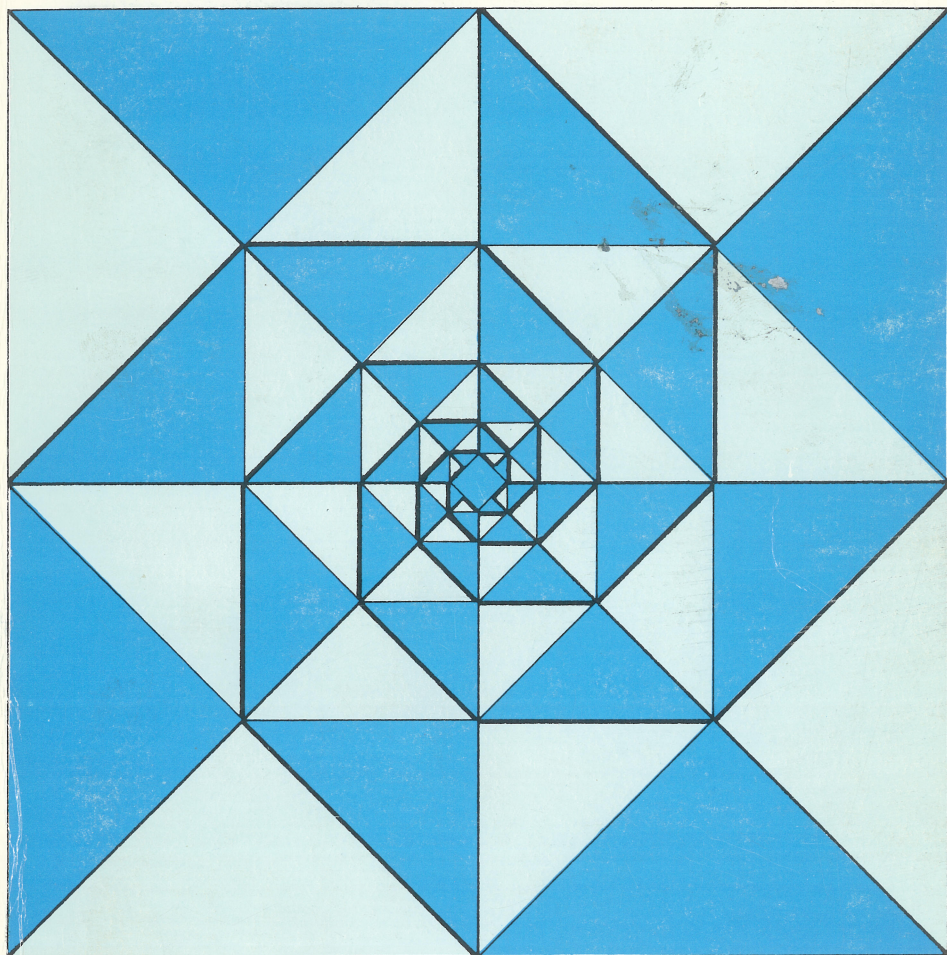


ANALES

DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE



ESCUELA de MAGISTERIO

Nº 2

1985

ANALES

DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ESCUELA de MAGISTERIO

Nº 2

1985

CONSEJO DE REDACCION:

DIRECTOR: Manuel Fernández Castillo

SECRETARIO: Jesús Rafael De Vera Ferre

VOCALES: Antonio Mula Franco
M.^a Del Carmen Penalva Martínez
José Ponsoda Sanmartín

PORTADA: José Montero Aparicio

Depósito Legal: A - 477. 1984

Imprime: Gráficas Vidal - Leuka, S. A. - Alicante

INDICE

M. ^a Angeles MARTINEZ RUIZ, Narciso SAULEDA PARES Análisis del curriculum de Ciencias Naturales en el ciclo medio de EGB: Aspectos metodológicos	7
Jesús Rafael DE VERA FERRE, María Aurora GOMIS SANCHEZ La Solana, una comunidad rural en el municipio de la Algueña	23
María Aurora GOMIS SANCHEZ, Jesús Rafael DE VERA FERRE La cuestión de las Ciencias Sociales y su conexión metodológica y didáctica con el proceso educativo: El tránsito de la EGB a la Formación Profesional	41
Jesús Rafael DE VERA FERRE, María Aurora GOMIS SANCHEZ El entronque entre tradición e innovación en la arquitectura religiosa: La Iglesia de Aduanas del Mar en Jávea	23
Manuel MORAGON MAESTRE El amor villanesco-cortesano en la comedia del Siglo de Oro	59
Angel HERRERO BLANCO, Universidad de Alicante La caja negra de Larra (retórica de una deconstrucción)	75
Antonio MULA FRANCO Educación del cuerpo en la EGB	91
M. ^a Dolores DIEZ GARCIA, Sergio QUESADA RETTSCHLAG, E.U.EGB Universidad de Alicante Algunos problemas teóricos en análisis de sensibilidad de la programación cuadrática	105
Director: Segio QUESADA RETTSCHLAG, E.U.EGB Universidad de Alicante. Componentes del Grupo: M. ^a José TORREGROSA, E.U.EGB Universidad de Alicante. M. ^a Carmen CARBONELL CUBI, E.U.EGB Universidad de Alicante. M. ^a Carmen DEVESA ZAMORA, E.U.EGB Universidad de Alicante. M. ^a Eloísa HERREROS HUETA, E.U.EGB Universidad de Alicante.	
Aspectos didácticos de la enseñanza de las Matemáticas en Preescolar	119
M. ^a del Carmen PENALVA MARTINEZ, Germán TORREGROSA GIRONES Geometría: Breves reflexiones	137

Rosario BAGO Y VALLDECABRES, José GARCIA HURTADO, Profesores Titulares en Psicología Evolutiva y de la Educación. La actividad investigadora en el curriculum del profesor en formación: Una experiencia de su inserción en la disciplina «Psicología del Preescolar»	141
Víctor Javier MANGAS MARTIN, Universidad de Alicante Ciclo biológico de los cereales y análisis de factores morfológicos, fisiológicos y ecológicos que afectan a la producción de grano	155
Emilia María TONDA MONLLOR, Rosa María CARDA ROS Análisis taxonómico de conductas y contenidos en el área social del Ciclo Medio	191
José Manuel TOLEDO GUIJARRO Las raíces pedagógicas de la selección social	205
José Manuel TOLEDO GUIJARRO Materiales para una educación no sexista	219
Narcís SAULEDA I PARES, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de Alicante. Apartado 99. Alicante. Caraboidea amofilos y halofilos de la provincia de Alicante	241
Narciso SAULEDA PARES, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de Alicante. Apartado 99. Alicante. Tenebriónidos halofilos y psammofilos de la provincia de Alicante	265

LA CAJA NEGRA DE LARRA (RETORICA DE UNA DECONSTRUCCION)

Angel Herrero Blanco
Universidad de Alicante

La historia de la literatura es la historia de unos cuantos descubrimientos, de unos hallazgos llamados «literatura». ¿Cuáles fueron los de M. J. de Larra, seguramente el escritor más admirado de los dos primeros tercios del siglo XIX?

