

ESTATUTO DEL PERSONAJE EN EL SONETO AMOROSO DEL SIGLO DE ORO*

Antonio García Berrio
Universidad de Málaga

0. *Situación de la conciencia teórica contemporánea: ausencia de acción y personajes en la esencia del texto lírico.*

Comenzaré advirtiendo que la sorpresa, el desacuerdo incluso, que en nuestros días puede suscitar la propuesta de nuestro título, no constituye ciertamente ninguna situación nueva. El personaje literario es sin duda un desdoblamiento personal del autor y de sus imágenes del mundo, un interpuesto que carnaliza y objetiva la experiencia del autor en voces ajenas. En la clasicidad, el modo de expresión dramático, con personajes en acción en la escena, se definía frente al exegemático, lírico; porque en aquél el autor “habla a través de personajes”¹, mientras que en el modo exegemático, propio de la lírica, el poeta habla “él mismo”.

Si del dominio de los debates clásicos sobre la lírica —o, si se quiere sobre la posibilidad, o más propiamente la inviabilidad o inexistencia, del personaje lírico— vinculados al modo de expresión, pasamos a recordar brevemente los que se referían a la imposibilidad del género por razones de ausencia de “personajes en acción”, la densidad y reciedumbre de los debates crecen todavía más. No voy a repetir aquí este proceso historiado ya por mí, tanto para el caso de Italia como para el de España, en muchos otros lugares². La carencia de imitación, por ausencia de personaje en poemas líricos como el soneto o la canción, fue la más generalizada acusación de quienes se oponían a considerar la lírica como modalidad de expresión literaria, por lo menos no al mismo nivel de propiedad que la dramática o la épica³.

Amparándose en la relativa falta de conciencia unitaria de género que había existido dentro del mundo clásico⁴, muchas voces proclamaban la

* Ponencia presentada en el Simposium sobre “Estructura y función del personaje literario en el Siglo de Oro”. Organizada por la Casa de Velásquez, de la Embajada de Francia en Madrid, Noviembre, 5-9, de 1979.

1 Cfr. A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 371-75.

2 Véase mi *Introducción a la Poética clasicista*, cit., *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, CUPSA, 1977, y, recientemente, *Poética e ideología del discurso clásico*, en “Revista de Literatura”, XLI, 81 (1979), pp. 5-40.

3 Cfr. mi obra *Formación...*, cit., pp. 94-113.

4 H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, Munich, Filser, 1936; C. Gallavotti, *Sulle Classificazioni dei generi nell'estetica antica*, en “Ateneum. Studi periodici di letteratura e storia”, 1978, pp. 356-364.

inaceptabilidad de la lírica como género⁵. A ello se oponían, con mejores o peores razones, obras como la del académico y dramaturgo Pomponio Torelli, conde de Montechiarugolo, en su *Trattato della poesia lirica*, de 1594.⁶ Pero, partidarios y adversarios de la lírica, no dejaban de acusar y reconocer la carencia de acción y de personajes. Así, entre los defensores, Aldo Manuzio: “. . . et qui praeterea sine imitatione versus faciunt, quo genere lyrici omnes, et elegiaci comprehenduntur, poetarum numero videtur excludi.”⁷ Otros, como Viperano en 1579 siguiendo el recuerdo de Dante sobre el contenido sentencial, el *concepto*, como equivalente de acción de la *fábula* en la lírica, no dejaban tampoco de reconocer la ausencia de acción “quoniam in ea nulla est humanarum actionum imitatio”. Llegando, como mucho, en tal sentido, a establecer la equivalencia de los *universales* o conceptos líricos, con la particularización concretada en personajes reales de la tragedia y el poema épico: “. . . tamen in singularibus personis, non secus atque Epopoeiam, et Tragoediam, actiones effingere universales”.⁸

Ni siquiera en la más completa y empeñada defensa de la imitación lírica que deparó seguramente la Poética del Cinquecento italiano, las *Lezioni intorno alla poesia*, leídas por Angelo Segni ante la Academia Florentina en 1543, se pretendió jamás defender la dignidad del género sobre la base de una asimilación indiscriminada del género de acción y personajes como los dramáticos o el épico.⁹ Sólo en algún caso de irracional e injustificado empeño, como el de Giulio del Bene en el mismo ámbito cultural de Florencia que Segni, pero un año después y en la *Accademia degli Alterati*, se pretendió afirmar —sin el menor fundamento de razón— como ya he dicho, la condición de imitación de acciones como característica de la poesía lírica.¹⁰

5 Entre otros, aún en las postrimerías del siglo, Faustino Summo, teórico muy avanzado y renovador, por contraste, en otros temas doctrinales. Cfr. *Discorsi poetici*, Padua, F. Bolzerta, 1600, pp. 83r., y 85r.

6 Cfr. P. Torelli, *Trattato della poesia lirica*, Ms. Biblioteca Palatina de Parma, ed. por B. Weinberg, *Trattati di Poetica e Retorica del '500*, Bari, Laterza, 1970, Vol. I, pp. 237-317.

7 Cfr. A. Manuzio, *In Q. Horatii Flacci Venusini Librum De Arte Poetica. . . Commentarius*, Venecia, Aldo Manuzio, 1576, en Prolegómenos, sin página.

8 Cfr. A. Viperano, *De Poetica*, Amberes, C. Plantino, 1579, p. 151.

9 Cfr. A. Segni, *Lezioni intorno alla poesia*. Ms. de la Biblioteca Laurenziana de Florencia, ed. por Weinberg, *Trattati. . .*, cit., Vol. III. Concretamente: “En el distribuire le parti de la tragedia dà certamente a la favola che immita la azione il primo luogo, ma il secondo dà a’ costumi che immitano i costumi et il terzo luogo a’ concetti de la tragedia che immitano i concetti de le persone. Cosí mostra che immitare può il poeta altro che l’azione et esser poeta.” p. 35.

