

# LO “YA LEÍDO” EN LA MARAÑA DE ENAMORAMIENTOS LITERARIOS. LOS TEMAS COMO IDENTIDADES EN EL ÁMBITO DEL SIGNIFICADO<sup>1</sup>

The “already read” in the tangle of literary infatuation. themes as identities in the field of meaning

Miguel MARTÍN ECHARRI

Doctor en Filología Hispánica (Universidad de Salamanca)

*mrtnchrr@gmail.com*

**Resumen:** Es difícil aislar y definir la unidad mínima tematólogica, pero, aunque no hay límite para la distinción de sentidos siempre matizables en un único texto o entre varios, un receptor puede reconocer en el ámbito del significado de un texto ciertas identidades significantes: porciones de sentido que ya conoce pero asumen significados nuevos. El motivo del enamoramiento puede matizarse de múltiples maneras en otros tantos textos, pero lo “ya leído” deviene una unidad significativa, codificada en lecturas previas como un haz de rasgos que se oponen y diferencian de otros: el filtro de amor, las familias enemistadas.

**Abstract:** It is difficult to isolate and define the minimal thematologic unity. However, though a further nuance is always possible in a single text or in an intertextual net, any receptor can recognize certain significant identities in the field of the meaning of a text: portions of sense he already knows but which can point to new meanings. The motif of infatuation can be subdivided as many times as texts are possible, but the “already read” becomes a significant unity, as it has been codified through previous reading as a set of distinctive features: the love filter, the feuding families.

**Palabras clave:** Tema. Unidad indivisible. Significante. Enamoramiento.

**Key Words:** Theme. Indivisible unity. Signifiant. Infatuation.

---

1 Este artículo debe mucho a las aportaciones desinteresadas de Alan Hynds, José Antonio Pérez Bowie, Aurora Sainz Esteban y Marco Antonio Santamaría. Además, los ejemplos forman parte de un corpus de 64 obras literarias griegas que se ha utilizado para la elaboración de la tesis doctoral: *El motivema como instrumento de análisis tematólogico. Aplicación a la génesis del deseo en la literatura griega* realizada en la Universidad de Salamanca bajo la dirección de José Antonio Pérez Bowie (Defensa: 31 de octubre de 2014).

## 1. DIFICULTADES EN EL ESTUDIO DE LOS TEMAS

Las ciencias procuran un acercamiento teórico a la realidad, así como la ciencia de la literatura debe ajustar sus instrumentos para describir el que es su objeto, la materia literaria en sus varias dimensiones. Pero la naturaleza esquiva de los temas dificulta esta pretensión: son multiformes, pueden aparecer convocados por elementos perceptivos diversos, esto es en textos que no comparten ni una sola palabra, o están en idiomas distintos, incluso en medios artísticos diferenciados, de modo que su percepción depende ante todo de los conocimientos previos de uno u otro receptor. Aquello que resalta como tema en un texto literario es por naturaleza algo compartido con el mundo exterior a la literatura, sea por su dimensión antropológica, psicológica, cultural o histórica, de modo que se escapa a las pretensiones de corte estructuralista de analizar el texto en sí mismo (Trocchi, 2002: 142-143).

El estudio de los temas implica también recurrir a nomenclaturas que traicionan su verdadera naturaleza, dependiente de las palabras concretas de un texto tal como las recibe el lector. Solo artificialmente puede un texto crítico fijar el reconocimiento intrínsecamente subjetivo de un tema. Diversos lectores se han orientado por distintos caminos temáticos en los mismos textos, e incluso algunas épocas les han atribuido temas para los que otras épocas eran absolutamente ciegas (recordemos la ardua historia de la recepción temática de *El Quijote*).

Todorov (Ducrot y Todorov, 1983: 257-258) señala la dificultad de objetivar los temas para estudiarlos y catalogarlos sin diluir su especificidad literaria, o sea, sin traducirlos a otro sistema de signos. Su naturaleza resulta inasible (a no ser por medio de una "traducción") porque forman parte del universo de lo significado, siempre dependiente, con una cantidad de matices que permanentemente desplaza el análisis más allá. Si bien todo elemento signifiante admite un estudio aislado (una letra, un sonido, una pincelada, un fotograma, un gesto), no es tan fácil aislar el significado: siempre es posible acercarse más, aportar más significantes para acotarlo todavía más.

Tampoco es fácil especificar una unidad en el ámbito de lo significado de la misma manera que se han encontrado unidades para el orden de los significantes. Rousset proponía, para el instante del enamoramiento a primera vista, la denominación de 'célula narrativa' (Rousset, 1981), pero su propia metodología era incapaz de aunar los múltiples matices del sentido que convocaba para aislar un elemento que fuera realmente invariante de texto a texto. En su intento de descender hasta la unidad mínima tematólogica, terminaba por mostrar la arbitrariedad de su selección bajo el emblema "sus ojos se encontraron", pues no parece haber dos textos en los que se presente sin cambios esa porción de significado.

Una unidad debería ser propiamente indivisible, refractaria a todo matiz. Pero no hay límite para la especificación inacabable de un tema. Claro que hay textos en los que se repiten de manera casi exacta determinadas palabras que conforman lo que parece una unidad de sentido (algo obvio en el formulismo propio de la tradición oral). Pero siempre que se trate de dos textos con la más mínima diferencia puede decirse que algo de lo temático está trastocado. La elección de una u otra palabra implica un mínimo cambio de sentido, aunque pueda parecer despreciable.

Por no alejarnos de la propuesta de 'célula' de Rousset, recurrimos a los poemas de la *Corona de Meleagro* para ejemplificar esta idea: entre los centenares de epigramas amorosos (bastante homogéneos) que se recogen en esa antología son muchos los que atribuyen a la vista el enamoramiento. Entre ellos, aparecen estos tres fragmentos<sup>2</sup>:

*También, a pesar de sus alas, cautivo, Timarión,  
ha quedado en el éter de tus ojos Eros* (Meleagro, *Antología Palatina* 12.113.1-2.  
Traducción: M. Fernández-Galiano).

[...] *heríanme a un tiempo los rayos solares  
y los dardos de Eros en los ojos del mozo* (Meleagro, *Antología Palatina*, 12.127.3-4).

[...] *A Heraclito miró y, a la luz de sus ojos,  
quedó como la cera puesta sobre carbones* (Meleagro, *Antología Palatina*, 12.72.3-4)

Pero en el primero comprobamos que el enamorado es el propio Eros, convocado para exaltar la belleza de Timarión por comparación: hasta el dios generador del deseo caería en su amor; el sentimiento se explica como cautiverio –para el que son inútiles las alas de la divinidad– en la cárcel de sus ojos, cuya materia es la propia del cielo. El segundo es más transparente: la herida amorosa se produce con intensidad comparable a los rayos del sol, explicada por la capacidad balística de los ojos del mozo, que disparan flechas de amor ("los dardos de Eros"). El tercero asimila los ojos del amado a lámparas encendidas o a fuentes de luz natural, que producen un calor tan intenso como los carbones que derriten la cera. Obviamente, ni siquiera en acercamientos similares a un problema tan estereotipado podemos aceptar la unidad de tema. Cada uno de los tópicos (el cautiverio, la herida, el fuego, la cera, la mirada) parece asumir una nueva imagen al enfrentarse al particular orden de cada poema. Entonces, para poder hablar

---

2 Dado que el interés de esta investigación se centra en el comparatismo y no en la filología griega, aceptamos la versión que han propuesto sus traductores españoles (ver Referencias bibliográficas).

de unidades tenemos que llegar hasta el texto individual, hasta los matices que cada lector adopte en cada lectura de un texto.