Muchos de los procedimientos que se suelen emplear en comentarios literarios son traslación, como se sabe, de los recursos y los métodos de un Arte (una Técnica), la Retórica, que por la época de Larra adquiere esa paradójica viveza que se llamó Romanticismo, y que en buena medida pasó por ser un gesto extemporáneo.

Clasificados en encuestas de fe para la práctica escolar, esos recursos aún se aplican sobre los géneros mayores (sean Novela, Drama o Poesía lírica), y a través suyo sobre el resto de géneros menores, sobre esas formas marginales que el crítico destaca de la tiniebla histórica, viendo en su nadería inequívocos signos del futuro. Necesitamos inventar. Pero la Inventio, primera actividad retórica, sufre también sus propias plagas, y después de un siglo de literatura novelesca uno se ve tentado siempre a preguntar «¿de qué trata?», «¿qué aporta?», «¿a quién va dirigido?», o «al final ¿qué sucede?», aunque la obra interrogada eluda, por propia condición, cualquier respuesta. Son preguntas que incluso formuladas más subrepticia y sutilmente no pueden contestarse más que diciendo: «no, de nada, a nadie: es otra cosa». Pero el alumno, manual de comentarios en mente, no acepta estos rodeos, o atribuirá la anomalía (esa «otra cosa») a flagrante impericia pedagógica, recluyendo al autor (como una forma de olvidar su obra) en esa amplia nómina de escritores de los que hay que conocer por lo que de ellos se haya dicho, no por lo que ellos escribieron, y que llegan a ser, por el olvido, los más impunemente célebres, a salvo del desdén y de la admiración, como una voz de uso corriente.

¿Qué podríamos hoy admirar de Larra, cuando una amarga complacencia da en tomarle como al primero de nuestros coetáneos, con el que compartimos — liberales utópicos — una vigilia irreal: la de otra historia que arrebatándonos futuro a nosotros y entregándonoslo a él, sueña en el limbo intelectual de una literatura nunca escrita, de una sociedad nunca nueva, donde todo es emblema: «romántico de la revolución», «primer moderno», rasgos de esa eternidad contra-histórica en la que necesitan creer los súbditos de una España imposible?

Aplicados al héroe, al fundador, tales emblemas son ya su *enseñanza*; en pocas palabras: Larra, con la pasión de sus ideas, con el sacrificio de su muerte, se erige en el ejemplo de los que no podemos, como él, practicar nuestra historia. Pero quizás sea oportuno traer aquí lo que en un prólogo decía el recopilador de varios artículos de Figaro, en 1855: «Verdad que luego se puso de moda con el romanticismo la hipocondría, el desprecio de todo y la mala crianza de los genios no comprendidos; pero en Larra fue real y cierto, por desgracia suya, lo que en otros ficticio y pueril. Harto lo probó su muerte, y es digno de observar que mientras los poetas afectaban en sus versos y dramas las más violentas pasiones y fúnebres fantasías, sin morir de ellas, su crítico, el que para serlo necesitaba, según opinión común, templado juicio y corazón sereno, se consumía atormentado por la vehemencia del suyo, y empuñaba una pistola, no como un romántico de mentirijillas, sino como un héroe de Balzac de carne y hueso (1).» La verdad, además, no sólo le llevó hasta la muerte en carne y hueso, sino a morir contando, con la pluma puesta, *su muerte literaria verdadera*. Esta es mi forma de entender el suicidio romántico de Larra: muerte y relato de la muerte, muerte del escritor y muerte del discurso. Que Larra hablaba en serio, no queda lugar a dudas aunque en su época, sorprendentemente quizás, se lo considerara casi un humorista. Más sorprendente todavía haber hecho una crítica precisamente del humor, del falaz optimismo, y que esa crítica no le robara humor, ambigüedad, a la verdad.

Caricatura, obra menor, sus artículos son hoy la obra mayor del romanticismo español, un no-libro que hoy podemos leer como un texto completo. Este es el sesgo realmente enigmático de Larra, y sobre él voy a detenerme en estas páginas, a través de tres de sus artículos donde el autor se va muriendo, sí, de humor, de verdad, de modernidad. Los tres avanzan hacia ese doble desenlace, literario y vital, pero con suficiente espacio entre uno y otro como para no atribuirlos al estado de ánimo amoroso con que, supuestamente, determinó su muerte: los dos primeros son del año 1934.

El titulado *Los tres no son más que dos* y el que no es nada vale por tres, publicado en febrero, y *La gran verdad descubierta* que lo fue en septiembre; el tercero es el famoso *Día de Difuntos de 1836*, publicado en la misma fecha que lo titula, es decir, algo más de dos meses antes de que la detonación partida de la calle de Santa Clara diera noticia de su fin (aunque este último artículo no es el único que durante esas fechas toma la muerte como motivo). (2)

Para aquellos que el hábito escolar o simplemente la falta de lectura les lleva de cabeza a la pregunta consabida, al «¿de qué trata?», de alguno de estos tres artículos, diré que respectivamente asistimos en ellos a un carnaval político, a un simulacro de intervención parlamentaria sobre el primer punto de la Constitución de 1834, y a un paseo —extraño ciertamente— por las calles e instituciones de Madrid; añadiré que versan sobre comparsas, discursos políticos, y amnesia o muerte colectivas; y en fin, «¿a quién van dirigidos?», pregunta retórica donde las haya (si es que ya se han leído), a la que Larra mismo contestó de forma concluyente: «escribir para cien jóvenes franceses o ingleses que han llegado a figurarse que son españoles porque han nacido en España, no es escribir para el público» (3): él público, ya veremos cómo aparece en los artículos, títere, ciudadano, cadáver. Para evitar inicialmente la búsqueda de textos, y avivar la memoria, transcribiré a continuación, bajo los títulos, los párrafos extremos, inicial y final, de cada artículo; hay, además, otra razón más digna en ello, y es la semejanza de enunciación, de movimiento entre dichos extremos, que puede formularse así: Larra recoge al acabar el texto el lema o título con que había comenzado su escritura, rotulando al final lo que allí se exponía con mayúsculas.