10 Cfr. Giulio del Bene, *Due discorsi*, 1574, Ms. de la Biblioteca Nacional de Florencia, ed. por Weinberg, *Trattati*, cit. Vol. III, pp. 177-204.

En la España contemporánea de aquel movimiento cultural, la situación de las opiniones sobre la lírica¹¹, en el aspecto que nos interesa, es casi absolutamente irrelevante. La temprana conciencia de su identidad dialéctica como género que testimonian en nuestra Teoría literaria las *Tablas Poéticas* de Cascales, próximas hasta el plagio en este punto al *De Poeta* de Minturno¹², no influyó en el debate sobre el estatuto de acciones y personajes, que no registra movimiento alguno de interés sobre lo que hemos visto en Italia. En conclusión, pues, ni la conciencia moderna de la poesía lírica como género —tanto más si pensamos en el caso del soneto—, ni sobre todo la conciencia teórica contemporánea a las obras literarias a que vamos a referirnos en esta ocasión, parece indicar que el estatuto de los personajes de la lírica amorosa pueda determinar consideraciones interesantes sobre la estructura de los textos en cuestión. Sin embargo, es propósito de esta comunicación, precisar la trascendental importancia de los actantes implicados en el desarrollo de la predicación amorosa —si no se quiere hablar de personajes— en la constitución textual del soneto amoroso clásico.

1. *Los personajes de la situación amorosa como “elementos actanciales” de la predicación textual.*

1.0. La definición de los personajes de la lírica amorosa que voy a bosquejar a continuación, es consecuencia de los trabajos que vengo realizando últimamente sobre la naturaleza lingüística del texto del soneto clásico y su tipologización en clases macro-componenciales, tanto semántico-temáticas¹³, como sintáctico-constructivas¹⁴. A tales investigaciones, en buena parte ya publicadas, he de remitir para la aclaración —y sobre todo la ampliación— de

11 Cfr. W.C. Atkinson, *On Aristotle and the concept of lyric poetry in early Spanish Criticism*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1959, Vol. IV.

12 Cfr. A. García-Berrio, *Introducción a la Poética clásica*, cit., pp. 370-378.

13 Cfr. A. García-Berrio, *Lingüística del texto y texto lírico*, en “*Revista española de lingüística*”, 8,1 (1978), pp. 19-75, versión inicial de la tipología temática presentada en 1977 por primera vez en el I. Congreso de Investigación literaria de la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras); con posterioridad retocado y desarrollado en uno de los coloquios periódicos del C.E.R.S. de la Universidad de Montpellier y publicado en *Imprévu*, 1978, I-II, pp. 181-233. Próximamente aparecerá, en la *Revista de Literatura*, un extenso desarrollo completo, que último en estos momentos, de la parcela temática de mi teoría, expresión definitiva de la misma. Muchas de las referencias de este artículo aluden al esquema corregido que organiza la estructura de dicho trabajo aún inédito. El esquema se reproduce en este trabajo como anexo.

14 Cfr. A. García-Berrio, *Construcción textual en los sonetos de Lope de Véga. Tipología del macrocomponente sintáctico* (1979), (aparecerá en el próximo volumen de la *Rev. de Fil. Española*).

detalles doctrinales, en especial de naturaleza metodológico-lingüística, imposibles de abordar en un trabajo de las circunstancias del actual.¹⁵

Mi investigación se ha movido en el seno de la metodología lingüística, muy amplia, que se viene denominando últimamente lingüística del texto con desarrollos vinculados básicamente al ámbito alemán. Sin embargo no quiero ignorar —y, en efecto, creo que no lo he hecho— el conjunto de datos de la tradición de análisis textuales brindados tanto por la propia tradición estilística española¹⁶ y sus imprescindibles apoyos histórico-literarios¹⁷, como por las disciplinas críticas, lingüísticas y semiológicas, que, con fisonomía distinta pero resultados ni mucho menos más pobres que los alemanes, brinda la tradición estructural francesa de gramáticas textuales, constitutiva de una parcela lingüístico, crítico-literaria y semiológica muy bien caracterizada, a la que se atribuye el establecimiento sólido de una disciplina textual que, con palabras que no me gusta, pero cuya justicia me parece incuestionable han llamado algunos Textología.¹⁸

1.1. El conjunto de personajes que intervienen en la acción del soneto amoroso es muy limitado y además fijo. Fundamentalmente dos: el *enamorado* y

- 15 Síntesis y sistematizaciones globales del conjunto integrado de la teoría se ofrecen en mis artículos, "A Text-Typology of classical sonnets", en *Poetics* 1979 (en el próximo volumen de Otoño); así como en mi contribución al II. Congreso internacional de Semiótica de la U.N.A.M. (Méjico). Noviembre 1979; "Tradición tópica y complejidad textual". Aparecerá en *Acta Semiotica*.
- 16 Preciso es recordar aquí que, de cerca o de lejos, la analítica estilística de la tradición española ha conformado el sustento de mis propios desarrollos. Concretamente, el conjunto de esta teoría quizá pueda integrarse como prolongación de los análisis "de forma exterior" iniciados por Dámaso Alonso en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971 (reimp.); así como al total de la obra sobre la lírica del Siglo de Oro de este eminente profesor. Sin que yo esté convencido, no obstante, de que llego a abordar aspectos de la "forma interior". En la misma línea de selección menciono a don Amado Alonso, sobre todo, su *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969 (3a. ed.).
- 17 Imposible dejar constancia explícita en este aspecto de las aportaciones magistrales de la hispanística que configuran el "subsuelo" de estos trabajos. Para que la nómina sea significativa debe ser forzosamente breve, y en tal caso la reduciré a los nombres de don Marcelino Menéndez Pelayo, al de mi querido maestro don Angel Valbuena Prat, y a don José Manuel Blecua, cuyas autorizadas ediciones tanto han facilitado mi camino.
- 18 A los desarrollos modernos franceses de la Poética lingüística, la Semiología y, en general, la Crítica literaria, he atendido muy minuciosamente y por extenso en otros trabajos, a los que remito para testimonio de mi personal valoración; singularmente mi libro, *Significado actual del Formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973. Alguna de las características e incluso riesgos del neoformalismo los he sido ayudado con posterioridad en "Crítica formal y función crítica, en *Lexis* I, 2, (1977), pp. 189-209. Aparte de la singular y conocida aportación de la escuela bartheana, Todorov, Kristeva, etc., me parece imprescindible recordar, especialmente por lo que respecta al tema de este artículo, la labor de A. J. Greimas y sus discípulos. El modelo actancial de Greimas, fundamental para el establecimiento de una teoría del personaje en el texto literario, ha alcanzado gran expansión y un grado de real eficacia e influencia, no siempre reconocido en sus condiciones de alcance y prioridad por la Lingüística y la Poética actuales.