## 2. UNIDADES MÍNIMAS

Pero la unidad debería poder repetirse universalmente, el *uno* debería poder ser metro, kilogramo o litro. Así, entre los significantes lingüísticos, unos mismos fonemas (identidades reconocibles en el *continuum* sonoro) se combinan para formar otro tipo de identidades léxicas, que a su vez pueden combinarse en segmentos mayores. Las diferencias entre dos pronunciaciones de un fonema se anulan para hacer funcional lo identificable.

Paralelamente, mientras uno de los acercamientos al tema lo considera equivalente a “lo tematizado”, la idea en que se centra el texto, otros prefieren aceptar el tema como entidad de interés para la tematología solo en el momento mismo en que un lector es capaz de reconocerlo como algo ya leído, ya oído, existente previamente y rememorado en cada texto. El tema es tal porque no está en un único texto, sino compartido con otros textos, como reconoce Brinker (1993: 22). A diferencia de los también llamados “temas” musicales, que nacen y se desarrollan a lo largo de una sola obra o un solo movimiento, los literarios solo se reconocen desde la intertextualidad.

En este mismo sentido requiere Barthes (1999: 14) de sus *figuras* del discurso amoroso que se recorten

*[...] según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: “¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje”.*

Solo hay figura si reconocemos algo previo: es una entidad que destaca entre el bosque de lo desconocido por el hecho de brillar en la memoria.

También Pavel, tras señalar que existen temas obvios (aquellos a los que el texto lleva de manera ineludible), sugeridos y forzados (aquellos que solo los esfuerzos de un tematólogo son capaces de hacer perceptibles), concluye que “para un tema, ser percibido es existir” (Sollors, 2003: 61). Entonces, la percepción de un tema depende en parte del texto, pero también en gran medida de las expectativas del lector, de su capacidad de relacionar o evocar problemas de orígenes diversos. Determinada recurrencia puede ser evidente para uno, posible para otro o inexistente para un tercero; y al revés, el tema es una reserva interior y exterior al texto, que siempre admite nuevas formulaciones (Bremond, 2003: 179-180). Podemos identificar al personaje que inadvertidamente ha

caído en el raptó amoroso ("sus ojos se encontraron") y situarlo en una larga colección de personajes que han pasado por esa misma experiencia.

Efectivamente, no solo reconocemos la entidad que viene de otros textos (anteriores o posteriores: importa el orden de lectura), sino que también percibimos las novedades, sus rasgos característicos. En primer lugar, solo puede darse algún tipo de reacción ante lo *déjà-lu*; en segundo lugar, es necesaria una "posición", entendida como comparación del tema con esos otros elementos ya leídos que son más o menos similares; por último, se produce una conceptualización cuando los varios textos permiten entresacar un elemento común que no está específicamente en ninguno de ellos sino que aparece solamente en el conjunto (Bremond, 2003: 171-172).

Imaginamos un mapa de todos los motivos y familias de motivos, con los rasgos que los unen y los que los diferencian como parte de una estructura intertextual. Frenzel (1980) ha intentado consignarlo, pero está más atenta a las reminiscencias que pasan de un texto a otro que a la coherencia de los aspectos cambiantes, atribuidos casi siempre a circunstancias particulares que no trascienden las consideraciones biográficas o historicistas. Y es que "el tema rebosa y pone continuamente en duda los conceptos forjados para asirlo" (Bremond, 2003: 169).

Sin embargo, es el propio Bremond (2003: 175) quien considera necesario estructurar las variantes, hasta

*[...] construir, como lo hacen los zoólogos o los botánicos, un árbol jerárquico de las manifestaciones del tema: cada formación puede entonces subsumirse en otras bajo una formulación más abstracta y general (su 'architema') y especificarse en varias formulaciones más concretas y particulares (sus 'subtemas').*

Como elemento reconocible de texto en texto, los matices con que aparece el tema en una formulación particular son a su vez susceptibles de reconocimiento en otro texto. Los rasgos particulares que aporta Ana Ozores al cuadro de la adúltera decimonónica pueden ser reconocibles a su vez en otro texto.

Para Bremond, resulta imposible ceñir los temas porque se desintegran entre las transformaciones que tienen lugar de texto en texto, hasta el punto de que no hay límites exactos que separen un tema del tema contiguo: "Aunque cada mutación sea insuficiente, por sí sola, para constituir un obstáculo para la identificación del tema, la suma de las mutaciones se escapa de toda posible definición" (Bremond, 2003: 173). Si en una aparición concreta un tema se define por la presencia de cuatro rasgos ABCD, será posible señalar su familiaridad con otra aparición que se defina por los rasgos BCDE, la cual a su vez se relaciona en el mismo grado con otra CDEF, que sin embargo comparte

solo la mitad de los rasgos con la primera aparición. Basta con seguir hasta DEFG y EFGH para comprobar que este último no comparte ninguno de los rasgos del primero.

En su opinión, sin embargo, sí hay unidad en el conjunto, y esta reside “en la facultad que nos permite de [sic] concebir cualquiera de las manifestaciones del tema como la transformación de otra, y recorrer así, de una en otra, toda la serie de variaciones del tema” (Bremond, 2003: 174). En realidad, esta explicación apunta hacia la continuidad del mundo temático: no hay letras suficientes en el alfabeto latino para señalar los rasgos que distinguen los temas ni las infinitas combinaciones de esos rasgos.

Tampoco todos los autores exigen recurrir a las unidades mínimas, ni las definen coherentemente para realizar análisis tematológicos. Algunos proponen sus unidades *ad hoc*, otros reclaman su delimitación sistemática, otros confiesan que sería de utilidad una metodología comparable a la de los físicos, otros simplemente ignoran el problema. Pero es común a la mayoría el intento voluntario o inconsciente de plantear líneas imaginarias para separar las unidades, asumiendo la discutible objetividad de las lecturas privadas de cada crítico.

Efectivamente, Rousset proponía su ‘célula’ sin justificarla teóricamente. Trousson (2003:96-97) propone aplicar el estructuralismo para descomponer el tema en ‘mitotemas’ o elementos significantes que se combinan en ‘haces de relaciones’ para componer las verdaderas unidades constitutivas del tema, como ha intentado estudiar Brunel (1992: 75) al descomponer *Electra* para el estudio de su tradición.

Puede interesarnos recordar que estos conceptos de ‘tema’ y ‘motivo’ proceden de la utilización de esos términos en música: el prestigio del arte de los sonidos en el Romanticismo alemán es suficiente para explicar la contaminación. Naupert (2001: 97) reconoce que “en la entrada dedicada a motivo en la *Encyclopédie* de 1765, no obstante, el término denota una pieza musical y sólo mucho tiempo después será acogido como concepto propio por la ciencia de la literatura”. Entre otros autores que han recurrido a comparaciones musicales, Kayser (1972: 76) dice que con un motivo “se pretende designar una secuencia característica de sonidos que desde el principio apunta a un conjunto más elevado y vasto: el tema o la melodía”.

En general, en el léxico musical, se usa ‘motivo’ en el sentido de ‘frase o parte de una frase como unidad mínima reconocible’, independientemente de su posición en el conjunto de la forma: la más breve subdivisión de un tema o frase que conserva una identidad como idea musical (Drabkin, 1986a: 648). En una pieza musical las reminiscencias que despierta una unidad son internas (al menos en la tradición clásica a que estas definiciones hacen referencia, ajenas a la cita como procedimiento típicamente posmoderno), como ocurre en el recurrente ejemplo de las cuatro notas que abren la *5ª Sinfonía* de Beethoven: aunque forman una célula de una marcada identidad, solo alcanzan la consideración de motivo cuando se someten al desarrollo de los cuatro movimientos.

