dante, 2005: IV, II, 8). Lo que nos interesa señalar con ello, lejos de poder entrar en el análisis de cada una de estas acciones o de poder establecer una imposible lista cerrada, es el movimiento que la actitud enunciativa esconde: la afirmación y la exclamación establecen un movimiento de progresión o deseo conjuntivo, es decir, son vectores orientados hacia delante, pues sólo necesitan de un sólo elemento; la negación y la interrogación suponen un retroceso adversativo, un vector retráctil que vuelve fingidamente a la presuposición de la que parte, y sus actitudes o posturas requieren de dos elementos, y a veces de la ficción de dos voces o personas.

El poema y la interpretación, en cuanto son los actos monologales de una *factio personarum*, adquieren una *imposturalidad enunciativa* que, en la articulación del *yo* como un *tú*, puede adoptar distintas posturas y figuras. El sentido se articula en su vectorialidad gracias a esa disposición interna y anterior de la voluntad invisible de la canción que, por *quironómica poética*, puede orientarse al materializarse en una u otra dirección en el comentario. Debido a esa tensión, establecemos una serie de *figuras o gestos verbales* que dependen de las cuatro actitudes o posturas enunciativas. El decir retráctil de Dante puede explicar la ordenación de estas cuatro posturas; afirmación y exclamación (en su mostración ostensiva), por un lado, y negación e interrogación (en su retracción anafórica) por otro, siguiendo el esquema del *habla a* (interpelación ostensivo-deíctica de los pronombres *yo* y *tú*) y del *habla de* (referencialidad anafórica del pronombre *él*) en el doble gesto de la palabra. Así, también las figuras retóricas podrían dividirse, según su *inclinación*, en dos gestos verbales:

1. Figuras mostrativas o deícticas: aquellas que llevan el movimiento y hacen ver. Suponen la dirección de *ir*. Instauran la novedad o adelantan algo que se desconoce o que se aventura. Pertenecerían a esta clase las figuras con rasgo de proyección o de anticipación, las figuras descriptivas y las figuras enfáticas.

Implicaría a las figuras de la prolepsis, exclamación, prosopopeya, apóstrofe, hipotiposis, etopeya, énfasis, écfrasis, etc.

2. Figuras indicativas o referenciales: aquellas que traen el movimiento y hacen decir. Suponen la dirección de *venir*. Instauran la repetición o remiten a algo anterior que se sobreentiende o que se suspende. Pertenece a esta clase las figuras con rasgo de retracción, de omisión/suposición/interrupción y de repetición. Implicaría a las figuras de la preterición, agnominación, interrogación, sustentatio, ironía, etc.

Lejos de poder completar un catálogo, proponemos este doble rasgo proyectivo y retractivo que pueden conllevar las distintas figuras retóricas, consideradas como *gestos verbales*¹³. A las figuras mostrativas o déicticas les corresponderá, de un modo lógico o natural, las actitudes afirmativa y exclamativa y, a las figuras indicativas o referenciales, las actitudes negativa e interrogativa aunque, claro está, las figuras pueden asumir o rechazar esa actitud con su propio gesto. Doble gesto en el del monólogo, al *hablar (a sí)* en una figura mostrativa o déictica, y al *hablar de su hablar (de sí)*, en su figura indicativa o referencial.

En este sentido, lo que se encuentra un intérprete es la irrupción –interrupción– de un gesto verbal *flectado* –el texto– que es producto de la actitud o *flectus* –autor– con la que se profirió. Sin embargo, esa actitud única es inalcanzable, pues pertenece al *avento* o voz de su autor, y a nosotros sólo nos llega el vacío de un gesto. Dar vida a ese gesto, reanimándolo como se anima el discurso en la *actio*, establece la dificultad para distinguir la dirección del poema de la dirección de su intérprete, fascinadas sus voces entre sí en el solo de un monólogo.

¹³ Entendemos las figuras retóricas como gestos cargados de oralidad, propios de la naturaleza retórica de todo discurso. Para atender a la implicación de oralidad en la puesta en escena del discurso véase, entre otros de sus trabajos, Albaladejo (2013).

