

# EL HORIZONTE TEMÁTICO DE LA OBRA LITERARIA

FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ  
Universidad de Murcia

El estudioso del género literario narrativo, y en particular del novelesco, suele dirigir su consideración al estudio de las modalidades y recursos del relato (composición, narración en primera o tercera persona, punto de vista, etc.), la **estructuración** del espacio, el tiempo y los personajes; y al abordar los temas o contenidos de la novela, no pasa de una **clasificación** tipológica —novelas de aventuras, histórica, realista, pastoril, caballeresca, utópica, social, erótica, etc.—<sup>1</sup>.

El estructuralismo y el formalismo de las últimas décadas han desarrollado una **narratología** que, surgida con fines **etnográficos**, tiene difícil aplicación metodológica a la hora de abordar la obra literaria como tal. La elaboración de un código lógico defunciones en el relato —**Propp**, Greimas, Bremond, Todorov, Bal, etc.— nos lleva a un esquema abstracto, en el que **quizá** quepan muchos relatos, pero en el que no encontramos narración literaria alguna.

En los años cincuenta y sesenta tiene lugar el desarrollo de una corriente que recibió el nombre de "crítica **temática**" y que englobaría a estudiosos como J. P. Weber, G. Poulet, J.P. Richard, J. Starobinski, **A. Béguin** o Bachelard, entre otros. Desde sus respectivos planteamientos buscan el **tema** específico de autor, del cual éste no es plenamente consciente. Para R. Barthes es una "red organizada de obsesiones"; para J.P. Weber es la imagen obsesiva que se manifiesta insistente pero de forma variada. Otros, aunque menos psicocónticos, no dejan de indagar en las "estructuras interiores—que definen la originalidad del autor (J.P. Richard); o las categorías —tiempo y espacio— o formas —el círculo— (G. Poulet); o la forma en que es vivida la **mirada** (J. Starobinski); o los "complejos de cultura" (G. Bachelard).

Esta crítica temática difícilmente trasciende más allá de los límites de la producción literaria del autor estudiado. De aquí que el que estas líneas escribe se haya preguntado con

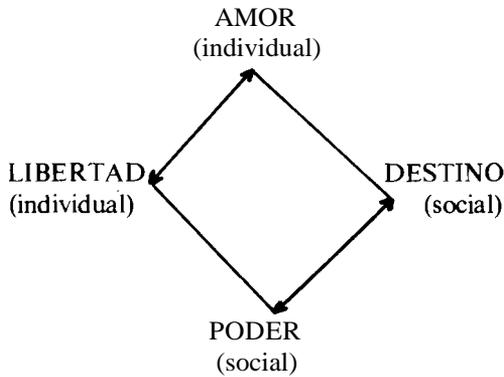
---

<sup>1</sup> Cfr. M. BAQUERO, "Los temas novelescos" en *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia, 1988, pp. 73-76. Como ejemplo de una consideración general más actualizada, véase el reciente libro de M. RAIMOND, *le Roman*. París, 1988.

frecuencia, y a pesar de la moda formalista y de sus escolásticos que en alguna ocasión ha tenido que sufrir, por qué no planteamos el estudio de un horizonte temático en el que pueda ubicarse gran parte de la producción literaria.

En una obra narrativa encontramos, por ejemplo, que los personajes del relato desarrollan su personalidad afirmándose en una red de valores y relaciones que configura un cosmos de ficción específico. A su vez, la acción del protagonista del relato supone el encuentro con una dificultad o sucesión de obstáculos que, si no supera, pueden arrastrarlo a un desenlace trágico. Así, en cualquier relato encontraremos unos elementos que hacen referencia directa a la afirmación de la individualidad de los personajes y que designamos como *libertad y amor*; y otros dos que nos refieren al obstáculo externo y social y que denominamos *poder y destino*.

Estos cuatro elementos los podemos distribuir en el siguiente cuadro:



*Libertad/destino y amor/poder se presentan, si no como elementos contrapuestos, al menos en unas relaciones dialécticas que buscan una armonía ideal.*

La primera expresión poética de la literatura románica europea, la lírica provenzal, nos ofrece un primer ejemplo de armonización de estos elementos; el sentimiento erótico del trovador se afirma como tal en cuanto que se sustenta en el código de valores sociales de la nobleza (*largueza, mesura, proeza, valor, donar*, etc).