Respecto a 'tema', los preceptistas musicales reconocen su naturaleza más compleja y acabada: no se trata ya de unidades con las que construir y desarrollar, sino de fragmentos complejos, como los dos en que se divide la exposición de una sonata. Suele tener una melodía reconocible, y se percibe como algo completo en sí mismo, capaz de dar su identidad a la obra (Drabkin, 1986b: 736). Si el motivo citado de la sinfonía de Beethoven ocupa solo dos compases, el tema del que forma parte no concluye hasta el compás 58.

Indudablemente, los ejemplos musicales tienen una apariencia clarificadora que explica la recurrente tentación de convocarlos. Pero, atendiendo con un sentido crítico al paralelismo entre melodías y contenidos literarios, hay que preguntarse si no se tratará de un falso amigo. Porque al asimilar en el mundo de los significados los conceptos de 'tema' y 'motivo' que proceden del mundo de la música, los teóricos están asumiendo de manera implícita que la materia musical es equivalente a la del sentido: según ellos, es posible entender los temas y motivos literarios de manera análoga a los musicales porque en el fondo tienen una naturaleza común, más allá de las diferencias derivadas de su pertenencia a disciplinas artísticas diferentes.

Hay sin embargo una diferencia entre esos sistemas que ellos no consideran un inconveniente: en su vertiente musical, 'tema' y 'motivo' se manifiestan como forma de la expresión (Hjelmlev, 1984: 72-89), mientras en tematología son formas del contenido. Los motivos y los temas que reconocemos en el devenir de una obra musical están compuestos por sonidos y silencios, es decir alturas, timbres, ritmos, intensidades, texturas, elementos significantes directamente percibidos por el receptor, mientras que los motivos y temas que estudia el comparatismo literario están hechos de parcelas de significado. No es la tinta de las letras en una página ni el sonido de la voz de los hablantes lo que constituye literalmente este tipo de temas y motivos, sino ciertas constelaciones de significados reunidos y ensamblados de determinada manera, reconocible pese a que los significantes sean diferentes, pese a que las palabras sean otras.

Los autores que no se preocupan por esa diferencia presuponen una idea especular de la semiótica: la creencia en que cada unidad significante reclama la existencia de una unidad significada equivalente, simétrica en su mundo de significados. Ya la definición de 'signo' que ofrecía San Agustín como algo que se muestra sí mismo a los sentidos y muestra otra cosa al intelecto hace pensar en esta concepción, y también la de Saussure como entidad de dos caras o la de Peirce que caracteriza un representamen como algo que representa algo para alguien en algún aspecto. Aunque este autor introduce una propuesta muy sutil sobre la naturaleza del significado, ambas definiciones comparten el presupuesto, generalizado entre los estudios dedicados a la semántica léxica (Espinal, 2014), de que si los significantes se pueden describir como unidades, los significados también deberán describirse como unidades y relacionarse con aquellos uno a uno. Eso explica que sea concebible un ideal de "transparencia": pedirles que sean invisibles para

dejar ver a su través los presuntos significados es como pedirles que tengan exactamente las mismas formas que los significados a los que representan.

Al contrario, deberíamos tratar de distinguir en la medida de lo posible la naturaleza propia de los significantes de aquella de los significados. Mientras resulta factible aislar las unidades significantes y además descomponerlas en haces de rasgos enfrentados (como se ha señalado respecto a los fonemas), con respecto a los significados esta pretensión deriva en confusión, como muestra el intento de definir la unidad entre temas y motivos. El ámbito común a la construcción temática de dos textos no puede proponerse como medida universal, sino que corresponde más bien a una variable continua; la comparación con un tercer texto recortaría más la supuesta invariante, y aun más un cuarto, etc., resultando de la puesta en común de todo un corpus un verdadero caos de matices desestructurados.

### 3. EL ORIGEN DEL DESEO

Para comprobar en qué medida pueden encontrarse siempre subdivisiones internas a cualquier propuesta de unidad mínima (Rousset, 1981), intentaremos asir un elemento que pudiéramos considerar “celular”, objeto de estudio en el plano de lo temático, para poner a prueba su definición mediante la búsqueda de nuevos ejemplos que aporten matices siempre desbordantes.

Podemos volver la vista al deseo, una de esas necesidades que el ser humano no parece capaz de mantener en silencio. Todas las literaturas ofrecen una proporción enorme de alusiones y explicaciones sobre el acontecimiento de su aparición en el individuo. Esa característica hará tal vez más improbable que los temas relacionados pasen inadvertidos, una buena razón para delimitar así el objeto ‘alguien se enamora’ con el ánimo de establecer sus límites.

No es necesario discutir las distintas entidades tematológicas (temas, motivos, argumentos, etc., para cuya definición más comprensiva aceptamos la propuesta de Naupert, 2001: 120-129) para comprender que la aparición del deseo, como entidad reconocible en diversos textos, pertenece a ese universo de referencias evidentes o sugeridas de un texto a otro.

A la hora de estudiar el tema del enamoramiento (o cualquier otro tema) la tentación más común es la de describir complejos temáticos de rasgos comunes, que se repiten de un texto a otro, entre otros rasgos que varían. Aquí buscaremos ejemplos de los matices que dificultan o imposibilitan esa tentativa, para evidenciar que todo intento de asir la unidad está condenado al fracaso y que siempre se puede centrar el objetivo en una sección menor de lo temático.

Así como es habitual encontrar, incluso en textos que desarrollan un mismo argumento (como las múltiples versiones de *Fausto*), diferencias de enfoque que transforman el tema, es todavía más común que la diferencia sea una cuestión de grado

de detalle. Un tema puede estar más o menos definido, desde la mera sugerencia lateral hasta el desarrollo explícito de muchos de sus rasgos. Cada relato implica diferencias más o menos importantes, pero al cambiar la escala con la que nos centramos en un determinado tema se da valor a matices que en otro caso pasarían desapercibidos, lo cual es otra forma de mutar. En lugar del cambio de ABCD a BCDE, podríamos hablar de A, A', A"... , ramificaciones imprevistas en el árbol de los temas. Cuanto más nos extendemos en el interior de un tema, mayores pueden ser esas ramificaciones.

Existen infinitos ejemplos literarios que dan idea de las dificultades a la hora de ceñir un tema. Partimos, como decíamos, de la narración mínima "alguien se enamora", como aparece expresada en Safo: "Atis, me he enamorado de ti hace ya mucho tiempo" (Fragmento 36 Voigt, traducción: F. Rodríguez Adrados). A partir de ahí podríamos atender a las distintas entidades actoriales que pueden dar forma a los actantes involucrados (el que genera el deseo, el que lo padece y el deseo mismo, como objeto de la transformación): el enamorado puede ser dios o humano, varón o mujer, heterosexual u homosexual, etc.; el sentimiento que se apodera de él puede ser un amor más bien espiritual, o bien claramente un deseo carnal, o una mezcla de ambas posibilidades, o un deseo casi místico de más allá, etc.

Podemos limitarnos a uno de los tres, para ejemplificar las siempre posibles subdivisiones que dan lugar a un infinito interior y, sin salir de la homogeneidad de la literatura griega clásica, nos encontraremos con amores generados por distintas entidades actoriales que representan a los actantes: puede estar generado por una fuerza natural, como cuando la misma Safo dice "...y Eros sacudió mis sentidos como el viento que en los montes se abate sobre las encinas" (Fragmento 34 Voigt); o por un dios de rasgos humanos, como cuando dice Alcmán: "Eros de nuevo, por voluntad de la chipriota, inundándome dulce, mi corazón llena de calor" (Fragmento 44 Page, traducción: F. Rodríguez Adrados).