la *dama* objeto de sus sentimientos. Así pues, a diferencia del tema amoroso desarrollado en otros género literarios, la acción del soneto se reduce al parlamento del enamorado dirigido a la dama, o, lo que es aún más frecuente, a un oyente que varía entre el propio poeta, el lector o un interlocutor indeterminado, que no alcanza concreción ni funciones de *confidente*; ya que esta figura en cuanto tal, como tendremos ocasión de señalar más adelante, introduce un tipo muy preciso de actante-personaje. La relación, obviamente entre ambos actores principales la establece un elemento de vinculación funcional, un *funtor* en términos lingüísticos de lógica de la predicación. Su formulación elemental

$$[\varphi] \{s,o\}$$

donde φ = amar / s = poeta / o = dama.

Como he tenido que advertir con frecuencia, ya sin entrar en la concreción semántica de dichos *actantes* como *actores*, la fórmula inicial, de apariencias obvias, representa por sí misma alguna de las drásticas limitaciones prejuiciales que regían el universo socio-cultural convencionalizado bajo el código cortés de la pasión amorosa. En primer lugar destaca la invariable identificación del enamorado con el poeta, lo que viene a consagrar la *coincidencia* entre *sujeto de la enunciación* y *sujeto del enunciado*; de tal manera que puede afirmarse categóricamente que aquellos casos como los preciosos sonetos de Garcilaso o Lope de Vega que ponderan la trágica pasión amorosa de Leandro, o los dos de Góngora donde se celebra la consumación del matrimonio de Felipe IV, no constituyan en pureza, ejemplos válidos de poesía amorosa; no ya a nuestro juicio —fundado, en cualquier caso, en criterios no gratuitos o razones no triviales de conveniencia sistemático-tipológica—, sino aún más en la propia mentalidad e ideología literaria del momento.

La razón de ello, desde mi punto de vista, la determina la evidente desproporción de poemas de una y otra clase. Los sonetos de tema amoroso con poeta-amante son infinitamente más numerosos que los otros, de índole más bien conmemorativa. Casos estos últimos no ya de excepción, sino representativos de un tema, el amoroso, dentro del género textual de la poesía *conmemorativa* o *encomiástica*, que constituye una modalidad muy importante en la lírica española clásica, al mismo nivel de la propia lírica *amorosa*.

Pero, como decía, lo más ilustrativo en este caso de la restricción sistemática que estoy glosando, lo representan sin duda los testimonios en el mismo sentido extrañables de la conducta de los poetas contemporáneos. La evidencia de la identificación poeta-amante en el código de convenciones literarias la corroboran los forzados casos frecuentes de *autobiografismo*

existentes en la lírica amorosa española. No entraremos aquí en el conocido debate sobre la condición de biografía sentimental o de mero itinerario convencional, de ejercicio literario, que supone el *Canto a Lisi* de Quevedo¹⁹. Ni tampoco podemos hacer otra cosa que recordar la elegante y palpable distorsión del poeta no amante que Góngora nos participa en todos sus sonetos. En ellos, sin dejar de cumplir, fugazmente si se quiere, con el tributo de la identificación tópica, con frecuencia en ropaje pastoril, el distante presbítero cordobés deja contemplar bien poco de su propia sustancia de amante. Cosa que, por cierto, nos hace más incomprensibles aún la cruel persecución de sus contemporáneos contra el elegantísimo lírico andaluz, al que se reprochaba frecuentemente, como es bien sabido, transparentar amores mundanos incompatibles con su condición de clérigo.

Lope de Vega ofrece un perfil de la cuestión bien elocuente. El, como Herrera o Garcilaso, representa en su poesía amorosa normal el caso de identificación biográfica —frente a los de autobiografismo ya reseñados—; pero aquí me referiré al ejemplo que testimonian sus *Rimas de Tomé de Burguillos*. El Burguillos, me parece que está bien claro que se trata de una parodia no tanto del amor cortés, cuanto de la escritura tópica correspondiente. Pues bien, en esta obra, Burguillos-personaje de Lope es Burguillos-escritor doblete ficcional de Lope, que no rompe así en el orden formal, sino paródicamente, el principio básico de la identificación poeta-amante. Los poemas amorosos de Sor Juana Inés de la Cruz, pueden constituir una instancia límite del argumento. La elegante poetisa, en sus ejercicios convencionales de género no proclama obviamente ningún hecho de lesbianismo, al ejercitarse en el canto a la dama, o a la flor transpuesta en la metáfora del ‘carpe diem’. Incluso los lectores contemporáneos —que podemos imaginar fácilmente intransigentes en punto a los amores homosexuales de una monja— eran conscientes, por tanto, de la condición de puro ejercicio formal de tales poemas, e indirectamente respetaban y aun exigían el mantenimiento del formalismo delimitador del género, que haría identificarse al autor, en este caso la monja autora, con el galán tópico de la conversación amorosa.