El grueso de los artículos vendría a ser como la charla itinerante de quien se esmera, mordiéndose la lengua, en ajustar tablón sobre tablón, o los dos tiempos de una misma frase. He aquí los tres textos sincopados:

LOS TRES NO SON MAS QUE DOS
Y EL QUE NO ES NADA
VALE POR TRES

Mil veces les habrá sucedido a mis lectores, y aún a los que no me leen, oír una campana y quedarles una prolongada vibración en los oídos después de haber sonado; les habrá sucedido también viajando durarles gran rato, después de apeados ya del carruaje, la sensación de traqueteo y movimiento producida por muchas horas de camino. Ha aquí, precisamente, lo que a mí me ha sucedido y me sigue sucediendo todavía con el fantástico aparato y desigual clamor que en mí dejaron las pasadas máscaras. Voy por la calle y se me antojan

Restablecida la paz y el silencio, desapareció a mis ojos el baile y ambos partidos con él. Halléme em medio de Madrid, repitiendo para mí: «los tres no son más que dos y el que no es nada vale por tres».

LA GRAN VERDAD DESCUBIERTA

Dirán que los grandes trastornos políticos no sirven para nada. ¡Mentira!, ¡atroz mentira! Del choque de las cosas y de las opiniones nace la verdad. De dos días de discusión nace un principio nuevo y luminoso. ¿Saben ustedes lo que se ha descubierto en España, en Madrid, ahora, hace poco, hace dos días no más? Se ha descubierto, se ha decidido, se ha determinado, que «la ley protege y ase-

gura la libertad individual»

¡La ley, por último! ¡he aquí la gran verdad escondida! ¡Loor a la revolución, loor a las discusiones largas y peliagudas, loor a las correcciones ministeriales, y loor, en fin, para siempre, y más loor, a «la gran verdad descubierta»!

DIA DE DIFUNTOS DE 1836

En atención a que no tengo gran memoria, circunstancia que no deja de contribuir a esta especie de felicidad que dentro de mí mismo me he formado, no tengo muy presente en qué artículo escribí (en los tiempos en que yo escribía) que vivía en perpetuo asombro de cuantas cosas a mi vista se presentaban. Pudiera suceder también que no hubiera escrito tal cosa en ninguna parte, cuestión en verdad que dejaremos de lado por harto poco importante en época en que nadie parece acordarse de lo que ha dicho, ni de lo que otros han hecho.

Pero suponiendo que así fuese, hoy, Día de Difuntos de 1836, declaro que si tal dije es como si nada hubiera dicho, porque en la actualidad

Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? Espantoso letrado: «¡Aquí yace la esperanza!».

¡Silencio, silencio!!!

Observará el lector que en este último artículo se acaba con la tachadura de los títulos, con un grito de silencio. El párrafo de apertura del mismo, transcrito arriba, explica esta diferencia y confirma la regla cumplida en los otros dos: el silencio no es sino la forma verbal, enfática si se quiere, de la amnesia y de la no-escritura a las que se refiere el autor al comenzar su artículo, que vienen a rubricarse así, exclamativamente, como clausura de cualquier otro discurso, de cualquier otro lema. Como iremos viendo, los tres artículos recorren un camino de pérdida de fe en la capacidad predicativa de la palabra, del lenguaje, marcando tres etapas que podemos caracterizar como tres grados de conciencia verbal: conciencia de la arbitrariedad con que se producen la realidad y el lenguaje; conciencia de la reversibilidad de sus leyes; conciencia del vacío que esa reversibilidad acarrea en la misma conciencia. Sólo en ésta última al lenguaje del rótulo inicial no se le puede oponer ya otro lenguaje, ni siquiera el contrario: el rótulo se reescribe tachándose. Ya veremos cómo otras alteraciones que singularizan este último artículo se desencadenan como límites del proceso de los otros dos. Para que esas tres etapas queden prendidas en la atención de forma más concreta, voy a representármelas a propósito de tres figuras o relaciones sucesivas, comunes en la Retórica; respectivamente:

a) *Oxinoron-Paradoja*: no como caprichosa mezcla de lugares comunes del pasado, propia del costumbrismo, sino con la viva intuición del presente que hace — como decía Unamuno — «de la paradoja de hoy el lugar común del mañana»

na»: los tres no son más que dos y el que no es nada vale por tres; la paradoja es doble:

por un lado
y por otro

tres son dos
nadie es tres

(pues aunque el lema escriba «el que no es nada», sabemos que se habla de aquél que políticamente es «nadie», ni de los «dos» ni de los «tres», ya sea porque es un solitario enajenado —Larra—, o una suerte de reproductor de los otros dos tres —Martínez de la Rosa—. La crisis del pensamiento no dialéctico, así como el sentido del nexa «no es más que», puede ponerse en relación con los comentarios de Roland Barthes (4) a La Rochefoucauld). Ahora bien, la combinación de las dos paradojas, cada una de las cuales podrían caracterizarse como identidades de miembros diferentes, las somete a una operación velada bajo el enlace copulativo «y», asociando la cifra «tres» con dos extremos cada vez diferentes («dos» y «el que no es nada»).

Una de las reglas elementales del álgebra, la transitividad, sufre en la doble fórmula un paradójico quebranto: tres son dos, ninguno es tres, pero de ninguna manera, por ello, dos serán ninguno o ninguno dos, a no ser que otra regla elemental pudiera aplicarse en cada identidad, la conmutación; en tal caso, podríamos leer:

$$2 = 3, 3 = 0 \quad \text{luego } 2 = 0$$

pero al mismo tiempo

$$3 = 2 \text{ y } 3 = 0$$

con lo que estaríamos en un caso de absoluta indeterminación, siendo dos y tres y posiblemente cualquier otro número igual a nada, o cualquier grupo nadie. La paradoja, sin embargo, es justo lo contrario: un rigor de lugares comunes; no, dos no son ninguno, y bien entendemos en el lema y hasta en el artículo que dos es, más bien, todo lo que es, y tres o nadie espejismos de ida y vuelta que lo engendran. Que lo conmutativo es sólo una apariencia, el lenguaje ya lo marcaba indirectamente con el doblete «es»/«vale por», pues el valer todos sabemos, es un lugar común, que es paradigma de lo relativo. Pero lo transitivo sí que se ha expresado en el lenguaje, y da ahí el embrollo, bajo la forma de la coordinación: ilusión de intercambio que sólo el sentido (consecutivo o adversativo) desvanece: «los tres no son más que dos y —por eso— el que no es nada vale por tres»; o bien, «los tres no son más que dos —pero— el que no es nada vale por tres». Cabe aún formular una sustitución verbal pero tampoco transitiva: «el que no es nada vale por lo que es dos», que es la solución interpretativa de lo paradójico, su posibilidad, el sentido común disponible para el futuro; en virtud de ella, la extraña fórmula de la coordinación («vale por lo que es») y las identidades arriba excluidas (dos no son ninguno; tres no son ninguno; dos no son tres, etc.), quedan así como el botín de esta primera etapa, de este primer naufragio de la conciencia en el seno de la arbitrariedad verbal/real.

b) *Antítesis* (2.º artículo), no ya dentro del lema, como en el artículo anterior, sino entre el lema y su desenlace:

«la gran verdad descubierta»
«he aquí la gran verdad escondida»

La operación que procuraba y mantenía el sentido latente de la paradoja (negación, sustitución) abriendo el lugar común, es la que aquí precisamente se transgrede, porque lo que aparece carece ya del cómputo de la extensión que le permitiría andar, oponerse, sustituirse y acceder a operaciones y desarrollos ulteriores. Lo que aparece es aquí también lo que no aparece, y la reversibilidad siempre el vacío como ley de la realidad y del lenguaje. Se objetará tal vez que la indeterminación es sólo un espejismo que la historia, la sucesividad, deshace; que se descubre lo escondido para que deje así de estarlo en adelante, y viceversa. Pero no es ésta la historia que Larra pinta en este artículo, sino otra más bien teatralizada por la propia palabra política, otra cuya causalidad natural (la que, según el propio artículo, las ciencias naturales descubren) se ha convertido en un «chorro» que *«salpica a los circunstantes»*. La fe en la causalidad natural de la historia política formularía el título de esta otra manera: «La gran verdad escondida: he aquí la gran verdad, descubierta», donde este último predicativo desharía oportunamente la circularidad. Sin embargo, como digo, la historia es otra, ya no se mueve en el terreno positivo aún de lo paradójico, sino en el hiato de lo antitético, en el lugar común de ningún futuro. Precisamente en el tercer artículo Larra toma como punto de partida esta reversibilidad delirante de las reglas (hacia delirios aún mayores); en efecto, su primera salida hacia la calle, en dicho artículo, se inicia con el siguiente párrafo: *«¿Dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? -Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El Cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio.»* Dentro, es decir, fuera; fuera, es decir, dentro; porque lo que aparece es lo que se esconde y lo que se esconde es lo que aparece. Ahora es la letra sola (¿caprichosa?), la ficción —no la referencia, el discurso político real del que el artículo anterior es simulacro— quien ordena o desordena el texto, conservando, como en los delirios o los sueños, su propio eco como guía; la reducción de la pregunta a «dentro de Madrid» es sólo tranquilizadora como alimento de nuevos dolores, de nuevos delirios: Madrid está cercado por sí mismo, todo es Madrid, todo es cementerio. Aquí la antítesis, que en el segundo artículo poseía el honor, amargo pero luminoso, de una ironía clarividente, es ya pura de-construcción, la del muñeco esperpéntico que enseña los alambres en espiral de su vientre roto a la mirada de ese niño que es ya no solamente su verdugo, también su víctima (precisamente lo esperpéntico —con sus inevitables reinas y mendigos— será uno de los cursos que el estilo de Larra tomará en las publicaciones de este último período de su vida). En este sentido, la creencia común de que la antítesis singulariza más la representación en proporción directa a su misma fuerza opositiva, es mera ingenuidad, ilusa lógica: tal como Larra la ejecuta, cuando la antítesis es más fuerte, la cosa deja de representarse, y si surge, es ya sin reglas, es ya irrepresentable, vacío libre, blanco como la palabra que para algunos neorrománticos era el anhelo de la literatura.

c) *¿Metáfora?* La reducción al vacío que acarrea la antítesis cuando ésta se produce como expresión de una conciencia que ha encontrado a realidad y a lenguaje semejantes en arbitrariedad, podría describirse como la creación de un *símbolo desengañado* que en lugar de referirse a otra u otras cosas ha conquistado la potencia de referirse a sus operaciones mismas, para tacharlas. Se expresaría así como una metáfora de sí mismo: no edifica nada, no se coloca en posición de sostener nuevas operaciones, sino que se desplaza por propio impulso en el vacío que la negación de las operaciones y las referencias han dejado. Si se tratara de una sola palabra, sería una que no puede decirse y de la que no se puede hablar (olvido, silencio). Larra la expresa, detrás del exclamativo silencio que cierra el tercer artículo de nuestra serie, como silencio-palabra de un muerto, como eco de una esperanza ya acabada. Se puede objetar que esto no deja de ser un género de ficción (de literatura), que todo se mantiene aún en el terreno de los guiños, de las mentirijillas. Pero su muerte no lo fué, como decía el antólogo, y si la muerte es una regla, una operación antitética de la vida, ambas —no sólo la vida— ilustrarían esta extraña ficción.

No es sólo Figaro, persona literaria, el que critica, pasea por el vacío, y ve su muerte; también es Larra; precisamente 55 días después de este tercer artículo, muy pocos antes de la detonación, el autor de su muerte dijo: «Yo doy la cara; primero, porque no tengo otra cosa que dar, y creo que hago un don a la patria, pues tal cual es, tampoco tengo otra, ni peor ni mejor, guardada para un apuro. Yo declino mi nombre como Agamenón. Yo soy Figaro. Todo el mundo sabe quién es Figaro, y por si acaso alguien lo ignora, añadiré que Figaro y Mariano José de Larra son tan uña y carne como el diputado Argüelles y la Constitución del año 12, y que no se puede herir al uno sin lastimar al otro. Juntos vivimos, juntos escribimos y juntos nos reímos de ustedes, de los demás, y de nosotros mismos». Víctima y verdugo, Larra y Figaro, Amo y Criado, unidos en la letra y en el vacío de la letra, condenados, como decía Santayana, (5) a vivir dramáticamente en un mundo que no es dramático -o cómicamente, da igual. La despedida de ese mundo puede ser contemplada ya en los dos artículos anteriores, que la anuncian. Pero antes de volver sobre ellos para advertir esas señales, recordaré brevemente, a propósito de esta *¿metáfora?* de la muerte, otro final de un artículo muy próximo en el tiempo a *Día de Difuntos de 1836*, titulado *Yo y mi criado* («embriaguez de apasionada demencia», para D. A. Ferrer del Río, (6) en 1846). En aquél se nos mostraba —al concluir— un epitafio, grabado en un «espantoso letrero»; en éste las palabras fatales se pintan en un marco más surreal que el autor lee póstumamente: «A la mañana siguiente amo y criado yacían, aquél en su lecho, éste en el suelo: el primero *tenía todavía abiertos los ojos y los clavaba con delirio en una caja amarilla*, donde se leía 'mañana'». Clavar los ojos, *¿metáfora?* de la antítesis leer/escribir cuando escribir es morir; *¿quién* sino el criado o los criados del 'mañana' podría dar fe de que en aquel letrero, en la caja amarilla, aparecía la palabra 'mañana', y aún de que el amo las señalaba con su mirada fija y aún de que fue esa misma mirada la que

perdiéndose la escribió, grabación de su muerte? En fin, a nosotros, criados de ese mañana imaginario, no nos queda sino seguir nuestra labor, recorre con melancólica presteza la cara oculta de esos epitafios, atravesar la oscuridad de aquella caja entre los tablones, los dos lemas extremos que se superponían y tachaban en los tres artículos. Y puede ser oportuno, puesto que de textos periodísticos se trata, que lo hagamos según el criterio informacional (impunemente utilizado en el análisis de novelas) que nos dice que la información corre siempre desde un conjunto de señales iniciales a otro de señales finales, y que describir la información significa por lo tanto atravesar el espacio que separa y comunica esos conjuntos, espacio que los peritos de la teoría de los modelos de información han llamado a veces *caja negra* —y Larra, en aquel otro artículo, *caja amarilla*. Amarillo o negro, los artículos de Larra, y en esto anuncia la mejor novela, disponen esos conjuntos y esconden su trayectoria como nunca lo hizo el texto costumbrista de la época, donde todo se gasta en el 'cuadro', y no hay misterio alguno, ni mucho menos disolución de un cuadro inicial en otro final.