El *roman courtois*, en su narrador primero y más representativo, Chrétien de Troyes, ofrece la perfecta armonización de estos elementos. El *caballero* se afirma por la *aventura* al lograr el desarrollo armónico de ésta con el elemento erótico (*amor*) lo que le permite su integración en el orden social de la nobleza (*poder*), a la vez que facilita su triunfo sobre el obstáculo (*destino*). En este sentido podemos entender la afirmación de E. Kohler de que el amor, en Chrétien, es la clave de un orden social; es lo que debe llevar al caballero a la perfección que le hará digno de este nombre, es lo que le impulsa a asumir los deberes que le ligan a la colectividad y en los que se fundan sus exigencias de dominio. El amor es, pues, al mismo tiempo expresión de la individualidad y lazo del individuo con la sociedad<sup>2</sup>.

La armonización de *amor y poder*; el sometimiento del erotismo al código social, cristalizado ya en la *fin amors* trovadoresca, es el núcleo temático fundamental del *roman courtois*. Así, la crisis del relato aparece en el momento en que el sentimiento amoroso del

<sup>2</sup> 'Les Romans de Chrétien de Troyes' en *Revue de l'Institut de Sociologie*, 1963-2, Bruselas, p. 227.

caballero se hace autónomo o irreductible al código erótico. En *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, la recién estrenada felicidad conyugal hace olvidar a Erec sus obligaciones caballerescas abriendo la crisis en la pareja que, en el transcurso del relato, quedará restablecida. En la segunda narración, *Ivain*, la composición del relato se funda en una crisis similar; pero, en este caso, el equilibrio *amor/poder* entra en crisis por el predominio del segundo elemento: el caballero, enajenado en la *aventura (poder)*, olvida momentáneamente sus obligaciones amorosas lo que hace estallar la crisis que también quedará restablecida en la segunda parte del relato.

En la narración caballerescas de los siglos XII y XIII —y el mismo molde condicionará la posterior—, el caballero se afirma como tal saliendo triunfador de una sucesión de obstáculos (*destino*) que contribuyen al desarrollo armónico de *aventura y amor*.

En estos siglos, hay una leyenda que inquieta, perturba y no deja de ser aludida por narradores, poetas y personajes mismos de la ficción literaria: la de Tristán e Iseo. Y no es sorprendente, si tenemos en cuenta que significa la negación extrema del señalado equilibrio de elementos. El filtro que beben los enamorados representa el obstáculo insuperable: el triunfo de *destino* sobre *libertad*. El amor adúltero de estos enainorados expresa la ruptura extrema de *amor/poder*; el primer elemento no sólo se hace autónomo al alejarse de su armonización con el segundo, sino que se afirma destruyéndolo; es un erotismo que se desarrolla devorando el código social que sustenta el *poder*. Esta leyenda, con la de Píramo y Tisbe y la de Paris y Helena, está presente desde los comienzos de la literatura medieval europea desempeñando una función *análoga*. Estas parejas, con sus amores imposibles, ocupan, en el horizonte *míticoliterario*, un lugar ideológico inquietante. Representan la ruptura definitiva de nuestras dos parejas de elementos que han de armonizarse ideológicamente: *libertad/amor y poder/destino*; es decir, la radical contraposición de los elementos individuales frente a los elementos sociales.

La alusión insistente, en la literatura de los siglos XII y XIII, a esta leyenda manifiesta su funcionamiento como modelo mítico de referencia. Y es en el orden mítico en donde el autor medieval puede permitirse la ruptura de la "estética de la *identidad*" —utilizando la expresión de Y.M. Lotman—. El desplazamiento espacial de Tristán e Iseo, el paso de la corte —lugar de la armonía *social*— al bosque —lugar degradado, espacio *asocial* de los que han roto con la *norma*— es un ejemplo muy significativo. La ruptura con la norma social lleva consigo la incompatibilidad de las dos parejas de elementos que venimos estudiando; por tanto, la imposibilidad de superación del obstáculo, el triunfo de *destino* y el desenlace trágico.