O también puede corresponder a un dios que necesita hacer uso de instrumentos mágicos, como cuando Teócrito dice "Él [el Cíclope], cantando a Galatea, se consumía solitario en ribera poblada de algas desde la aurora, con cruel herida en lo hondo de su corazón, que el dardo de la gran diosa de Chipre [Afrodita] había puesto en sus entrañas" (11.13-16, traducción: M. García Teijeiro y M<sup>a</sup>. T. Molinos Tejada). O pueden estar esos instrumentos a disposición de una persona, como cuando en un epigrama de la *Antología Palatina* (6.88), dice Antifanes:

*Citerea misma soltóse de sus senos el ceñidor que suscita los deseos  
y a ti lo entregó, Ino, para que lo tuvieras,  
de forma que siempre pudieras subyugar con sus seductores filtros  
a los hombres: todos los has usado contra mí solo* (Traducción: G. Galán Vioque).

Pero claro que puede no atribuírsele a ningún actor específico la generación del deseo, que se debe tal vez a la contemplación de la persona amada, como cree Hécabe que le ocurrió a Helena de Troya en las *Troyanas* de Eurípides (983-992):

*[...] La belleza de mi hijo  
era algo extraordinario; fue tu alma la que ante él  
en Cipris se tornó. Toda locura el hombre  
transforma en Afrodita; [...].  
Le viste con vestidos bárbaros y aderezos  
áureos y enloqueció tu ánimo* (Traducción: M. Fernández-Galiano).

O en este otro de Caritón (*Quéreas y Calíroe*, 4.1.9):

*Y ninguno de los demás podía soportar el fulgor de su belleza, sino que unos volvían  
la cabeza como deslumbrados por los rayos del sol, y otros incluso se prosternaban. E  
incluso los niños sufrían su influjo.*

*Mitrídates, el gobernador de Caria, se derrumbó atónito sin pronunciar palabra,  
como hombre a quien inesperadamente alcanza el disparo de una honda, y con gran  
trabajo le sujetaban sus sirvientes para sostenerle en pie* (Traducción: J. Mendoza).

O la característica de la persona amada no es el aspecto físico (visual) sino su voz, como en Crinógoras (*Antología Palatina* 9.429):

*Mientras Aristo entonaba un canto sobre Nauplio, guardián de  
Eubea, la rodeada por el mar, yo, osado, me inflamé con su canto y  
aquel engañoso fuego que en medio de la noche brilló desde la roca  
de Cafare se introdujo en mi desdichado corazón* (Traducción: G. Galán Vioque).

O por su fascinante conversación, como en Ateneo de Náucratis (*La cena de los eruditos*, 13.600-601): "Afirma también que Alcman se enamoró apasionadamente de Megalóstrata, que era poetisa y capaz de atraerse para sí a los amantes por medio de la conversación" (Traducción: J. L. Sanchís Llopis).

O bien son diversas circunstancias las que provocan el enamoramiento, puede ser que organizadas por el dios (Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calíroe*, 1.1.6):

*Por azar se encontraron frente a frente en un recodo estrecho, pues el dios había  
dispuesto el encuentro para que cada uno pudiese contemplar bien al otro; y al punto*

*se produjeron uno en otro un sentimiento de amor, ya que en ambos iban juntas la belleza y la nobleza de linaje* (Traducción: J. Mendoza).

O puede ser una persona la que los prepara para forzar el enamoramiento (Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, 6.4.4): "Como Sóstenes le había ya revelado el asunto de Leucipa y le exaltaba teatralmente su hermosura, sus palabras, como si fueran una bella visión, le habían llenado el alma" (Traducción: M. Briosó Sánchez y E. Crespo Güemes).

Pero el enamoramiento puede deberse simplemente a circunstancias azarosas, como la presencia de algún elemento que llama la atención sobre el amado, como la música o el alcohol (Alcifrón, *Cartas*, 4.13): "Al instante la música se apoderó de nosotras y, por estar algo bebidas, pensábamos en eso... tú sabes a qué me refiero" (Traducción: E. Ruiz García).

De cada una de las posibilidades mencionadas, podríamos a su vez elaborar repertorios internos, en lugar de apuntar ejemplos singulares. Si nos centramos en la última, podemos considerar una circunstancia azarosa el hecho de que el enamorado haya oído hablar de la persona a la que pasa a amar. En la literatura griega, hemos encontrado esa posibilidad en ocho textos, y vamos a tratar de mostrar que en cada uno de ellos se encuentran peculiaridades, diferencias de escala o de forma de lo seleccionado temáticamente.

Aparece ya en Hesíodo, en un fragmento que (sin hacer caso de lo que sabemos del mito de Helena) podemos relacionar con las exageraciones propias de la transmisión oral de la información (Hesíodo: *Eeas*, fragmento 199 Merkelbach-West): "[...] deseando ser esposo de Helena de hermosa cabellera, sin haber visto en absoluto su belleza sino por oír el relato de otros". (Traducción: A. Pérez Jimenez y A. Martínez Díez).

Otras apariciones de esta variante son de época muy posterior. En Caritón de Afrodiasias (*Quéreas y Calíroe*, 4.6.7) predominan aspectos oníricos, delirios que se suman al ocio del rey de Persia y a las voces que oye.

- *Por otra parte, otro sentimiento le impulsaba a hacer venir a aquella mujer tan hermosa, pues el sueño y la oscuridad, que eran sus consejeros cuando estaba solo, recordaban al Rey esta parte de la carta, y le excitaba aún más el rumor de que una tal Calíroe era la más bella de Jonia* (Traducción: J. Mendoza).

En los *Diálogos marinos* (8.2) de Luciano de Samósata reaparece la idea, pero ahora como excitación puramente sexual provocada por las palabras obscenas de Tritón en sus intervenciones anteriores: "Poseidón. – Me has alterado, Tritón, al hablarme de la muchacha, así que vamos hasta ella" (Traducción: J. L. Navarro González y A. Espinosa Alarcón).

En las *Babilónicas* de Jámblico (Fragmento 35 Habrich) se narra el caso de un marido que ha cometido el error de elogiar ante su mujer la belleza de un esclavo, provocando sin saberlo su deseo y su adulterio. Esta opción incluye un aspecto satírico y cómico en torno a la ingenuidad del marido, que ha sido incapaz de prever el potencial atractivo del joven.

*Joven es, en efecto, y que es bello también a mí, oh rey, me lo parece, y con frecuencia, insensato de mí, se lo elogió a ella y le dije que tenía un hermoso y gallardo rostro y que miraba con ojos tiernos. Y también le elogió muchas veces sus manos por blancas, y esa melena por rubia. Y en realidad, al decir eso, lo que hacía era enseñar a ella a enamorarse* (Traducción: M. Briosó Sánchez y E. Crespo Güemes).

Pero en las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (1.2.9) la alabanza generadora de deseo constituye un castigo a la *hybris* que la emparenta con la tragedia: Eros ha provocado las murmuraciones para castigar la soberbia de los dos jóvenes más bellos de la ciudad y prevalecer sobre su vanidad.

*Y también algunos añadían ya esto:*

*—¡Qué pareja harían Habrócomes y Antía!*

*Y estos eran los primeros ardides del arte de Eros.*

*Pronto llegó a cada uno de ellos la fama del otro, y Antía deseaba ver a Habrócomes, y el hasta entonces insensible al amor, Habrócomes, quería ver a Antía* (Traducción: J. Mendoza).