19 Recuérdese la discusión abierta sobre todo desde la obra de O.H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Biblioteca del hispanista, 1955, de la que yo me hice eco en mi monografía, *Quevedo. De sus almas a su alma*, Murcia, 1968. Ver, recientemente, José M. Pozuelo Yvancos, *La lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1977 (extracto de tesis doctoral). En cualquier caso, creo que sólo a través de la objetiva corroboración tipológica de los tópicos e innovaciones personales de Quevedo se puede concluir algo definitivo en esta “rosa de los vientos” de las hipótesis críticas.

1.2. El actante objeto o término²⁰ —el caso “goal” en la terminología de Fillmore—²¹ lo representa la *dama*. Objeto único dentro de la poesía española. El papel poético de la dama se funda a su vez, también, sobre drásticas restricciones de las posibilidades reales de la misma en el intercambio amoroso del mundo real. Sin entrar aún —como no lo hemos hecho todavía en el caso del galán poeta— en las limitaciones convencionales de su encarnadura semántica como actor, el actante *dama*, en el dominio funcional, establece en primer lugar la condición de su *unidad*. Son más que raros, anormales, y por tanto extrasistemáticos, los sonetos que tematizan amor a varias damas. Siendo en este sentido Lope de Vega el responsable de más excepciones; precisamente por su simple pero fructífera fórmula general de creación que consiste, para la lírica como para el teatro, en hacer entrar la propia biografía y la vida social ambiente en los restringidos círculos de la escritura literaria clásica, dominada por la tradición tópica. Y, si no recuerdo mal, dentro del grupo de excepciones, son raramente rarísimas las que tematizan una poligamia verdadera, es decir simultánea. Evidentemente el grado de restricción sobre la realidad histórica contemporánea —como de la actual o de cualquier época— de este hecho, está en la mente de cualquiera, sin más ponderación.

Por otra parte la nula tolerancia de nuestra sociedad española del Siglo de Oro para el “pecado nefando”, reforzó la limitación sexual del objeto término de la predicación amorosa, que ya en la tradición petrarquista y trovadoresca del amor cortés lo protagonizaba insustituiblemente la figura femenina. Casos como los sonetos amorosos al amado de Shakespeare, que se extendían incluso al objeto dual amado y dama, no cabrían sin duda alguna dentro de la reducción social y funcional del sistema de predicación, que configuraba el texto amoroso clásico entre nosotros.

-
- 20 Sigo aquí las líneas generales del modelo actancial de A.J. Greimas, desde su *Semántica estructural*, de 1966; Madrid, Gredos 1971; *En torno al sentido* (1970) Madrid, Fragua, 1973; y “Pour une théorie du discours poétique”, en Greimas (ed.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972. Especialmente el trabajo: “Les actants, les acteurs et les figures”, en C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse, 1973, pp. 161-170. Menos directamente en mi esquema incide el montaje de las rigurosas categorías actanciales, que conozco, del modelo semántico de Klaus Heger, *Monem, Wort, Satz und Text*, Tübingen, Niemeyer, 1976.
- 21 Cfr. Ch. J. Fillmore, “The case for case”, en E. Bach, R.T. Harms, (eds.), *Universals in Linguistic Theory*, Nueva York, Holt, 1968; y “Towards a modern theory of case”, en D. Reichel, A.S. Stanford (eds.), *Modern studies in English. Readings in transformational grammar*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1969.

2. *Los personajes de la situación amorosa como "actores". Restricciones de su contenido semántico y determinaciones funcionales del mismo en el sistema*

2.1. Las limitaciones funcionales antes señaladas de los *actantes* protagonistas, sujeto y objeto, del diálogo lírico en la poesía amorosa, quedan aún más acusadas cuando se completan con los ropajes convencionales de su encarnadura semántica, dentro de un conjunto de rasgos tópicos, sobradamente conocidos y a desde el propio nivel de lectura de los sonetos. La estricta interacción funcional existente entre los dos actantes de la predicación determina que ambos, poeta y dama, se constituyan semánticamente en dualidad dialéctica, donde cada uno de los rasgos que configuran la definición de uno, se correspondan en el grado equivalente en el otro. Condición obvia, por ejemplo, en el galán es el *rendimiento amoroso*, ternera compatible con quejas o aun con desesperaciones; pero que escasamente se contamina con otros tipos de sentimientos de naturaleza diferente; incluso los causalmente conectados con el amor.

Caso curioso y representativo en este sentido podrían ofrecerlo los *celos* (4₁ b7, en nuestro esquema revisado), gran tema de otras modalidades literarias contemporáneas; por ejemplo, como es bien sabido, en el teatro asociados al tema del honor—, que comparece en proporciones muy exiguas en los sonetos. Sólo once ejemplos he censado de celos tematizados como elemento semántico central en una muestra superior a los setecientos sonetos. Dos de Garcilaso, tres de Quevedo, uno de Góngora y cinco de Lope²². Cifras que, por lo que se refiere al último de los escritores mencionados podrían hacer pensar en una comparencia anómala del tema, rompiendo el sistema; pero que en realidad vienen a significar, a mi juicio, más bien lo contrario; ya que la incidencia vital de la autobiografía de Lope, donde las crisis vinculables a celos ocuparon tan representativo espacio, que se abrieron paso en su ejercicio literario con muestras tan extensas como *La Dorotea*, no lo consiguieron en el mismo grado en una modalidad tópica, perfectamente fijada por la tradición, como la del soneto amoroso.