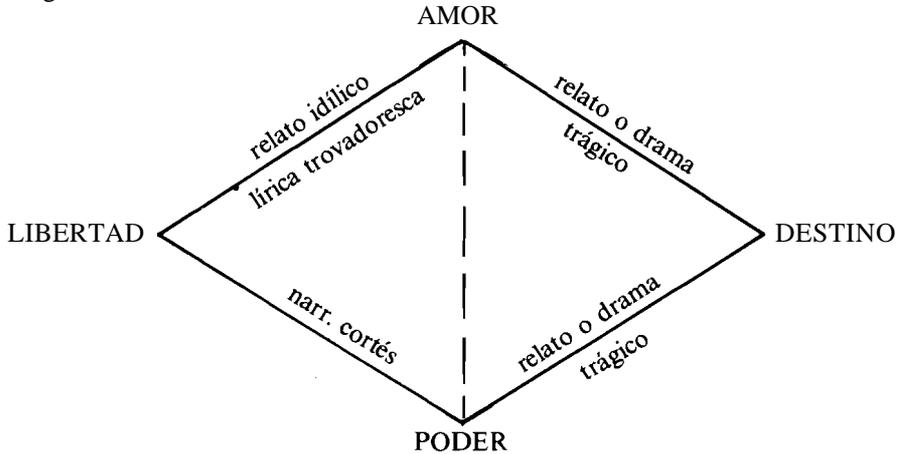
Con Jean Renart, a principios del siglo XIII, encontramos un tipo de narración que nos ofrece desarrollada la dualidad, en el relato, del cosmos narrativo y del mítico legendario de referencia: por una parte, la narración sobre unos personajes en un espacio y tiempo familiares y en continuidad histórica con autor y público; por otra, el cosmos *míticolegendario* cuyos héroes son aludidos como pertenecientes a aquél. Los narradores del siglo XIII basan su relato en el restablecimiento de un equilibrio sentimental y social amenazado<sup>3</sup>; y la ruptura de la armonía de las dos parejas de elementos sólo es admitida en cuanto que está representada por los personajes que pertenecen al cosmos mítico. Este es el sentido de las insistentes alusiones a Tristán e Iseo.

Los comienzos de la poesía lírica y de la narrativa literaria *románica* manifiesta que es difícil concebir el texto literario al margen del marco conceptual que hemos señalado y que su

<sup>3</sup> Cfr. F. CARMONA, *El roman lírico medieval*. 1988, pp. 153-168.

discurso se constituye por la forma en la que se interrelacionan estos cuatro elementos conceptuales.

Según el predominio de uno de estos elementos sobre los demás, en una obra literaria determinada, podemos fijar su ubicación en el cuadro conceptual. Y más allá de las obras determinadas, haciendo una agrupación tipológica podemos obtener la siguiente distribución inicial de géneros:



El triunfo de *destino* da lugar al relato o drama trágico, pero según se oriente al predominio de lo *erótico* tendremos obras literarias marcadas por éste (*Piramo y Tisbe*, *Romeo y Julieta*, *Mme. Bovary*, etc.); u otras marcadas por el elemento poder (*Fausto*, *Don Juan*, etc.). Pero todas ellas enmarcadas en el horizonte temático del triángulo *amor-poder-destino*.

En el triángulo de la derecha formado por *amor-poder-libertad*, podemos ubicar la lírica trovadoresca y el relato idílico o pastoril, como *Dafnis y Cloe*; o el equilibrio armónico de los tres elementos tal como aparece en el *roman* medieval.

Entre obra literaria, leyenda y mito, hay una interacción tal que la leyenda puede proporcionar la materia de la narración literaria o la obra literaria contribuye al desarrollo de la leyenda y hacerla cristalizar en mito. Así, podemos ir distribuyendo en nuestro cuadro una serie de héroes y personajes que han ido nutriendo la mitología de la historia literaria.

Podemos agrupar, junto a *libertad*, una serie de personajes que representan la afirmación del individuo triunfante. Algunos, en la época moderna, lo consiguen con el alejamiento de la sociedad o reduciéndose a una especie de sociedad a su medida individual (Robinson *Crusoe* o *Tarzán* de los Monos); otros —desde el héroe épico a Superman o James Bond— venciendo inevitablemente a los elementos sociales obstaculizadores. Como personajes *míticos* contrapuestos en los que se afirma el destino fatal sobre la libertad del individuo, podemos señalar desde Tristán e Iseo a los de nuestra época moderna en los que el hombre aparece víctima de su propio poder, de sí mismo (Dr. Jeckil y *Mister Hyde*, o el Dr. Frankenstein).

El descubrimiento del abismo interior de nuestra conciencia que Freud reveló al empezar el siglo, junto con la amenaza de destrucción en que se convierte el desarrollo tecnológico y científico, no deja de inquietar y, en alguna década de nuestro siglo, obsesionar literariamente. Por tanto, no es de extrañar que el eje temático de gran parte de la literatura europea sea el sentimiento de desdoblamiento, en el personaje de ficción, entre su propio *yo* y sus actos,

desencadenando el sentimiento de pérdida de su identidad, y un profundo estado anímico de anomia <sup>4</sup>.