En los artículos de Larra, por ello, podemos perseguir la suerte del autor a través de ese interior amarillo o negro, y de paso comparar esa suerte (ya hemos visto que extraña) con la de los personajes y autores novelescos. Pues bien, lo primero que advertiremos al adentrarnos en las cajas de nuestros tres artículos es el carácter tropológico de su interior (el lector deberá adentrarse por fuerza en su lectura, no reproducida aquí). Sin embargo, y aunque lo tropológico es un movimiento común en ellos, su referencia —y por lo tanto la distancia y la dirección de la traslación, de la figura— es de distinta especie en cada uno: el primer artículo alude, mediante la narración de un carnaval palaciego, a los grupos políticos que hacía escasamente un mes habían disputado el poder que al fin se le cedió a don Francisco Martínez de la Rosa («el ambilátero»). El segundo traslada a un discurso los argumentos que tres días antes, en sesión del Estamento de Procuradores, habían resuelto una insufrible discusión en favor de una fórmula que deshizo el empate de la votación sobre el primer artículo constitucional; y el tercero, por fin, cuenta un paseo de Figaro pocas horas antes de ser escrito —la tarde anterior a esa madrugada— por las calles de Madrid, representándose como un cementerio de instituciones. Al margen del transcurso variable de tiempos, progresivamente menor, entre cada referencia y su escritura, los tres tropos parecen trasladar sus referencias respectivas de forma también progresivamente menos lícita, menos usual, más enigmática, más fuerte (si se prefiere, menos isotópica): los hechos de la política por los hechos de un carnaval, los discursos por un sólo discurso, las muertes por un errático paseo. Podrá pensarse que las cosas, cuando más recientes están, se asocian con imágenes más caprichosas, pero en tal caso cabe pensar también que el crecimiento del capricho debe seguir alguna ley, señalar cierta tendencia, dibujar, en lo imaginario, otra coherencia. Contemplemos ese paseo, ese discurso y ese carnaval, como tres formas ordenadas de desdoblamiento, de teatralización (de comunicación-ficción), y las tres referencias, a su vez, como experiencias pro-

gresivamente decrecientes de participación; si escribimos entonces la fórmula de cada tropo como sigue:

política/carnaval
discursos/discurso
muertes/paseo

la de los procesos tropológicos podría establecerse de esta manera:

(+) PARTICIPACION:: política-discursos-muertes (—)
FICCION:: carnaval-discurso-paseo

Tomando ahora las llamadas 'reglas de la acción' (que, como reglas de la vida misma, se han aplicado a la novela), podemos proyectar los tres tropos de manera más inmediata sobre un eje de 'ficción' o simulacro, ocupado por tales reglas, a saber, 'desear', 'comunicar' y 'participar', de forma que cada tropo exprese, en orden inverso, el simulacro de cada una de ellas:

SIMULACRO DE

carnaval	»	participar
discurso	»	comunicar
paseo	»	desear

Es decir, los tres artículos marcan, a través de sus tropos, un proceso de interrupción de las reglas de la acción, en un orden regresivo, genealógico, de desengaño.

El fracaso, por decirlo así, es común al de los héroes de la novela decimonónica que en España *aún no se escribía*, pero con una intensidad desconocida incluso en la novela que llegará a escribirse cincuenta años después: el estupor de su lectura puede llegar a enfado, y aún habrá quien sospeche una arteria secreta: la muerte, dada como fracaso del deseo, y contada como un paseo por la calcinada realidad, sin siquiera terror, es una 'caja' demasiado negra; en los otros dos tropos la negatividad es aceptable (fracaso de la participación política, fracaso de la comunicación discursiva: carnaval, retahíla); pero el cristal a través del cual la alegoría deja ver su referencia —y con ella la regla interrumpida— es, de un artículo a otro, cada vez más opaco, hasta la invisibilidad.

Larra ha realizado sin ambages la propiedad que él mismo atribuía al escritor llamado entonces 'satírico': «*El escritor satírico —decía— es por lo común como la luna, un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón puede decirse que da lo que no tiene*». Concebir la política como un carnaval no extrañará seguramente ni siquiera a los que se aficianan a ella; contemplar los discursos como un sólo discurso es hábito general del pueblo llano, y aunque el orador crea ejecutarlos de forma diferente cada vez, no estará lejos, si es inteligente, de darle en esto la razón al pueblo. De hecho, estas dos alego-

rias son similares en valor hiperbólico, pues así como el carnaval afecta a todas las políticas de consumo, el discurso ironiza todos los discursos. Para aceptar la tercera alegoría, donde la opacidad se hace ya sombra, no podemos basarnos ya en la referencia real, en nuestro conocimiento de ciudadanos (al menos, no sólo en esto). Alguien querrá salvar el tropo, aclararlo mediante otra ficción, otra célebre excursión a los infiernos: lo extraño del paseo de Figaro es que tampoco es un viaje a ultratumba, sino un paseo habitual por las calles de siempre que, sin dejar de ser ellas, se hacen, como el vagabundo Figaro, cementerio (más que dantesco, pues, parece un argumento de lo que Huxley calificaba como 'Fantaficción'). Un paseo habitual: lo hiperbólico se ha naturalizado, más allá de la farsa (carnaval) o la ironía (discurso); dicho de otra forma, y en relación con las tres figuras con que comenzábamos a discurrir sobre los lemas de los tres artículos: de la *comparación* ínsita en la paradoja del primero (el carnaval de la política), pasando por la *antonomasia* o límite de la antítesis del segundo (el discurso escondido en los discursos públicos), se llega hasta la ¿metáfora? del tercero como a un *estado*, a una sobrenaturaleza (paseo a la muerte). El proceso tiene así el carácter de lo que acaba siendo reflexión sobre sí. La oscuridad de la caja amarilla de cada artículo es la de un espacio secreto, la de un istmo por descubrir (a ello vamos), sobre el que hemos ido poniendo estas estampas o figuras — como la que Juan de la Costa puso sobre el istmo de Panamá, cubriendo lo que debía ser el paso de las auténticas Indias Orientales con la figura de un San Cristóbal entre las dos américas—. Ese espacio secreto abre a su vez otro secreto, ahora ya temporal: tiempo de la distancia entre los dos cuadros extremos, pero también Tiempo entre el que escribe y lo que escribe, tiempo entre tiempos, el del discurso y el de la historia.

