

# La ficción como narración histórica

MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS

Universidad de Murcia

En 1879 se publica el libro de José Selgas, *Flores y Espinas*, que, entre otras, contiene la conocida composición *La cuna vacía*. Poema que ya había aparecido con anterioridad en otras publicaciones de la época (1).

El 14 de Octubre del 1879 se produce en Murcia una devastadora inundación conocida como La riada de Santa Teresa.

Riada famosa, entre las muchas acaecidas en la historia del río Segura, por su trascendencia y que fue motivo de numerosos trabajos literarios tanto en nuestro país como allende nuestras fronteras, en un afán de recabar ayuda para los damnifica-

---

(1) Si tenemos en cuenta la referencia que al respecto recoge M.<sup>a</sup> D. FERNÁNDEZ POLO, en 1875, en el número XXI de *La Ilustración Española y Americana*, se reproduce el poema de Selgas acompañando a un cuadro del pintor M.J. Liesten. Y se añade el dato que *La cuna vacía* apareció por vez primera hace algún tiempo en *La Moda Elegante e Ilustrada*. (M.<sup>a</sup> DOLORES FERNÁNDEZ POLO, «De nuevo *La cuna vacía* de Selgas», en *Rev. Monteagudo*, n.º 72, Murcia, 1981).

Para otros aspectos crítico-bibliográficos en torno a la obra de Selgas, y ciñéndonos al ámbito crítico estrictamente murciano, ver, entre otros, los trabajos de EUSEBIO ARANDA MUÑOZ, en especial, *Selgas y su obra*, Public. Univ. de Murcia, Murcia 1954; y el de F. JAVIER Y M.<sup>a</sup> del PILAR Díez DE REVENGA, *Cuadernos Bibliográficos*, 3, Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia, 1977.

dos. Pero entre las múltiples colaboraciones hay que señalar una excepción significativa para los murcianos: la de D. José Selgas (2).

Motivo, el de la riada de Santa Teresa, que no habría de quedar circunscrito a las fechas inmediatas al evento, sino que se incorporaría, con el paso de los años, como elemento tópico en los relatos o textos costumbristas murcianos. Aunque lo interesante a destacar, al menos desde la perspectiva psicoanalítico-crítica que pretendemos establecer, es que en la casi totalidad de los textos referidos al acontecimiento siempre aparecerá, en total simbiosis y paralelismo, *una cuna*; como si fuera un eco, reminiscencia o *proceso transferencial de transmisión* del poema selguiano.

Cuando se nos describe la célebre inundación, el río Segura, en su riada y sobre sus aguas siempre arrastrará *la cuna* de un niño; vacía o no, según variantes tópicotemáticas.

Así, entre los diversos textos costumbristas manejados y por su variada incidencia analítica, escogeremos, siguiendo un orden cronológico de publicación, los de Jara Carrillo, en *Las Caracolas* (1919), cuando nos dice que «... A lo lejos, de vez en cuando, se veía aparecer por en medio de aquel mar pestilente *la cuna vacía*» (3) (Los subrayados, así como en los textos siguientes, son nuestros. Igualmente, en ésta y en las restantes notas bibliográficas, ofreceremos un más amplio desarrollo de los textos costumbristas utilizados para así poder disponer de un mayor contraste analítico); mientras que Antonia de Monasterio de Alonso Martínez, en *Ababol* (1922), nos refiere como: «De pronto la corriente de agua arrastró una *cunita* huertana de madera tosca.» (4); José A. Jara López, en *Visiones del pasado (novela histórica de puro ambiente murciano)* (1929), da un mayor énfasis al proceso descriptivo al expresarlo por medio de

(2) En la memoria de todos está la edición del *Paris-Murcie, Journal publié au profit des victimes des inondations d'Espagne*, Ed. Plon et Cie, Décembre, 1879, 24 págs.; en el que colaboraron escritores franceses y españoles, entre otros: V. Hugo, Dumas, O. Feuillet, A. Daudet, E. Littré, Zola, Mistral, Ruiz Zorrilla, Marqués de Molins, Castelar, Cánovas del Castillo, etc. Y asimismo el *Murcia-Paris. A la Prensa de Paris, testimonio de admiración y agradecimiento, la Prensa de Murcia*. Tip. del «Murcia-Paris» (Tip. de Nogués), 18 Diciembre 1879; con artículos de Echegaray, Díaz Cassou, Baquero Almansa, Serrano Alcazar, Martínez Tornel, Serrano de la Pedrosa, Ricardo Gil, etc.