2.2. Ya he dicho antes, cómo los rasgos semánticos que conforman estructuralmente la fisonomía de los dos personajes, son de naturaleza dialéctica. Operan unas veces por vía de *consecuencia*, —por ejemplo, la condición *únicas*, de

22 He aquí la relación de primeros versos: Garcilaso: "Sospechas que, en mi triste fantasía" y "Dentro de mi alma fue de mí engendrado"; de Quevedo: "No admiten, no Floralba, compañía", "¿Ves gemir sus afrentas al vencido?" y "¿Ves con el polvo de la lid sangrienta?"; Góngora: "¡Oh niebla del estado más sereno!"; Lope: "Esto de imaginar si está en su casa", "Que eternamente las cuarenta y nueve", "Suspenso aquel divino movimiento", "Suelta mi manso mayoral extraño", y "Querido manso mío, que venistes".

la dama como objeto amoroso determina la *fidelidad* o *constancia* del amante— y otras veces por vía de *contraste*. En este caso al rendimiento amoroso del galán se opone, en líneas generales del sistema, el contraste dialéctico de la *actitud desdenosa*, indiferente o inactiva en los casos más favorables y positivamente adversa en los menos. Este rasgo conlleva consecuencias funcionales muy importantes para la estructura general del sistema, que en mi gráfico tipológico se evidencian bajo la forma de la perceptible desproporción entre las ramas del *canto* (2a), frente a las de la *queja* (2b) y el *sufrimiento* (2c), y en la correspondiente densidad de la muestra agrupada. Los casos de queja y sufrimiento corresponden a desarrollos textuales de la predicación dominados generativamente (en el nudo superior 1₁ 2) por la presuposición de *no correspondencia* de la dama, es decir *desdén explícito*. Pero adviértase que los textos que hemos censado como dominados por la presuposición de *correspondencia* (1₁ 1), determinando la actitud positiva de los sonetos de *canto*, no se fundan tanto en la manifestación explícita del amor correspondido, sino en la *no tematización del desdén*.²³

La consideración de circunstancias como ésta proyectan, indudablemente, perfiles muy interesantes a una reflexión histórico-social del tema, que no juzgamos posible agotar explícitamente en trabajos de este tipo. Obviamente, por lo que hace sólo a este caso concreto, la naturaleza mayoritariamente negativa y quejosa de la lírica amorosa puede ser fácilmente conectada con interesantes consideraciones de psicoanálisis cultural o historia social, como la de la “clientela” trovadoresca que, en origen, constituye el fundamento social de la lírica galante meridional en Europa. Se menciona aquí este caso como una posible pauta de las investigaciones en las que la formalización del sistema literario y las consecuencias de interpretación social de dicho sistema pueden recorrer vías, no ya complementarias sino fructíferamente solidarias.

Con la distribución de rasgos comentada, *rendimiento/desdén*, conectan evidentemente muchas otras marcas semánticas similares registradas en determinados textos. Así, por ejemplo, la imagen global *desesperanzada* del amante clásico, y su correlato de damas *inalcanzables*, que no se traduce en el caso de las correspondientes súplicas y quejas en manifestaciones insultantes, sino en sumisas y pacientes instancias o, en los casos más violentos, en adjetivos en último término galantes en la especialización léxica del género, como “cruel” o “criminal”; o bien en perífrasis tan deliciosas como la tan conocida de “ángel

23 Consúltese el desarrollo extenso y la representación generativa y formalización lógica de estos extremos en nuestro trabajo, *Lingüística del texto y texto lírico*, pp. 31-33. También en Janos S. Petöfi-A. García-Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979, pp. 322-325.

fieramente humano”. Por último, el rasgo bien sabido del *desarraigo carnal* de la lírica amorosa, hace preciso distinguirla nítidamente de la poesía erótica, que también se cultivaba —piénsese por ejemplo en el caso de Quevedo—, pero con plena conciencia de moverse dentro de moldes artísticos y tradición poética absolutamente distintos. La carnalidad en los sonetos amorosos no traspasa jamás el borde del ingenuo requiebro pícaro, como en el soneto 22 de Garcilaso, “Con ansia estrema de mirar qué tiene”, o en el de Quevedo que comienza “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dímelo?”. Y, en cualquier caso tan menguadas concesiones, estarían de sobra contrapesadas por los sonetos de tematización del sentimiento platónico contrario, precisamente más frecuentes —lo que también es explicable; y, de hecho, se ha explicado— en los autores de biografía erótica más turbulenta, Lope de Vega y Quevedo.

2.3. El objeto normal de la predicación, la dama, es sustituido a veces, en el caso de la queja, por otros actores, que en realidad se configuran con carácter de claros *eufemismos* de la dama. El *Amor* (3b₂) es objeto de quejas, como causa superior, deidad galante, que viene a evitar la mención de la amada en situaciones quejosas que comprometerían con su reiteración en el caso de Cancioneros extensos la galantería del enamorado y la amenidad temática del conjunto. Otro tanto se diga del *poeta mismo* (3b₃), cuando es él quien se autoacusa a sí mismo, o a sus potencias en lucha —imaginación vs. voluntad (4₁b8; 4₁b9).

2.4. Advertiré para terminar este apartado, que en ocasiones la predicación textual básica se reduce actancialmente para el tipo de la presuposición negativa de *no correspondencia*. La etiqueta de *sufrimiento* quiere significar, dentro del esquema de mi teoría tipológica, la desaparición del actante objeto de la queja; lo que transforma la predicación en una proclamación intransitiva del desaliento amoroso, en términos de auténtica *enfermedad* (4₁c1), que llega a complicar en ocasiones, incluso, a la propia *muerte* (4₁c2) como desenlace, deseado/temido, dulce o penoso, del sufrimiento.