El costumbrismo fue, en relación con estos tiempos, una ilusión de identidad: en él la diferencia pretende no existir, y ni el pasado está perdido ni el presente se desvanece hacia un futuro que acabará a su vez perdiéndolo; el espacio textual del costumbrismo es un espacio acrónico. En la novela, por el contrario, los dos tiempos son un principio de realidad, una condición de existencia, y el texto surge de un aplazamiento, cadáver enigmático que la escritura y el acontecimiento no pueden dejar de perseguir. En los artículos de Larra -coincidirá el lector- estamos más cerca de la distancia novelesca que del eclipse costumbrista, y la distancia llega incluso a ser, como en el último de nuestros artículos, abismo: frente a la vida eterna del cuadro costumbrista, la muerte propia, exceso de sinceridad que nos revela, acaso por primera vez, el ideal novelesco moderno de escribir hasta la extenuación, de acceder al enigma, de encontrar el cadáver, con la muerte misma del discurso. Hacerlo desde el marco del cuadro, desde el artículo, fue una hazaña además por tener que cargar con dos pruebas de realidad que la novela, por sus propias condiciones de existencia, tendría resueltas: la carencia de mediación de un tercer tiempo, llamémosle 'editor', entre los de escritura y lectura, que desdramatiza la novela, pero no el artículo; y la encarnación en el autor de la doble condición del héroe, creador y creado, vivo

y muerto (que la novela de este siglo reencontrará bajo la llamada 'muerte del autor'). Quizás por ello mejor llamar a ese túnel o caja que en la novela llaman negro, amarillo en los artículos de Larra: la muerte negra es la muerte fabulada, la muerte de las costumbres (las costumbres pintan la muerte de negro), pero la de los hombres, como la de las hojas, es más vaga, amarillenta, no echa el telón de sombra convenido sino que acarrea, más bien, una dispersión con equívocas trazas de continuidad. Este equívoco, practicado por Larra con un tesón casi molesto, dió a sus artículos -sobre todo a estos últimos- un carácter más afectivo que narrativo, de pasión, no de acción, retórico en el sentido de una retórica concebida como «la dimensión amorosa de la escritura» (Barthes), del escribirse para otro.

Retóricamente, en efecto, estos tres artículos son esencialmente 'evidentias', textos con los que la 'vis mentis' del escritor —del orador— prende en los lectores su vivencia o la de sus personajes con los contornos mismos de la realidad que les afectó (diálogos directos, apóstrofes), efrentando el tiempo de esta realidad, no importa si imaginada, al tiempo de la escritura. De un artículo a otro, sin embargo, y como ya señalábamos, el enfrentamiento va agravándose, la distancia se enrarece, y las direcciones del tiempo histórico y del tiempo del discurso se cruzan y confunden. Llamando simplemente 'tiempo' al de la historia y 'presente' al de la escritura, podemos recorrer los tres artículos y representarnos su respectivo proceso retórico-temporal, en el mismo orden de la lectura, como sigue:

- 1) presente — tiempo — evidencia — tiempo (carnaval)
- 2) evidencia (discurso)
- 3) presente — evidencia — tiempo — evidencia (muerte)

Destacaremos sólo algunos rasgos: la inconclusión temporal de la escritura en los tres artículos, en los que nunca se regresa al 'presente' (regreso en que consiste la práctica habitual de moralejas); la no-duración del segundo, escenificación directa de un discurso que no dura histórica ni narrativamente nada (no registra aplausos ni bostezos), locución sin mundo; la alternancia de tiempos y evidentias en el primero y tercero, pero en orden inverso, tras una común, 'presentación' del autor, de sí mismo y de lo que a continuación va a seguir: pero es curioso, y ello afectará a ese orden inverso por el que *Los tres no son más que dos...* termina con un Figaro vivo, aunque mareado, deambulando en las calles de Madrid, y *Día de Difuntos...* con un Figaro muerto, tras su paso por esas mismas calles, es curioso, digo, que lo que se afirma en la 'presentación' del primero (la común prolongación de sensaciones tras un viaje, un repique de campanas, o un carnaval: «*Mil veces les hablará sucedido a mis lectores, y aún a los que no me leen...*») es justamente lo que en el tercero se niega (asombro, memoria, sensación — véase el párrafo antes transcrito). La confusión, la pesadilla que inaugura el primero, se da como una invitación al esclarecimiento, a la lectura; pero el tercer artículo es lo opuesto, negación de toda posibilidad,

no-escritura («en los tiempos en que yo escribía»), comienza diciendo su autor). De ahí el orden temporal subsiguiente de cada uno, pues aquél necesita tiempo (aunque sea el del recuerdo) pero éste carece ya de la noción misma de lo que el tiempo sea, es pura imaginación — imaginación de melancolías, «delicioso entretenimiento»—. El lector se ve así sometido, de uno a otro, a dos experiencias de signo perversamente inverso: el sentido común y la pérdida de sentido, una memoria puesta en 'evidentia' y la certificación de amnesia total, fatalmente evidente esta vez. En el último artículo el único tiempo que nos queda, como lectores, es justamente el tiempo de la lectura, pero incluso este tiempo viene a resolverse en no-tiempo, pues lo que leemos es la propia lectura de epitafios que Fígaro ejecuta, de forma progresivamente delirante. Del tiempo de la memoria y de la lectura al tiempo de la amnesia y de la deconstrucción de la lectura, el segundo artículo, *La gran verdad descubierta*, con su 'evidentia' directa, sin tiempo de 'presentación', puede marcar muy bien una frontera: aquí no se nos narra lo ocurrido, no hay una voz para recordárnoslo; se nos dice lo dicho. 'Tiempo' y 'presente' se yuxtaponen; el personaje narrador se ha transformado en orador mimético, antes de ser el ser alucinado del artículo final. Historia y voz se arruinan juntas. Pero que los nostálgicos de la historia, los liberales de la otra España, no levanten por ello las campanas de su parroquia: no hay holocausto, no hay ejemplo. Aquí, tras la palabra y tras la historia, hasta el dolor desaparece (ese dolor de contrahistoria): cuando la pesadilla lleva a Fígaro a la calle, para entrar en la muerte, él mismo nos lo dice: *«La melancolía llegó entonces a su término. Por una reacción natural cuando se ha agotado una situación, ocurrióme de pronto que la melancolía es la cosa más alegre del mundo para los que la ven, y la idea de servir yo entero en diversión... — ¡Fuera! exclamé, ¡Fuera! como si estuviese viendo representar a un actor español. — ¡Fuera!, como si oyese hablar a un orador en las Cortes. Y arrojéme a la calle.»* El actor que acude al carnaval a ver, y a participar de, la representación política (primer artículo); el orador que improvisa el discurso por antonomasia de los discursos políticos (segundo artículo); y aquí, por último, el yo esperpéntico, diversión del mundo, tiempo que deja de correr. En el primer artículo, el 'tiempo' final es un tiempo abierto a una pregunta: ¿ha terminado la prolongación entontecedora de las sensaciones del carnaval? ¿en qué habrá de quedar la «locución ambilátera! del «atercio-pelado» mediador de las dos comparsas enemigas, blanca y negra, Martínez de la Rosa? En el tercer artículo ya no caben preguntas, sino un grito insistente de silencio.