Pese al requerimiento que de modo directo le hiciera Martínez Tornel, Selgas no colaboró en ninguna de las publicaciones anteriormente citadas ni en otras que se sepa. Tampoco hay datos de que visitase Murcia en aquellas trágicas fechas y en las que ostentaba el cargo de Subsecretario de la Presidencia del Gobierno. Su única aportación fue un donativo de 75 pesetas y que apareció en la suscripción nacional, abierta y encabezada por el rey, publicada por *La Gaceta de Madrid*. Según constata E. ARANDA, Op. cit., pp. 50-51.

(3) «... A lo lejos, de vez en cuando, se veía aparecer por en medio de aquel mar pestilente *la cuna vacía*, como una *barquilla* trágica que daba idea de las angustias de unos padres que sin duda habían luchado entre las tinieblas para salvar al niño;» (PEDRO JARA CARRILLO, *Las Caracolas*, T. II, Murcia, 1964, p. 261; 1.ª ed: 1919, en Cuadernos coleccionables, Tip. El Liberal).

(4) «De pronto la corriente de agua arrastró una *cunita huertana* de madera tosca; dentro iba metido un chiquitín, que sonreía desconociendo el peligro y sintiendo placer al verse mecido por el movimiento de las aguas.

Fue un nuevo Moisés en su manera de viajar; pero no tuvo la suerte de encontrar una princesa que le salvara.

Acaso porque la Providencia piadosa pensara que por pequeñito valía más, para no separarle de su madre, que con ella muriera en el fondo del río...» (ANTONIA DE MONASTERIO DE ALONSO MARTÍNEZ, *Ababol*, Salamanca, 1922, p. 72).

uno de sus personajes: « ¡Maere; paece *una cuna* i...! Qué lástima, Dios mio!» (5); y ya, más cercano a nuestros días, R. García Velasco, en su relato, precisamente titulado, *La riada de Santa Teresa* (1980) : «...de pronto oyó decir que en la vorágine que el agua formaba cerca de los molinos se divisaba *una cuna* que daba vueltas...» (6). Y si pasamos de la prosa al verso, Francisco Frutos Rodríguez, en su poema *La Riá*, compondrá: «Ya llega el agua a *la cuna* pon la criatura en *la cesta*, / y has en ella *otra cunica* / con sus ropicas más nuevas.» (7).

(5) «Un bulto arrebatado por las aguas se destacó un momento sobre la superficie, bullidora y rugiente, que la luz del candelil iluminaba.

Clavó en él Dolorecas sus ojos espantados, y en tanto que sus labios una mueca de horros se dibujaba, prorrumpió en un sollozo:

– ¡Maere; paece *una cuna*!...¡Qué lástima, Dios mio! ¡He visto en ella un nene que va manoteando!...

Aún no había terminado de proferir su exclamación de pena la cuitada Dolores, cuando su padre, silencioso, intrépido, como todos los hombres del panocho linaje, sin vacilar ni detenerse un punto, se lanzó de cabeza a la corriente, decidido a salvar a la criatura que en *la cuna* anegándose lloraba. ¡Triste ser indefenso cuya madre no iba tras él sin duda porque había perecido entre las iras del creciente turbión!...

¡Triste ser indefenso que aún vivía, tal vez porque la mano de Dios onnipotente, retardó unos minutos el fin de la tragedia, por tratarse de *un angel*!...

El estremecimiento que produjo en las aguas la caída de aquel héroe sin nombre, hizo que zozobrarla *la cunita* donde iba navegando la inocencia, y el niño infortunado dejó pronto de llorar...

¡Las aguas cenagosas, espesas, pestilentes, se abrieron implacables para tragarse el débil cuerpecito, y el eco de su llanto se extinguió de repente para no sonar más!...

El padre de Dolores, al ver frustrada su piadosa empresa, nadó, luchó, se sumergió cien veces y otras cien emergió del fondo líquido con el ansia de dar con la criatura...! Pero todo fué en vano!... El tierno niño dormía en el regazo de la Muerte, y su espíritu *alado* voló hacia otras regiones, al celestial refugio...» (...)

«Cuando perdida la esperanza quiso (...) ... ponerse a salvo, *un arca* que flotaba dando tumbos a favor del turbión, chocó contra la frente del hombre benemérito,...» (JOSÉ ANTONIO JARA LÓPEZ, *Visiones del Pasado* (Novela histórica de puro ambiente murciano). Tip. La Verdad, Murcia, 1929, pp. 106-107.

(6) «La tía Baltasara cuenta que su hijo estuvo ayer por la tarde en la ciudad y llegó hasta el Puente, asegurando que desde la baranda se tocaba el agua. Como vió un grupo de personas que imploraban ante la Virgen de los Peligros se unió a ellas para rezar también. Cuando de pronto oyó decir que en la vorágine que el agua formaba cerca de los molinos se divisaba *una cuna* que daba vueltas con un crío que debía estar muerto.