En *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio (2.13.1-2), se trata del antojo de un niño rico, Calístenes, por una persona que vive al otro lado del mar y de quien solo ha oído hablar. Este carácter caprichoso viene subrayado por el hecho de que en un pasaje posterior este muchacho encuentra a otra chica a quien confunde con la mujer que creía amar y la secuestra enamorado.

*Había un mozo bizantino de nombre Calístenes, huérfano y rico, calavera y derrochador. Éste, como oyese hablar de la hermosura de la hija de Sótrato, pero sin haberla visto nunca, deseó hacerla su esposa. Era un enamorado de oídas, ya que los seres desenfrenados llegan a tales excesos que incluso por medio de los oídos caen en la pasión amorosa, con las palabras como origen de lo que se suele padecer cuando heridos los ojos lo transmiten al alma. [...] Pues de imaginarse la belleza de la muchacha y de representarse lo que no había visto, sin darse cuenta había llegado a un estado deplorable* (Traducción: M. Briosó Sánchez y E. Crespo Güemes).

En la misma obra (6.11.3-4) encontramos un pasaje que ejemplifica la seducción por la palabra, una especificación de lo anterior (el enamoramiento de oídas) con valores tácticos, de cálculo y previsión por parte del tercero.

*–¡Lo hemos logrado, Lacena!, le dijo [Sóstenes]. Tersandro te ama con locura, hasta el punto de que quizás incluso se case contigo. Pero el éxito es mío, pues he sido yo quien le ha contado muchas maravillas de tu belleza y le he llenado el alma de ilusiones. ¿Por qué lloras? Levántate y hazle un sacrificio a Afrodita por tu buena suerte. Y acuérdate también de mí.*

Por último, en las *Cartas de amor*, de Filóstrato (41), aparece una nueva versión del motivo: un tono entre poético y filosófico ofrece la interpretación de que el enamoramiento de oídas garantiza la existencia de una cierta potencia del alma que otros niegan:

*Los ojos son los consejeros del amor, pero tú, que vives en Corinto, te has dejado llevar por lo que has oído y te has enamorado de un mozalbete jonio. Esto parece una predicción para aquellos que aún no saben que la mente puede ver (Traducción: R. J. Gallé Cejudo).*

Como podemos comprobar al repasar los ejemplos propuestos, no encontramos dos textos que acoten un sentido exactamente común, sino que, pese a la brevedad de los fragmentos, cada uno encuentra la manera de detallar elementos particulares que lo distinguen de los demás (Tabla 1):

Alguien se enamora	Alguien	Dios / humano...				
		Varón / mujer...				
		Heterosexual / homosexual...				
		etc.				
	Con amor	Espiritual...				
		Carnal...				
		Místico...				
		etc.				
	Generado	Por una fuerza natural...				
		Por un dios de rasgos humanos...				
		Por un dios con instrumentos mágicos...				
		Por una persona con instrumentos mágicos...				
		Espontáneamente	Por la belleza...			
			Por la voz...			
			Por la conversación fascinante...			
			etc.			
		Por circunstancias favorecedoras	Organizadas por un dios...			
			Organizadas por una persona...			
			Azarosas	Música...		
				Alcohol...		
				Escucha de alabanzas	Delirante...	
					Obscenas...	
					Ingenuas...	
Castigo de soberbia...						
Capaces de exaltar al caprichoso...						
Seductoras...						
Prueba filosófica...						
etc.						
etc.						
etc.						

*Esquema de las posibles subdivisiones de la temática del enamoramiento estudiadas en los ejemplos griegos.*

Por supuesto, es imposible revisar toda la literatura para demostrar algo que es teóricamente aceptable: que haya gemelos exactos de estos textos en improbables corpus de otras literaturas, es decir parejas de textos que seleccionen una parte prácticamente idéntica del sentido. Es posible identificar elementos comunes en obras diferentes (como hemos hecho, por ejemplo, al seleccionar los fragmentos en que aparecen enamoramientos de oídas), pero a condición de recordar siempre que su parecido está matizado de maneras siempre nuevas y que difícilmente puede encontrarse la exacta disposición de un tema en dos textos y dos lectores distintos.

## 4. LOS TEMAS COMO SIGNIFICANTES

Tal vez la dificultad sea consecuencia de ese intento de buscar un nombre para la unidad mínima e indivisible, que en lo que respecta al estudio de lo significado (incluyendo temas y motivos) siempre resulta frustrado. Todavía Sigano habla del "sintagma mínimo del mito" (Trocchi, 2002: 151), es decir que pide una unidad estable pero hecha de la materia del significado. Naturalmente, eso exige que sea polisémico, es decir, muy flexible y con una "reserva de virtualidad y, por lo tanto, de metamorfosis"<sup>3</sup>. Pero si queremos que el tema sea flexible para que pueda asumir valores cambiantes en las distintas intersecciones, ¿por qué anhelar ese sintagma mínimo? Como ocurre también en semántica, no hay manera satisfactoria de aislar esas unidades tan queridas por los teóricos, ni siquiera parece posible categorizar el universo de la temática para poder construir con los ladrillos necesarios.

Es posible que los ladrillos-unidades solo existan en el orden de lo significativo, compuesto por unidades discretas que se combinan de infinitas maneras para dar lugar a restricciones en lo imaginario, que solo por virtud de esas restricciones se constituye en 'significado'. A su vez, lo imaginario se delimita por efecto de esas combinaciones: de acuerdo con ciertas normas pragmáticas, serán necesarias más o menos unidades significantes combinadas para alcanzar el objetivo que se propone el emisor. Para seguir con la metáfora, es posible que con los ladrillos-unidades significantes se puedan construir habitaciones o edificios de tamaños variables. Y es posible que no haya una 'habitación mínima posible', sino que el tamaño y amplitud de las estancias dependa de las necesidades de quienes van a habitarlas.

En la medida en que una entidad (sea una realidad física o de otra naturaleza) es perceptible como unidad cultural (Eco, 2000: 111-112) perteneciente a cierta categoría reconocible y conocida, inserta por lo tanto en la semiosfera, se convierte en un patrón que limita el continuo de lo imaginario, restringiendo una sección que solemos llamar "significada". Esta capacidad restrictiva la tienen todos los significantes, desde la señal de tráfico a la palabra.

Posiblemente convenga sustituir la citada metáfora del 'árbol jerárquico' de Bremond, que da a entender una entidad unitaria y exenta que al alejarse del tronco se subdivide a su vez en otras ramas más pequeñas pero siempre discretas y contables, por la del territorio, que no es en sí una unidad, sino que está formado por materia infinitamente divisible, pero que es susceptible de diversos grados de delimitación.

Las medidas de la costa de Bretaña dependen de la escala que escojamos (Mandelbrot, 1996: 27-50): cuanto más nos acerquemos, cuanta mayor precisión otorguemos a cada

---

3 Es lo que solicita Eco (1993: 37-38) del semema, que *debe aparecer como un texto virtual, y el texto no es más que la expansión de un semema.*

detalle, tanto más se multiplicará la longitud total. Y sin embargo, pueden localizarse posiciones concretas y reales en ese infinito, como es posible delimitar fronteras entre territorios internamente infinitos, y a su vez entre regiones, provincias, etc. Del mismo modo, aunque el universo de lo imaginario sea ilimitado, continuo o infinito, seguramente admite límites internos que permiten subdividirlo. No pretendemos delimitar cada grano de arena: un territorio delimitado con unas fronteras precisas dentro del Universo Semántico Global (Eco, 2000: 199) resulta reconocible por más que sea infinitamente subdivisible.