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2003): *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Traducción de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos.
- Albaladejo, Tomás (2013): «Rhetoric and Discourse Analysis» en Inés Olza, Óscar Loureda & Manuel Casado (eds.), *Language Use in the Public Sphere: Methodological Perspectives and Empirical Applications*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Series *Linguistic Insights*), pp. 19-51.
- Alemán, Mateo (1996): *Guzmán de Alfarache*. Edición de Benito Brancaforte, Madrid, Akal.
- Alighieri, Dante (2004): *Commedia*. Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 3 tomos.
- (2005): *Convivio*. Edición y traducción de Fernando Molina Castillo, Madrid, Cátedra.
- Bello, Andrés (1984): *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, EDAF.
- Benveniste, Émile (1983): *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Versión castellana de Mauro Armiño, revisión y notas adicionales de Jaime Siles, Madrid, Taurus.
- (2004): *Problemas de lingüística general, I*. Traducción de Juan Almela, México, Siglo XXI.
- Caramuel de Lobkowitz, Juan (2008): *Quirología. Sobre el modo de hablar con las manos*. Introducción, edición y notas de Julián Velarde Lombrana, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Corominas, Joan y Pascual, José A. (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- Cuervo, Rufino José (1992-1994): *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Cuesta Abad, José Manuel (1998): «Tropismos. Sobre la metarretórica de la interpretación», *Teoría/Crítica*, 5, pp. 371-388.

- Curtius, Ernst Robert (1999): *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducción de MargitFrenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2 volúmenes.
- D'Ors, Álvaro (1948-1949): «XEIPEMBOAN», *Humanitas*, 2, pp. 254-259,
http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/h/humanitas/numero_2_1948_49.
- (1980): «Caput y persona» en *Nuevos papeles del oficio universitario*. Madrid, Rialp, pp. 377-382.
- Derrida, Jacques (1977): «Decir el acontecimiento ¿es posible?». Traducción de Julián Santos Guerrero, seminario realizado en el Centro Canadiense de Arquitectura, http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/decir_el_acontecimiento.htm
- (1990): *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- (2011): *Prejuzgados. Ante la ley*. Epílogo de Fernando Rampérez, traducción de Jordi Massó y Fernando Rampérez, edición de Lorena Arigita, Madrid, Avarigani.
- Fernández, Olga (1999): «El pronombre personal. Formas y distribuciones. Pronombres átonos y tónicos», en Ignacio Boque y Violeta Demonte, dirs., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Vol. 1. *Sintaxis básica de las clases de palabras*. Preámbulo de Fernando Lázaro Carreter, Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe, pp. 1209-1273.
- Ferrara, Francisco (2006): *Teoría de las personas jurídicas*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Granada, Comares.
- Fontanier, Pierre (1977): *Les figures du discours*. Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion.
- Gadamer, Hans-Georg (2005): *Verdad y Método, I*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme.
- Homero (1980): *Odisea*. Introducción y notas de José Alsina, traslación en verso de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Planeta.

- Justiniano I Emperador de Bizancio (1968-1972): *El Digesto de Justiniano*. Versión castellana de Álvaro d'Ors, Pamplona, Aranzadi, 3 volúmenes.
- Klein, Robert (1980): *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*. Artículos y ensayos recopilados y presentados por André Chastel, traducción de Inés Ortega Klein, Madrid, Taurus.
- Langbaum, Robert (1996): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Introducción y traducción de Julián Jiménez Heffernan, prólogo de Álvaro Salvador, Granada, Comares.
- Montaigne, Michel de (2007): *Los ensayos*. Prólogo de Antoine Compagnon, edición y traducción de J. Bayod Brau, Barcelona, Acantilado.
- Nancy, Jean-Luc (2006): *La mirada del retrato*. Traducción de Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu.
- Nebrija, Antonio de (1981): *Gramática de la Lengua Castellana*. Madrid, Editora Nacional.
- Ovidio (2007): *Metamorfosis*. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra.
- Piera, Carlos (2009): «Una idea de la palabra», en Elena de Miguel, ed., *Panorama de la lexicología*, Barcelona, Ariel, pp. 25-49.
- Salazar Revuelta, María (2006): «Configuración jurídica del *receptumnavtarum, cauponum et stabulariorum* y evolución de la responsabilidad *recepticia* en el derecho romano», *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña*, 10, pp. 1083-1100.
- San Isidoro de Sevilla (2009): *Etimologías*. Edición bilingüe, texto latino, versión española y notas de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, introducción general de Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Saussure, Ferdinand de (1945): *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada.
- Volkman, Richard (1987): *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.