En esta especie de cuadro delimitado por los cuatro elementos señalados podemos ubicar una **tipología** de géneros literarios, de mitos que encarnan comportamientos tipo y de los personajes de ficción literaria. Sin embargo, no hemos de perder de vista su transformación diacrónica en la historia literaria; no sólo interesa ver la relación entre temas modernos y antiguos, sino también la significación de su transformación misma. Así, por ejemplo, nos hemos referido a Frankenstein como mito moderno. El tema de conseguir dar vida a una forma inanimada nos remite a la leyenda de Pigmalión; pero no es de extrañar que, en el siglo XVIII, la intervención sobrenatural de Venus dando vida a la estatua se haya sustituido por el poder de la ciencia experimental y la fascinación por los descubrimientos tecnológicos — e, en este caso, la electricidad —, nuevos fundamentos de la fe racionalista del siglo. Con la modernización del mito se ha incrementado la seducción que ejerce en el público contemporáneo. Así, sobre el elemento erótico de Pigmalión predomina el del poder por la ciencia; presentándose como el mito del hombre contemporáneo capaz de desencadenar imprevisibles fuerzas de las que, como nuevo aprendiz de brujo, puede ser víctima.

En el tema del Dr. Jeckill y Mr. Hyde, se interioriza dramáticamente la ruptura entre el sujeto y sus actos; de manera que éstos devoran su personalidad, su propio yo. Este relato es una clara alegorización de la disolución del concepto de individuo en nuestra época moderna.

La consideración de la producción literaria desde la Edad Media puede ofrecernos la historia de la transformación y evolución del concepto de individuo que encarna el personaje literario. Cada época le da un contenido específico acentuando el proceso de ruptura interior.

En los cantares de gesta y en las primeras manifestaciones narrativas de nuestra literatura románica, antes que personajes encontramos héroes que se caracterizan por la ausencia de individualidad, en el sentido moderno del término; no ya porque sean personajes de una pieza, de escasa complejidad y capacidad de transformación en el transcurso del relato, sino porque se afirman como tales, concebidos como arquetipos representativos de los **valores e ideales** de su colectividad. De aquí, el proceso de mitificación a que es sometido el héroe y su hazaña, con la que se identifica.

Al pasar de la épica al roman, es decir, el roman courtois de los siglos XII y XIII, este carácter arquetípico empieza a **diluirse**. Sobre el héroe no individualizado surge el personaje que inicia el proceso de individualización, pero aún armonizado con el carácter público y representativo del anterior. La hazaña épica se convierte en aventura. La individualidad del **caballero** sigue identificándose con su acción, con su aventura, pero ésta es ambivalente: por una parte, está en función de la colectividad y el caballero sigue siendo representativo, y, por otra, desempeña la función de afirmar la personalidad del propio personaje. Así, es habitual en los relatos que aquél reciba, o se conozca su nombre, bien entrada la narración, cuando aventuras y proezas lo han **afirmado** como tal **caballero**.

En los siglos XIV y XV, tiene lugar el paso del roman a la novela. El **elemento popularizante** se injerta en la narrativa cortés ofreciéndonos no sólo un fenómeno híbrido de narrativa, sino la alteración del sentido mismo del relato. Se inicia una **distancia** en el personaje entre sus actos y el mundo en el que actúa; su acción se sitúa en un mundo ambiguo: el espacio de la

---

<sup>4</sup> Cfr. F. CARMONA, *Literatura y sociedad en la novela francesa de los años 30*. Murcia. 1980,

sátira y la ironía. En este sentido, *Jehan de Baris*, el *Petit Jehan de Saintré* y el *Tirant lo Blanc* son obras representativas <sup>5</sup>.

El *Quijote* de Cervantes marca la ruptura definitiva entre la acción del personaje y el mundo en el que la desarrolla; de aquí, su soledad y su individualidad acentuadas al **negárseles** su carácter **representativo**. La historia de la novela moderna es también la de la evolución del sentimiento de libertad y afirmación del individuo en una sociedad que es tal en cuanto que se contrapone a aquél. Con el Romanticismo del siglo **XIX** se llega a la manifestación literaria más extrema de esta dicotomía; a la vez que filosófica, social, económica y culturalmente se afirma el sujeto, y el individualismo burgués halla su mayor esplendor. El concepto de libertad se va delimitando, **ciñéndose** al de individuo y sus actos. De **ahí**, la fuerza y el relieve que tiene el personaje novelesco del siglo pasado. Son grandes novelas de acción o de personajes, viniendo a ser ambas cosas lo mismo.