Cuando uno de esos espacios de lo imaginario, limitado por los signos del texto, se estabiliza como tal, cristaliza y se vuelve reconocible para el lector como algo ya leído, de manera que se constituye como una nueva entidad significativa. Una porción de significado resulta tan estable que se vuelve reconocible de la misma manera que podemos reconocer una letra o el retrato de un familiar, o el contorno de un país cartografiado. Leemos la descripción de un nuevo detective en la primera página de una novela negra y somos capaces de identificar la estirpe a la que pertenece.

Posiblemente, los temas, entendidos como entidades supratextuales, es decir, aquellos que existen porque se repiten de texto en texto, sean entidades de este tipo: delimitados por ciertas unidades significantes (palabras, colores, sonidos, aromas, etc.), se han fosilizado a su vez como formas que se han vuelto significantes. En ese momento en que un lector descubre que el texto convoca cierto tema, sabe que se le está hablando también de "otra cosa". En una historia situada en el West Side neoyorquino, entre las restricciones habituales (palabras, imágenes, gestos, música...) repentinamente *reconocemos* un patrón conocido: dos familias rivales y dos personas que comparten un amor imposible. Se abren nuevos ámbitos de significación, posiblemente inscritos entre las "semióticas connotativas" (Hjelmslev, 1984: 160), pues su plano de la expresión es a su vez una semiótica: el significado de un signo (la historia de Tony y María) se ha convertido en el significante de otro signo. Saber que la historia de *West Side story* reconstruye el mito literario de *Romeo y Julieta* nos permite acercarnos a su contenido como un nuevo signo que habla de los nuevos problemas que lo hacen actual, los conflictos multiétnicos, la intolerancia, la xenofobia, etc.

De modo similar, un personaje contemporáneo descubre paulatinamente que el mundo en que vivimos no es sino una ilusión realizada para cada uno de los humanos por parte de una civilización de máquinas que se han rebelado contra sus creadores en un momento que es futuro para nosotros. El argumento de *Matrix* revela una combinación de elementos temáticos de distintas procedencias: signos pertenecientes a los códigos superpuestos que conforman el lenguaje cinematográfico restringen los ámbitos de lo imaginario hasta llevarnos a comprenderlo. Aunque no es necesario para disfrutar de la película, el espectador puede reconocer en ello una reminiscencia de la concepción

hinduista y budista del mundo como ilusión. Pero este tema no aparece en solitario, sino que se combina con tópicos de la ciencia-ficción en un argumento que recurre también al motivo de la profecía mesiánica de origen judeo-cristiano (el protagonista ha sido señalado como el liberador futuro de la humanidad de la explotación de las máquinas) o al del oráculo griego. La intención de semejante hibridación parece ser la de ofrecer al espectador actual una metáfora de su propia existencia: a todas estas recurrencias debemos sumarles la experiencia del mundo en que vivimos para alcanzar un significado unitario y completo del texto. Digamos, entonces, que los múltiples aspectos combinados del texto cinematográfico permiten al espectador elaborar una jerarquía de signos que delimitan ciertas islas de significado, las cuales a su vez se vuelven significantes en el momento mismo en que se las identifica: el mensaje de Buda, la profecía del Mesías, las ambigüedades de la Sibila. La combinación de estos nuevos signos intertextuales se constituye en un nuevo texto que nos permite acceder a otro sentido unitario, al menos a aquellos espectadores que conozcan ese idioma.

Estos son aquellos temas que existen en el momento en que el lector los "reconoce". En busca de recurrencias a los mitos en los textos contemporáneos o modernos, Brunel partía de la Circe que evoca Baudelaire en su *Voyage* para pasar al no tan evidente "decorado mítico" que Durand quiere ver en *La Cartuja de Parma* (Brunel, 1992: 73-74), para quien la incierta paternidad del protagonista sugiere un paralelo convincente con Heracles. Entre el extremo de la cita explícita y el de un paralelo no pretendido por el autor, Brunel confía en poder encontrar un justo medio, y se pregunta si es legítimo reconocer el mito de Electra en la *Colomba* de Mérimée, que en ningún momento hace referencia explícita a la historia de los Atridas (Brunel, 1992: 75). Dicho de otro modo, Mérimée habría recodificado el mito de manera que los significantes discretos ordenados en su texto limiten una fracción del *continuum* de lo imaginario, pero con la intención de que esa fracción sea a su vez reconocible para los lectores conocedores y provoque a su vez una nueva restricción en un plano diferente. De esa manera accedemos a otro universo imaginario, el de Electra, y a las conexiones entre uno y otro personaje: la historia se repite con variaciones mínimas, los mitos son para todos los tiempos, Córcega es tan bárbara a los ojos de la Francia continental de la época industrial como la Grecia preclásica lo era para los trágicos de la ilustración ateniense.

Considerar el tema como una entidad que reconocemos entre los significados y a la que el autor da el tratamiento de un nuevo signo puede servir para insertar lo temático en la obra literaria. También puede dar la clave para comprender la polisemia de un tema o motivo, las razones por las que cada nueva aparición de una entidad temática supone la activación de ciertos sentidos y el olvido de otros. Solo puede ser polisémico aquello que es significativo, prueba de que el tema es una entidad de dos caras: su forma es una determinada sección de lo imaginario, pero también una nueva propuesta para

seccionar significados. Ciertos significantes recortan ámbitos en el universo semántico, infinitamente divisible, pero en esos ámbitos recortados pueden reaparecer contornos que nos resulten familiares, llegar a ser memorables y reconocibles, formas significantes, es decir capaces de recortar nuevas parcelas del universo de lo significado. Participan tres categorías: lo significante (identidad), lo significado (infinitamente divisible) y lo significado significante (identidad cuya materia es el significado).

Es por tanto posible hablar de unidades mínimas en cuanto que son reconocibles para un lector en concreto en un momento dado; estas, efectivamente, no por matizarse más pasan a ser otra cosa: en el ciclo novelesco *José y sus hermanos* Mann inventa muchísimos detalles que visten el relato bíblico sin entrar en contradicción con él: el lector reconoce el elemento temático seleccionado y acepta su concreción por la técnica de la novela. Lo significado significante (la historia de José) es común aunque muchos otros significantes y significados no lo sea.

Podemos decir entonces que se da el fenómeno de la recursividad en la capacidad humana de identificar significantes no solo en los elementos perceptibles (como los sonidos del habla o los colores de un cuadro), sino también incluso en la propia materia imaginaria, de tal manera que los significados se conviertan en significantes cuando sus estructuras se solidifican y forman un haz de rasgos capaces de oponerse a otros en un sistema. El tema sería algo del orden del significado que podemos identificar como significante, es decir que pasa de ser restringido por los signos previos a ser capaz de restringir de un nuevo significado.

## 5. EL TEMA COMO HAZ DE RASGOS

“Cada tema es miembro de un mini-sistema de temas relacionados, un campo temático, y su estructura es determinada principalmente por las oposiciones existentes dentro de ese campo” (Doležel, 2003: 264). Pero los instrumentos que se han demostrado útiles y convincentes en el estudio de elementos significantes no tienen por qué serlo también en el de los significados. Los primeros son seleccionados por el usuario del código de acuerdo con una determinada economía productiva que no es la misma que la que rige la parte del significado, que puede ser exactamente inversa: se mide por una relación inversa entre el esfuerzo de producción de significantes y los significados seleccionados por aquellos. El ilimitado universo de lo imaginario no tiene por qué estar estructurado en pares mínimos. Cualquier oposición paradigmática del plano significante lleva a una restricción del plano significado que consiente todavía infinitas restricciones posteriores.