La suerte del tiempo es paralelo a la suerte de la voz, y la voz es diálogo, nudo de los dos tiempos — el del discurso, el de la fábula. Comparemos sus ocurrencias en estos dos artículos. En el primero, los diálogos dejan aún oír la voz del adversario, con profusa 'evidentia', transcribiéndose con recursos presenciales abundantísimos, y desencadenando por su propia dinámica la acción, incluso la puesta en escena y la salida del autor-personaje («*No hay para qué hablar más, que ya me habéis conocido*»), y Fígaro deja de intervenir en lo que res-

ta de carnaval, reducido ya a mero cronista); en el tercero los diálogos, cuando se producen —imaginariamente, sin respuesta— son retóricos, 'subiecta' danzante, apóstrofes insultantes a personas e instituciones, rupturas del discurso que no requieren otra apoyatura que la escritura alucinada.

Pero hay otro diálogo, otra voz: la del autor con el lector, la que hace del primero —si se muestra— un narrador, del segundo —si se le refiere— narrativo. Veamos como se registra. Larra acaba de describir la escena humana y arquitectónica del carnaval (primer artículo) y antes de dar paso a la intervención, a los diálogos de los personajes-actores, los pone (y se pone a sí mismo) en escena con las siguientes palabras: «*Apenas tuve tiempo de reconocer lo que llevo descrito, cuando se dirigieron a mí varios de la primera comparsa. — ¡Ah, Figaro maldito!...*», comenzando así las intervenciones de unos y otros: Larra se ha delatado como narrador al ponerse en escena como personaje (no es la única forma, desde luego, pero la doy como ejemplar).

En el tercer artículo el narrador quiere contarnos, al parecer, en el amanecer de un día de difuntos, el paseo que él mismo ha concluido pocas horas antes, y para mostrarnos el estado de ánimo con que emprendió dicho paseo nos menciona varias formas de melancolía (de un marido engañado, de un general constitucional, de un hombre que creyera en la amistad, etc.), versiones «alegres y bulliciosas» de melancolía si se comparan con la suya, «*con la melancolía que a mí me acosa, me oprimía y me abrumaba en el momento de que voy hablando*». Marquemos sucintamente algunas diferencias de las dos cláusulas: indefinido (tiempo de la historia, según Todorov (7), que oculta sus condiciones de ciación, y provoca una secuencialización objetiva) de la primera («tuve»), frente al imperfectivo (referencia a la enunciación, tiempo del discurso) de la segunda («me abrumaba» etc.); tarea hecha, acabada, en aquella («llevo descrito»), y actividad abierta en ésta («de lo que voy hablando»). Y sin embargo, paradójicamente, el tiempo histórico y el espacio del primer artículo son arbitrarios («se me antojó que entraba en un salón...»), mientras que los hechos del segundo corresponden a un día, el de difuntos, y a un lugar, las calles de Madrid, su casa en la calle de Santa Clara, totalmente objetivos. ¿Entonces? dirá el lector. El tiempo de la Historia es un «antojo» literario (Valle partió de ahí); el tiempo ¿del discurso, si se subleva, quizás una ilusión, quizás una producción de tiempo real.

Volvamos al segundo artículo, donde, como vimos, no había 'tiempo' ni 'presente', sino sólo 'evidencia', en él no se nos cuenta nada: ¿cómo, entonces, puede ser alegoría de algo? El lector sí que tendrá aquí seguramente una buena respuesta: sí, puede ser alegoría de lo que en la realidad que el tropo —traslada tampoco cuenta nada, y si ello —lo escondido en el tropo— pretende en la realidad hacer como si contara muchísimo, como si fuera lo que más contara (el discurso político), entonces la alegoría es absolutamente fiel y certera, pues en ella la voz, como no cuenta nada, es lo que más, lo único que cuenta: ciertamente la alegoría es eficaz, pues hace ver que lo que dice o cree contar todo, no cuenta, realmente, nada. La ironía de Larra —mucho más densa que la que se atribuye

al realismo novelesco— no es sólo un guiño ocasional, sino la sal misma de su discruso, o, si no me equivoco con el sentido de la palabra, permítaseme que ahora lo diga, su estructura. El discurso de *La gran verdad descubierta*, discurso político por antonomasia, es un mentís de todos los discursos políticos de la época: al leerlo no sólo tenemos la sensación de recordar otros discursos, sino la sensación misma ('evidentia') de escucharlos; por eso, entre los loores que cierran el discurso de Larra, acabamos pensando que éste es todos, y todos son nada. La ironía se convierte así, más que en un tropo, en una figura de pensamiento, es decir, en una forma figurada de ilocución (Levin (8), en la que el receptor— nosotros mismos— somos también trasladados hacia la aprobación, la sospecha, el loor. No se abandona con ello el marco propio de los discursos políticos, en los que el orador ha de inverntar también a su Público: sólo que en el discurso de Larra esas mismas virtualidades, esos recursos, ese abuso, provocan en el lector una sospecha, y con ella, la sensación de desplazamiento, de tropología. Efectivamente: como si el lector —sobre todo el de entonces, el de la *Revista Española* del 5 de septiembre de 1834, que habría leído la noticia del debate parlamentario en los titulares del día anterior— nada supiera, Larra comienza preguntándonos: «¿Saben *ustedes* lo que se ha descubierto en España, en Madrid, ahora, hace poco, hace dos días o más?»; y por si hubiera dudas sobre el sentido de su información, el orador añadirá más adelante: «-Girolamo, lo sappiamo, responderá alguno. -¡¡¡Sappete un!!! Ahora es cuando verdaderamente lo sabemos, y ya nunca se nos olvidará. ¡Que nos quiten esa ventaja!». La verdad escondida/descubierta de la teatralidad política es también la ley de su discursar, de su discurso: todo se ensarta en él como una ausencia (acontecimientos pasados, previsiones) y la tropología descubre la otra ironía, la otra traslación, aquella a que la historia es sometida por la propia política: ironía histórica de haber convertido la sangre, la indignidad, la rebeldía, en una discusión fantástica, en un monólogo de foro. Señal de esa total ausencia, de esa traslación, el texto se cargará de índices de enunciación, de señales de sí mismo, para hacer de lo que se dice, del acto mismo del decir, el acto por antonomasia (formas adverbiales). Tres figurillas colaboran en la saturación de esta autodeixis, con la consiguiente provocación de sospecha y desenmascaramiento del discurso -y con él, de los discursos que representa. En primer lugar, la '*licentia*' de sentido común que el orador expone a su público para granjearse afectivamente su simpatía, aún a riesgo de argumentar en su propia contra, y que sirve prácticamente de apertura al discurso («Dirán que los transtornos políticos no sirven para nada. ¡Mentira! ¡atroz mentira! Del choque de las cosas y de las opiniones nace la verdad»). En segundo lugar, y dentro de ésta, la acumulación de sentido («Mentira! ¡atroz mentira!») en base a la repetición, '*distinctio*', y que provoca un desplazamiento irónico del sentido común de la cláusula en la que se inserta hacia un sentido de exceso, de redundancia, que impregnará ya todo el discurso. Por último, amplificando aquel desplazamiento irónico y convirtiendo en argumento la provocación, el '*isocolon*' que en cada uno de los dos grandes párrafos del texto enlaza sintagmas no progresivos de una misma proporción:

«se ha descubierto, se ha decidido, se ha determinado

que la ley protege y asegura la libertad individual...»

«abrase la discusión, discútase el punto, pronúnciese la modificación ministerial
et voilà la vérité, que salta como un chorro, salpicando...»

Entre los dos 'homoeoptos' se puede establecer una correlación significativa: «se ha descubierto»/(que) «ábrase la discusión», «se ha decidido»/(que) «discútase el punto», «se ha determinado»/(que) «pronúnciese la modificación ministerial». Esta lectura vertical revela la ironía histórica a que hemos hecho referencia: la transformación del combate en discusión teatralizada. La ironía verbal se ajusta así a la ironía de la propia realidad. Pero el autor y lector, ¿no son reales? Lector y autor (o narratario y narrador) han ido asistiendo a una fiesta carnavalesca, a un sermón político, y a un deambular fúnebre, acabando por verse —unos— lectores de su propia muerte («¡Miraros, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio!»), —otros— autores de la suya. ¿De qué han muerto lector y personaje, ciudadanos y autor? Lo diré lapidariamente: de adición a la letra, la misma letra que en el teatro, en el sermón, los había constituido; mueren de su propia constitución. La muerte está ya presagiada en el primer artículo, y fraguada en el segundo, pues la única realidad que queda de aquél es esa «voz del poder que no ha menester esforzarse para hacerse oír» (la voz del ambilátero, del mediador, del que no es nada), y en éste ya no queda sino voz, constitución de un discurso, «*loor a las discusiones largas y peliagudas*». En este segundo artículo, donde la letra lo es ya todo, el autor jamás habla desde su individualidad, siempre velado en un plural sin nombre que se dirige al público, a nosotros mismos, escindiéndonos entre dos extremos de la ficción: un 'ellos' adverso e indefinido («Dirán que...») y un 'nosotros' subrepticamente asociado al orador («Ahora es cuando verdaderamente lo sabemos...») —ya nunca más aquél 'ustedes' con que el artículo, respetuosamente, comenzara («¿Saben ustedes...»)—. Esta incorporación de la opinión ajena a los intereses del vocero, del orador, para autodenominarse NOSOTROS, es un procedimiento característico del discurso político, al que le acompaña en el texto otro igualmente recurrente, la argumentación supuestamente 'científica'. Desmemoriados, amnésicos, estos ciudadanos ya están muertos cuando salen a la calle del tercer artículo. En cuanto al autor, su muerte viene aún de más atrás: él también es *el que no es nada*. La distribución de los diálogos en torno a las dos puestas en escena de Figaro y del Mediador, en el primer artículo es una forma evidente de confrontarlos —por más que ellos no llegan a entablar conversación—. Uno es el sustituto del otro: si Figaro había sido excluido de la palabra interventiva, del diálogo («No hay para qué hablar más»), del verbalismo retórico y agresivo de las dos comparsas opuestas («los dos»), el nuevo personaje («—¡Hola! ¿Quién es este?»), el Mediador, no sólo tiene argumentos para todos, sino que frente al mutismo en el que cae Figaro permanece hasta el fin de la noche hablando solo, con «la voz del poder» hecha propia. Su «alocución ambilátera» envuelve a todos, también al personaje Figaro, también al autor, también —

desgraciadamente— al ciudadano lector, y esa insistencia será la forma de la ocultación que acarreará la amnesia colectiva del tercer artículo. Sólo la voz del poder habla sin fin.

El personaje muere, a no ser que se convierta en charlatán ambilátero; de lo contrario, borrado por el poder, por la Voz de la Historia, su única posibilidad es el ejercicio de una ciudadanía en la que sólo cabe ser autor de su deconstrucción, y contar a los lectores, a los ciudadanos — constituidos también por la Voz del poder, es decir, muertos —, cómo ha ocurrido, dónde, hasta qué punto, nuestro propio silencio. «El que no es nadie» finge, en un último simulacro, el poético, 'que es verdad lo que de verdad siente', como dirá Pessoa; que vale por tres, por todos, pero que no quiere valer como ese Medidor, por lo que es dos, las dos comparsas del poder, escritura-constitución del cementerio.

(1) M. J. de Larra. *Colección de artículos escogidos*. Biblioteca Clásica Española, Madrid, 1885 (no se declara la personalidad del recopilador).

(2) Los tres artículos citados fueron publicados, respectivamente, en *Revista Española* del 18 de febrero de 1834, *Revista Española* del 5 de septiembre de 1834, y en *El Español* del 2 de noviembre de 1836.

(3) De «Antony» (artículo primero), publicado en *El Español* el 23 de febrero de junio de 1836.

(4) R. Barthes, «La Rochefoucauld: Réflexions ou Sentences et Maximes», en *El grado cero de escritura y otros ensayos críticos*, Siglo XXI, Barcelona, 1973, pp. 94-121.

(5) En *El reino de la verdad*. Citado por Raimundo Lida en el prólogo a J. Santayana, *Diálogos en el Limbo*, Losada, Buenos Aires, 1960, p. 11.

(6) A. Ferrer del Río, *Galería de Literatura española*, ed. Mellado, Madrid, p. 220.

(7) Tz. Todorov y O. Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 359.

(8) Samuel R. Levin, «Are figures of thought figures of speech?», en Heidi Byrnes ed., *Contemporary Perceptions of Language: Interdisciplinary Dimensions*. Georgetown University Press., Washington, 1982, pp. 112-123.