3. *El confidente, actante suplementario y consecuencia de la enunciación*

3.0 Una de las enseñanzas básicas que me ha deparado la elaboración de mis tipologías ha sido la de constatar la proporción de alta frecuencia —setenta y cinco textos en nuestra muestra actual de setecientos sonetos— con que en la enunciación del soneto amoroso se produce la introducción del *confidente*, “especificación actancial complementaria” como lo he definido en otro lugar²⁴. El confidente era figura bien conocida y detectada en el caso de géneros

24 Ibid. pp. 33-34.

literarios contemporáneos de nuestros sonetos, como los escuderos y acompañantes de novelas y epopeyas, los criados dialogantes, dueñas encubridoras y graciosos que pueblan nuestro teatro clásico. Su estatuto funcional para el desarrollo expresivo de la obra no constituye ya ningún secreto, y a buen seguro que de una revisión monográfica del personaje, como la que se ha propuesto el actual coloquio, saldrán todavía muchas más curiosas novedades.

Es precisamente por ello, por lo que me he propuesto destacar aquí su incidencia en la estructura del soneto amoroso. Precisamente para ofrecer una perspectiva más —hasta donde se me alcanza inédita— que enriquezca la teoría general de los personajes *confidentes* en nuestro Siglo de Oro. El confidente del soneto amoroso cubre la función usualmente confiada a él de naturalizar la expresión del protagonista, en nuestro caso el poeta-amante, mediante la disposición de un soporte auditivo, que facilite la naturalidad pragmática de la situación expresiva del texto. Para dar un ejemplo de este tipo de estructura, recordaría los famosos sonetos de Garcilaso a Boscán, a Julio César Caracciolo, o a Mario Galeota.

3.1. Sin embargo en la figura del personaje confidente deben distinguirse circunstancias y situaciones funcionales, muy próximas, antes de llegar a una definición del mismo, actancial y textualmente adecuadas. En primer lugar es preciso deslindar entre *personaje confidente* y *persona apelada* en el texto. Con gran frecuencia aparecen en el soneto aludidos términos personales en vocativo, que no son confidentes. En el desarrollo sintáctico de mi teoría tipológico-textual²⁵ he tenido ocasión de ponderar adecuadamente la *apelación* como modalidad expresiva, quizás la más frecuente en los sonetos, frente a la *exposición* y la *narración*. Precisamente, además, la expresión apelativa del mensaje lírico se sentía en nuestro Siglo de Oro tan conaturalizada, que en procesos de evolución estilística de la macroestructura constructiva en el texto del soneto, como el de Lope de Vega, su abandono gradual y progresivo por otras modalidades expresivas configura uno de los parámetros clásicos de medida. Significando la constante de evolución estilística de Lope, el cual tanto temática como sintacticamente evolucionó, tratando de desembarazarse claramente de los efectismos que él creía vinculados a la herencia de la tradición tópica.

El confidente es sólo uno de los posibles términos de apelación textual. En la lírica amorosa comparte con la dama y con el poeta mismo las posibilidades de la apelación. Incluso en otras modalidades temáticas como en los sonetos religiosos —muy próximos por cierto en su estructura textual y funcional al modelo de los amorosos— no existe el confidente como objeto de apelación y sí

25 Cfr. A. García-Berrio, "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico", cit.

el poeta mismo, o Dios como alternante temático de la amada en esta modalidad.

En segundo lugar, conviene distinguir entre aquellos textos en los que *el confidente no alcanza un relieve funcional determinante del macrocomponente* —es decir, en términos corrientes o inexactos, no influye en la estructura del texto de un modo global—, viéndose reducido a un puro vocativo, término de apelación de alcance puramente intrasintagmático; y, por otra parte, los textos definibles en dimensión macrotextual, temática y funcionalmente, como de confidente con toda propiedad. Estos últimos son obviamente los acogidos: en mi esquema dentro de la clase de *confidente*, como rasgo temático central (3d).

Unos ejemplos ilustrarán los conceptos anteriores. Entre los sonetos de Garcilaso antes mencionados, el 33 “A Boscán desde la Goleta” constituye un caso típico en el que, tras la mención de Boscán en la primera palabra del texto, el confidente queda reducido a puro oyente, presupuesto sin ninguna incidencia en la constitución temática del texto. En los otros dos casos mencionados, la presencia de acciones del confidente a lo largo del texto es mucho más marcada. Fernando de Herrera, por ejemplo, acuñó un tipo muy preciso de soneto de confidente donde la presencia de éste en el desarrollo y estructura del texto justifica plenamente su consideración macro-componential. Se trata del tipo textual en el que el poeta exalta la actividad literaria-épica o militar generalmente, del confidente poeta o prócer, para justificarse él de no secundarlo por la situación de postración de ánimo en la que le tiene su sufrimiento amoroso.

3.2. La indudable sorpresa que produce la extensión del personaje confidente también a la estructura del soneto amoroso me permite, además, ejemplarizar con este rasgo en apoyo de la necesidad de extender atentas investigaciones textuales, tipológicas o de otra índole, a grandes bloques de realidad literaria. Frente al estado de absoluto anonimato para la crítica y la historia literaria hasta el presente del tipo textual de confidente, pese a la perfectamente delimitada incidencia estructural del mismo en la tipología del texto y del sistema de la lírica amorosa, rasgos de distinta naturaleza —por especiales razones y aun caprichos de las disciplinas de observación metateórica de la realidad histórico-literaria— como la temática de los celos, o la del “carpe diem” (nueve ejemplos en total para la misma muestra que determina setenta y cinco de la clase de confidente), han adquirido una notoriedad tradicional que no se corresponde con su real responsabilidad, cuantitativa y cualitativa, en la fisonomía general de la lírica clásica española²⁶.