Un determinado rasgo de una oposición binaria excluido de determinada ocurrencia sintagmática puede ser en el estudio de la fonología un rasgo despreciable, como un fonema perteneciente a una lengua extraña. La palabra escrita “mucheduinbre” incluye

las suficientes redundancias en las demás oposiciones de los paradigmas involucrados como para permitirnos advertir una errata y alcanzar un sentido. Las oposiciones de los campos semánticos no parecen tan perfectas.

Sin embargo, desde el momento en que un determinado perfil dentro del significado de un texto se constituye como identidad signifiante, pasa a ser posible encontrar y describir sus rasgos estructurales para distinguirlos de otros significantes del paradigma, del mismo modo que hacemos con los lexemas o los fonemas.

Obviamente es comprensible que lo tematizado en un texto se puede repetir en otros, como ocurre en el caso de los diversos 'Quijotes' de la historia de la novela, desde *Fray Gerundio* hasta *Madame Bovary*, o con las sucesoras de esta novela que a partir del modelo quijotesco inaugura a su vez una nueva identidad, la de la adúltera burguesa. Hay grupos de textos que tematizan un mismo problema, y en la medida en que tal entidad se repite será posible analizar sus rasgos constituyentes entre los rasgos ajenos a las oposiciones del paradigma. Aunque los nombres, los tiempos, los lugares o las anécdotas sean diferentes, *La Regenta* presenta cierta comunidad de rasgos con *Madame Bovary*, aunque Clarín ha renunciado en gran parte a la influencia de lo novelesco en el carácter de su personaje, desplazándolo hasta su marido, que es el que confunde realidad y ficción.

Como puede seguirse del estudio de Naupert (2001) sobre el complejo temático del adulterio en la novela decimonónica, varios son los rasgos que definen el tema, que se ordenan en torno a cuatro fases: el cuadro familiar que describe la desigual vida de familia en que la mujer está atrapada por su deber en una cotidianeidad insatisfactoria; la aparición del seductor, con la lucha interna de la protagonista; la relación clandestina; el descubrimiento de la relación ilícita y la reacción del marido y de la sociedad (Naupert, 2001: 188-192). Más obvio es el haz de rasgos que recoge Montes Doncel (2006: 145) para el complejo temático del aristócrata decadente, en que señala cuatro 'invariantes': "1) la contraposición del pasado y del presente, 2) la decadencia pecuniaria y la decadencia moral y física, 3) la soledad del aristócrata decadente, y 4) la identificación entre el aristócrata y la casa".

Ninguna de estas autoras pretende definir sus invariantes en un sistema de oposiciones, pero podemos sustituir algunos de esos rasgos para comprobar cómo un complejo se transforma en otro. *Fortunata y Jacinta* presenta los rasgos comunes del asedio del seductor, la lucha interna y la relación clandestina, pero no la cotidianeidad inicial ni el resultado propio del modelo flaubertiano. A su vez, Tolstói le añade otros rasgos en *Anna Karénina*, donde a ese haz de rasgos se le contraponen otras tramas capaces de aportar nuevos significados: Karenin le es infiel a su mujer sin consecuencias; Levin y Kitty encuentran la felicidad en la fidelidad de un matrimonio perfecto. Indudablemente, Tolstói no se conforma con la propuesta flaubertiana, sino que articula su novela en un

poliedro de identidades temáticas que dan a entender un mundo algo más complejo. Por su parte, la estrella del cine mudo venida a menos en *Sunset Boulevard*, de Wilder, comparte las tres primeras invariantes del complejo temático del aristócrata decadente, e incluso la casa cobra cierta importancia como reducto donde la aclama su último admirador, pero los tiempos que se contraponen no son los de las generaciones, sino que se limita a las edades de una vida; en lugar de la vieja nobleza, la aristocracia de la fama: rasgos paradigmáticos que se combinan en el sintagma de la obra de ficción.

Otro ejemplo: los rasgos del motivo de Don Juan resurgen en *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán, manteniéndose como contrapunto heroico constante frente a la grotesca realidad del presente. Aparte del nombre del protagonista, la muerte del padre de la deshonrada y el desafío macabro del final con venganza del muerto convergen en la codificación de un sentido que remite indudablemente al del mito imaginado por Tirso. La ausencia de cualquiera de estos rasgos o la presencia de otros habrían podido escamotear la referencia o haberla transformado en otra. Una invocación satánica, por ejemplo, lo habría llevado hacia Fausto, despertando un diferente universo de significados; la mediación de una alcahueta entre la Daifa y Juanito Ventolera habría desplazado la trama hacia el motivo celestinesco. Por todo ello, podemos decir que la unidad de sentido de los significantes empleados por Valle-Inclán deviene significativa a su vez al permitir la identificación del motivo de Don Juan, que abre la puerta a nuevas expectativas.

Es en este sentido en el que se vuelve aceptable hablar de “haces de rasgos” como definidores de un tema. Porque es posible describir y estructurar los argumentos, con sus contrastes y oposiciones binarias formando sintagmas. Sin pretensiones estructurales, tanto Frenzel (1976) como Balló y Pérez (1997) logran enfrenar las siluetas temáticas de las ficciones, ordenarlas en torno a familias que se distinguen por la presencia o ausencia de determinados rasgos.

Porciones de significado delimitadas por los textos transitan de obra en obra, como comprueba el espectador de *West Side story* que evoca *Romeo y Julieta*, o el de *Interstellar*, que puede identificar el complejo de ‘la búsqueda de una nueva patria’ si conoce la *Eneida* y *Horizontes lejanos*. Efectivamente, el lector puede realizar las operaciones de acotación del sentido que le propone la obra y llegar entonces a identificar una forma que ya le era conocida, aunque como resultado de otras operaciones (en otro texto): el autor que recurre a un tema previo supone que reconoceremos un ámbito de significado, y acaso pretende subvertir algunos de sus aspectos y otorgarle un nuevo sentido.

Puede que el mensaje de alguna de estas ficciones compuestas pase desapercibido a algunos receptores (cosa posible en todos los sistemas semióticos). A quien tenga un buen conocimiento de las obras de determinado género le llamarán la atención los

elementos similares de cualquier obra nueva, que serán otros que los que condicionen a otro receptor más versado en otro género. En eso fundan su éxito algunas ficciones-pastiche como *Lolita* o *El nombre de la rosa*, *Starwars* o *Piratas del Caribe*, que manipulan elementos de diversas procedencias para dirigir las expectativas de varios tipos de lectores. Un lector de novela policial sabrá sospechar por ciertos giros de la trama que el asesino anda cerca, etc., cosa que no percibe un lector de novela histórica o erótica. Obviamente, la historia de *Romeo y Julieta* asoma tras la trama de *West side story* solo para aquellos espectadores familiarizados con Shakespeare. Para los demás, los espectadores ingenuos, esa será una trama nueva, en la que no hay nada que reconocer.

## 6. APLICACIÓN A LOS EJEMPLOS GRIEGOS

Volviendo a los ejemplos de enamoramiento en la literatura griega, todos los fragmentos recortan un ámbito temático que es común dentro del infinito interno del tema del enamoramiento. A su vez, podemos clasificarlos de acuerdo con su inclusión en regiones gradualmente menores: generados por una fuerza natural, un dios de rasgos humanos, un instrumento mágico, la belleza de la persona amada, o su voz, o su conversación, etc.