Al entrar en el siglo **XX**, se inicia la crisis del concepto de individuo. El sujeto empieza a concebirse separado de sus actos, a percibirlos como ajenos y, como hemos señalado, a distanciarse de ellos como obstáculo o **destino** interiorizado. La crisis del concepto de individuo del siglo **XIX**, y por tanto del concepto de **libertad**, empieza a tener, desde las primeras décadas de nuestro siglo, brillantes manifestaciones literarias en autores de las distintas lenguas europeas —Dostoievski, F. Pessoa, L. Pirandello, Miguel de Unamuno, etc.— y, en Francia, en los años 30 con la producción novelesca de A. Malraux, J.P. Sartre, A. Camus, L.F. Céline <sup>6</sup>.

Es imposible trazar en una línea un proceso que ha de sustentarse en el análisis pormenorizado de un gran número de obras literarias de distintas épocas. Sin embargo, podemos precisar algunos puntos; por una parte, son conclusiones de trabajos realizados; y por otra, presupuestos o puntos de partida de futuros.

1. Los conceptos de **libertad**, **amor**, **poder** y **destino** pueden constituir los cuatro puntos cardinales de un mapa temático en donde tiene cabida y ubicación cualquier obra literaria.

2. La conceptualización de cada uno de los elementos supone siempre su interacción con los demás; y ha de precisarse su **actualización**, según la obra literaria. Difícilmente, no ya el relato, sino los personajes mismos pueden concebirse reduciéndonos a uno de los elementos con exclusividad, sin atender a su interacción. **¿Hasta** qué punto tiene **más** importancia elemento erótico que el de posesión y poder en *Don Juan* o *Fausto*? Obviamente, un elemento sustenta al otro. Lo mismo podríamos decir de tantos personajes de ficción de los dos últimos siglos.

3. La interacción de los cuatro elementos no es estática, sino que se transforma con la evolución de la historia literaria. Así, del **Teófilo** medieval al Fausto moderno, o el Don Juan desde el siglo **XVII** a nuestra época, nos muestra cómo el elemento de conquista y poder, y en algún caso de busca de la libertad, se impone sobre los otros según el autor. Una evolución análoga he observado en la transformación del mito de Narciso <sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Mi libro *Narrativa románica a finales de la Edad Media. Historia y tradición* (Murcia, 1982) tiene por objeto la caracterización de esta evolución, centrándose fundamentalmente en las obras referidas.

<sup>6</sup> Cfr. mi *Literatura y sociedad*.

<sup>7</sup> 'Narciso: mito y complejo literario', en *Estudios dedicados al Prof. M. Baquero Goyanes*. Murcia, 1974.

4. Esta interacción conceptual no podemos entenderla abstraída de su historicidad; es decir, *se* sitúa en una *ideología* o *visión del mundo* específicas. Es más, difícilmente podemos hablar de obra literaria o artística sin un proceso de *culturización*; es decir, sin que los elementos temáticos queden *semantizados* por el orden de valores del grupo social en el que surge *aquella*. Así, la literatura europea medieval —Lírica trovadoresca, *épica* y *roman courtois*— aparecen al *culturizar* un repertorio temático — repertorio de la tradición culta o de la popular y folklórica — que se manifiesta con un léxico y repertorio expresivo peculiar que refleja la concepción ética y social en la idealidad artística de un *grupo* social histórico.

5. Los cuatro elementos señalados podemos utilizarlos conceptualmente como mediadores entre la cultura y civilización de un momento dado y determinada obra considerada en su singularidad. Así, el desarrollo del elemento *libertad* en la literatura subjetiva e individualista moderna potencia recursos expresivos específicos como el monólogo interior, el punto de vista, la eliminación del narrador, etc. Pero si trascendemos a la historia del pensamiento, de las ideas filosóficas y psicológicas, sociales y económicas, podemos observar cómo expresan también su ubicación en el espacio de los cuatro elementos. Así, junto al concepto de *libertad*, podemos colocar a J.J. Rousseau o A. Smith, las corrientes liberales y las manifestaciones *ácratas* más extremas. En el espacio de *destino*, podemos colocar a Hobbes y toda corriente que afirme la colectividad sobre el individuo. De la misma manera, atendiendo a las corrientes doctrinales psicológicas, podemos colocar a Freud, Jung o Reich, junto a los elementos *amor* o *poder*, respectivamente.

En fin, estos cuatro elementos no sólo son útiles para definir la estructura de comportamiento de los personajes de ficción y facilitar una tipología de géneros, sino también para entender la relación de los mitos literarios con los mitos de cultura, que *se* encarnan en el relato literario, o *filmico* de nuestra época; y también expresan la importancia de estos elementos en las corrientes de pensamiento y doctrinas psicológicas y sociales.