26 Quiero advertir que he estudiado, con atención, el caso del “carpe diem”; lo cual no me hace llegar a conclusión diferente. Téngase sólo en cuenta que el volumen de textos examinados en este trabajo concreto, correspondería proporcionalmente a una muestra global infinitamente más amplia de la que nosotros contamos en la teoría general. Cfr. ‘A. Garcfía-Berri6, Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el “carpe diem”, en *Dispositio*, III, 9, pp. 243-293

3.3. Respecto a la naturaleza semántica del actante confidente, es preciso señalar aquí la incidencia muy directa y decisiva en este caso de la *metaforización del tema*, proceso general del sistema del soneto en su vertiente temática que ha ocupado interesantes aspectos de mi investigación textual²⁷. El confidente metáfora es un objeto sin capacidad de confianza, un ser no animado, o no real: un árbol, una roca; o bien un ser animado no racional, como un perro; e incluso, si se quiere, —y no entro aquí en la posible discusión que ello conllevaría— un ser de ficción como las ninfas del Tajo en el soneto de Garcilaso. Este tipo de actor-confidente es, por otra parte, muy frecuente. Sobre todo lo es el río, o en general cualquier curso de agua. Fruto de una clara tradición petrarquista y clásica, enriquecida y potenciada sin duda por su capacidad de asociación con la frecuentísima metaforización del llanto del poeta, la verdad es que el caso del *confidente-río* constituye una clase tan nutrida y bien definida que nos ha obligado a especificar en nuestro esquema para ella sola una terminal alternativa de todos los demás tipos de confidente no humano (veintiún sonetos de confidente-río, frente a diecinueve de confidente no humano-vario, en nuestra muestra). Lo cual debe prevenir sin duda contra las sospechas de lesiones a la lógica general en el caso de los sistemas culturales artísticos, donde el peso de tradiciones tópicas internas desarrolla en ocasiones subsistemas especiales, con sus propias lógicas peculiares.

4. El “escenario” de la acción lírica. Los circunstantes en el modelo actancial del texto del soneto.

4.0 Las observaciones anteriores sobre el confidente-río llevan forzosa e inmediatamente a considerar brevemente el estatuto de los *circunstantes*, en este caso el circunstante de *lugar*. Su distinción de confidentes locales-materiales es muy fácil. El circunstante no interviene en la acción de los actantes, sino que los enmarca y acompaña. No era ese el caso de los confidentes de paisaje, que adquieren tal condición textual cuando el sujeto-emisor los elige como término de la enunciación —equivalente al caso “experiencer” en las gramáticas inspiradas por Fillmore—, cuando se dirige a ellos, y ellos, a su vez, se ven implicados activamente en el desarrollo y estructura del texto.

4.1. Los circunstantes son dos básicamente: lugar y tiempo. El *lugar* compone la circunstancia de paisaje de la predicación básica, que en determinadas transformaciones textuales alcanza desarrollos de tematización central. Sus

27 Cf. A. García-Berrio, *Problemas lingüísticos en una tipología textual*, Seminario (en el Instituto de Lingüística Románica de la Universidad de Munich (Semestre de verano, 1979), mecanografiado.

modalidades más frecuentes son las de *escenario*, casi siempre desierto —símil de los estados de ánimo del poeta amante—, *itinerario* como plasmación o metáfora local del desarrollo cronológico del proceso de la pasión amorosa; interviniendo por último básicamente el componente local en la temática de la *ausencia*, tan frecuente sobre todo en Garcilaso y Lope de Vega.

4.2. Respecto al *tiempo*, como circunstante temático, quiero precisar que no se entiende por tal el tiempo implicado de la acción textual, objeto de atención en la tipología macrosintáctica, de capital trascendencia en la delimitación macroconstructiva entre textos narrativos y textos expositivos. El tiempo-circunstante es tiempo-tema, es decir ingrediente temático de la estructura del contenido textual²⁸. Por ejemplo, la importante estructura temática del “desengaño” implica de tal manera el tiempo como circunstante temático, que para determinados desarrollos de la misma, la tematización del circunstante desglosa al tema básico en el nivel de explicitud textual, pasando incluso a representar al texto como rasgo semántico básico de su estructura. Otro ejemplo muy claro lo constituyen los sonetos, frecuentados por Lope, en la estructura: cuando tú me querías y no te quise / ahora te quiero yo y tú no me quieres.