El nivel de detalle que los autores otorgan a los contornos del ámbito del sentido en sus fragmentos no es el mismo, aunque hemos elegido ejemplos breves por razones de espacio, de modo que es posible imaginar otros mucho más internamente explicados y desarrollados. Por otro lado, las regiones de sentido pueden parecer excluyentes entre sí: todos los casos en que el sujeto de hacer sea un dios se pueden considerar circunscritos a una única región diferente de aquellos otros casos en que el sujeto de hacer sea una persona ayudada por un filtro amoroso.

Ninguno de los ejemplos es irreplicable. Es posible imaginar textos similares que compartan todos los rasgos descritos con cada uno de los pasajes apuntados: son solo especímenes representativos de cada uno de los infinitos internos. Pero también cada uno de ellos establece un perfil que será repetible. Cuando leamos a Roxane enamorarse por la belleza de una voz en *Cyrano de Bergerac*, podremos recordar el caso de Crinógoras y Aristo; a Calístenes cuando sepamos del trovador Jaufré Rudel, que se enamoró de la condesa de Trípoli por lo que oyó decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía. Tendremos que entender que un determinado perfil puede haberse convertido en un elemento signifiante a partir del momento en el que forma parte de lo "ya leído", aunque un nuevo texto siempre supondrá matices nuevos.

## 7. POSIBLE ALCANCE DE LA PROPUESTA

Existe la tendencia generalizada a considerar que los signos relacionan unidades significantes con unidades de significado, un supuesto que, con matices varios, sugiere dos mundos perfectamente simétricos, el de lo real y el de su reflejo imaginario. Gran parte de la bibliografía semiótica acepta que deben de existir unidades mínimas de significado que corresponden a las significantes.

Pero la realidad de los sistemas semióticos es evidentemente más compleja: hay algo en ellos que permite sobrepasar el ámbito de ese supuesto sentido original (el del espejo) con entera libertad, de tal manera que una palabra como ‘casa’ puede usarse sin problemas para significar un edificio de viviendas pero también el palacio de Versalles o incluso una nave espacial, un ámbito espiritual, una posición determinada en un juego, etc. Evidentemente, el término se abre para admitir estos nuevos sentidos que parecían dormir en él. Pustejovsky (1996) sostiene que la creatividad de los hablantes es capaz de hacer permeables los sentidos.

La pregunta debería ser cuál puede ser el límite para tales desgarros de los signos, o cuáles son los límites reales de los signos, hasta dónde puede alcanzar su significado sin que podamos decir que está mal empleado. Por supuesto, no basta con decir que los sistemas de signos son muy complejos, ni basta con recurrir a la pragmática para que nos diga que la situación también participa en la formación de significados. Creemos que hay que encontrar otro modelo para explicar el fenómeno por el cual “algo está en lugar de otra cosa”.

Entender los temas como identidades reconocibles a partir de las restricciones semánticas codificadas por otros signos explicaría las facilidades que ofrece una obra literaria para una provocar una cantidad ilimitada de interpretaciones pertinentes, situadas dentro de uno de esos “infinitos interiores”.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCIFRÓN (2000). *Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas*. En Teofrasto, *Caracteres*; Alcifrón, *Cartas*, E. Ruiz García (trad.), 125-324. Madrid: Gredos.
- AQUILES TACIO (1982). *Leucipa y Clitofonte*. En Longo de Lesbos, *Dafnis y Cloe*; Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*; Jámblico: *Babilónicas*, M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes (trads.), 383-445. Madrid: Gredos.
- ATENEO DE NÁUCRATIS (1994). *Sobre las mujeres*, J. L. Sanchís Llopis (trad.). Madrid: Akal.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BARTHES, R. (1999). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.

- BREMOND, C. (2003). "Concepto y tema". En *Tematología y comparatismo literario*, C. Naupert (ed.), 167-180. Madrid: Arco / Libros.
- BRINKER, M. (1993). "Theme and interpretation". En *The return of thematic criticism*, W. Sollors (ed.), 21-37. Cambridge: Harvard University Press.
- BRUNEL, P. (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CARITÓN DE AFRODISIAS (1979). *Quéreas y Calírroe*. En Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calírroe; Jenofonte de Éfeso. Efesíacas; Fragmentos novelescos*, J. Mendoza (trad.), 35-205. Madrid: Gredos.
- DOLEŽEL, L. (2003). "Una semántica para la temática: el caso del doble". En *Tematología y comparatismo literario*, C. Naupert (ed.), 257-275. Madrid: Arco / Libros.
- DRABKIN, W. (1986a). "Motif". En *The new Grove Dictionary of music and musicians*, 12, S. Sadie (ed.), 648. Hong Kong: Macmillian Publishers.
- (1986b). "Theme". En *The new Grove Dictionary of music and musicians*, 18, S. Sadie (ed.), 736. Hong Kong: Macmillian Publishers.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1983). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI.
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ESPINAL, M. T. (coord.); MACIÀ, J.; MATEU, J. y QUER, J. (2014). *Semántica*. Madrid: Akal.
- EURÍPIDES (1986). *Tragedias troyanas*, M. Fernández-Galiano (trad.). Barcelona: Planeta.
- FILÓSTRATO (2010). *Cartas de amor*. En Filóstrato, *Cartas de amor. Aristéneto, Cartas*, R. J. Gallé Cejudo (trad.), 117-194. Madrid: Gredos.
- FRENZEL, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- HESÍODO (2000). *Obras y fragmentos. Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*, A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez (trads.). Madrid: Gredos.
- HJELMSLEV, L. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JÁMBLICO (1982). *Babiloniácas*. En Longo de Lesbos, *Dafnis y Cloe; Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte; Jámblico, Babiloniácas*, M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes (trads.), 383-445. Madrid: Gredos.
- JENOFONTE DE ÉFESO (1979). *Efesíacas*. En Caritón de Afrodiasias: *Quéreas y Calírroe; Jenofonte de Éfeso: Efesíacas; Fragmentos novelescos*. J. Mendoza (trad.), 215-311. Madrid: Gredos.
- KAYSER, W. (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- LUCIANO DE SAMÓSATA (1995). *Diálogos. Relatos verídicos*, J. L. Navarro González y A. Espinosa Alarcón (trad.). Madrid: Gredos.

- MANDELBROT, B. (1996). *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets.
- MONTES DONCEL, R. E. (2006). *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*. Madrid: Pliegos.
- NAUPERT, C. (2001). *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco.
- PUSTEJOVSKY, J. (1996). *The generative lexicon*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- ROUSSET, J. (1981). *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Limoges: Librairie José Corti.
- SOLLORS, W. (2003). "La tematología hoy". En *Tematología y comparatismo literario*, C. Naupert (ed.), 53-84. Madrid: Arco / Libros.
- TEÓCRITO (1986). En *Bucólicos griegos*. M. García Teijeiro y M.ª T. Molinos Tejada (trads.), 9-250. Madrid: Gredos.
- TROCCHI, A. (2002). "Temas y mitos literarios". En *Introducción a la literatura comparada*, A. Gnisci (ed.), 129-169. Barcelona: Crítica.
- TROUSSON, R. (2003). "Los estudios de temas: cuestiones de método". En *Tematología y comparatismo literario*, C. Naupert (ed.), 87-100. Madrid: Arco / Libros.
- VV. AA. (1978). *Antología palatina i (Corona de Meleagro)*, M. Fernández-Galiano (trad.). Madrid: Gredos.
- (2001). *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. F. Rodríguez Adrados (trad.). Madrid: Gredos.
- (2004). *Antología palatina ii (Guirnalda de Filipo)*, G. Galán Vioque (trad.). Madrid: Gredos.

Recibido el 25 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.