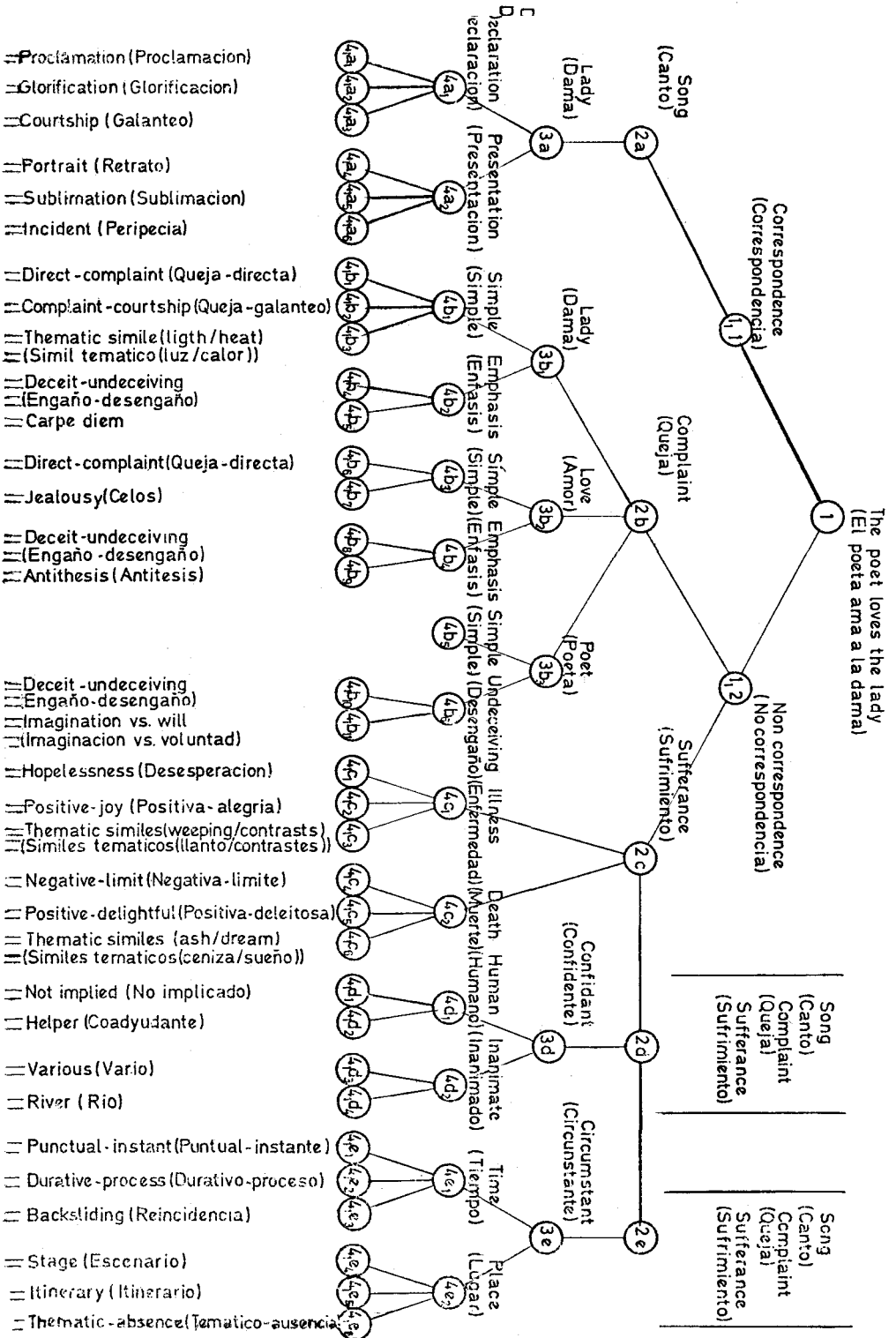
5. *Conclusión*

Obviamente no aspiro —ni ello es siquiera mi deseo— a que las consideraciones precedentes alcancen a forzar de tal manera la teoría tradicional del personaje que sea obligado, a partir de aquí, contar con los actantes de la predicación textual del soneto amoroso como “figuras” básicas de la estructura y función del personaje literario. Ni por su condición lírica, ni por su modalidad expresiva, ni por la convencionalización de su propia estructura textual pertenece el soneto, sin más, al género de los poemas “con imitación de acciones”. Sin embargo sí espero que el conjunto de observaciones aquí desarrollado, sobre el estatuto actancial de la modalidad de predicación que determina la estructura del texto lírico, pueda contribuir a que el estatuto actancial del soneto amoroso quede censado —quizás sólo por ahora como simple

28 Cfr. R.E. Longacre, *An Anatomy of speech actions*, Lisse, P. de Ridder, 1976. Especialmente influyente en mi caso, para perfilar el desarrollo de estas nociones temporales, ha sido la lectura del sugestivo libro de H. Weinrich, *Tempus: beschriebene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kolhammer, 1971. Llamo la atención a los seguidores más inmediatos de mis trabajos tipológicos sobre el carácter de novedad, tanto en la consideración teórica como en la representación tipológica integrada de los circunstantes y el confidente, respecto a mi primera versión de “Lingüística del texto y texto lírico”. El desarrollo explícito completo de estos puntos será presentado en breve en próximas publicaciones.

llamada de atención— entre la problemática pendiente para el ensanchamiento de la noción tradicional y externa de personajes abiertos a la indudable dependencia textual, a la que le destina su condición general y última de elemento desarrollado en el seno de un texto gobernado por las estructuras de predicación generalizadas en el discurso verbal.

DIAGRAM 1



- ≡ Proclamation (Proclamación)
- ≡ Glorification (Glorificación)
- ≡ Courtship (Galateo)
- ≡ Portrait (Retrato)
- ≡ Sublimation (Sublimación)
- ≡ Incident (Peripezia)
- ≡ Direct-complaint (Queja-directa)
- ≡ Complaint-courtship (Queja-galateo)
- ≡ Thematic simile (light/heat) (Simil tematico (luz/calor))
- ≡ Deceit-undeceiving (Engaño-desengaño)
- ≡ Carpe diem
- ≡ Direct-complaint (Queja-directa)
- ≡ Jealousy (Celos)
- ≡ Deceit-undeceiving (Engaño-desengaño)
- ≡ Antithesis (Antitesis)
- ≡ Deceit-undeceiving (Engaño-desengaño)
- ≡ Imagination vs. will (Imaginación vs. voluntad)
- ≡ Hopelessness (Desesperación)
- ≡ Positive-joy (Positiva-alegría)
- ≡ Thematic similes (weeping/contrasts) (Similes tematicos (llanto/contrastes))
- ≡ Negative-limit (Negativa-limite)
- ≡ Positive-delightful (Positiva-deleitosa)
- ≡ Thematic similes (ash/dream) (Similes tematicos (ceniza/sueño))
- ≡ Not implied (No implicado)
- ≡ Helper (Coadyudante)
- ≡ Various (Vario)
- ≡ River (Rio)
- ≡ Punctual-instant (Puntual-instante)
- ≡ Durative-process (Durativo-proceso)
- ≡ Backsliding (Reincidencia)
- ≡ Stage (Escenario)
- ≡ Itinerary (Itinerario)
- ≡ Thematic-absence (Tematico-ausencia)