–Y mi zagal –añadió la tía Baltasara– sin pensarlo dos veces, se subió a la baranda y se tiró al río pa allegar braceando ande estaba *la cuna*, que agarró con una mano y con la otra nadó hincia la orilla. Se esforzaba cuantí podía, porque la corriente se lo llevaba; la gente que lo esfisaba, le daba gritos de ánimo; y después de un rato malísimo, que temió lo peor, llegó hasta la orilla, dende donde le ayudaron y subieron *la cunica*. Y la sorpresa de tos jue cuando se vido que el zagalico venía dormío; *estaba vivo*; se dispertó al oír las voces de tantas presonas que no conocía y rompió a llorar. Los juardias se lo llevaron a las monjas de la Inclusa pa que lo cuidaran». RAFAEL GARCÍA VELASCO, *La riada de Santa Teresa*, Cuadernos Murcianos, n.º 36, Murcia, 1980, pp. 295-296.

(7)

« ————— »

Ya llega el agua a *la cuna*  
pon la criatura en *la cesta*,  
y has en ella *otra cunica*  
con sus ropicas más nuevas.  
¡Que se sarve la pequeña!  
Arrellena bien el fondo  
que el agua no llegue a ella  
y aboa, déjala flotando...

\* \* \* \*

Se observa, pues, esa completa simbiosis entre el proceso descriptivo de la *riada* y la *cuna* que se incluye en el mismo. *La cuna vacía*, con el artículo determinado, en el caso de Jara Carrillo, conservando o calcando el estereotípico grupo binario y micro-textual que estableciera Selgas; y escuetamente *cuna*, *cunita*, *cunica* o *cunita buertana*, en los restantes autores, debido quizás, al mayor desarrollo textual o proceso macrotextual que establecen respecto al objeto frente a Jara Carrillo. Aunque ello tal vez pueda ser motivado, en parte, porque Jara Carrillo tiene una «técnica literaria» más estudiada y por tanto es el más propenso a mantener los clichés o tópicos literarios preestablecidos. Como ya intentara demostrar en otro trabajo sobre textos costumbristas murcianos (8), Jara Carrillo, por su mayor elaboración literaria y estilística en el manejo del texto costumbrista, es menos genuino, directo y evocador en su proceso de rememoración que otros autores costumbristas, como sería en el caso que entonces nos ocupaba de Luis Orts.

Y varias son las preguntas que nos asaltan, ante esa reiterada conexión *riada-cuna*, establecida por tan amplia nómina de escritores. ¿Realmente ocurrió el hecho que tan constantemente se nos ofrece? Y una vez planteada esta cuestión, entonces: ¿Cuales son los factores que determinan la duda y la consiguiente interrelación entre relato e historia?; ¿Hasta qué punto es determinante la influencia del poema de Selgas o es simplemente la función y el valor estético-semiótico del objeto el que desencadena todo el proceso y, a la vez, posibilita nuevas caracterizaciones? Algunas otras cuestiones podríamos seguir planteando; pero sirvan las establecidas como supuestos básicos desde los que partir en nuestro intento crítico.

## EL RELATO COMO CONVICCIÓN HISTÓRICA

De atender a los testimonios de la tradición popular murciana de tipo oral, habríamos de creer que el hecho aludido sucedió en la realidad. Pero si, por el contrario, nos remitimos a los acontecimientos descritos en los textos costumbristas, la incredulidad se apodera de nosotros. Máxime, cuando constatamos que unos autores hacen que se salve el niño que va en la cuna, casos de García Velasco o Frutos Rodríguez; y otros que perezca entre las turbulentas y crecidas aguas del Segura, si nos atenemos a las narraciones de Jara Carrillo, Jara López o Antonia de Monasterio.

No obstante, poco relevante o en un segundo plano queda para nuestros intereses la mayor o menor realidad histórica del suceso. Lo que si nos interesa refrendar, y de

---

¡Mí como el agua la lleva!  
 ¡Paece un *barquico* e jubete  
 con que los chiquillos jueban!  
 ¡Adiós, hija de mi vida!  
 ¡Que la Virgen te proteja!  
 ¡Que los *ángeles* te guarden!  
 ¡Que encuentres un alma güena!»

(FRANCISCO FRUTOS RODRÍGUEZ, *Aquella Murcia...*, Ed. La Verdad, Murcia, 1950, p. 58).

(8) M. MARTÍNEZ ARNALDOS, «Consideraciones lingüístico-críticas sobre el texto costumbrista», en *Rev. Murgetana*, n.º 55, Murcia, 1979.

modo básico como primera hipótesis de trabajo, es que el hecho de situar *la cuna* (vacía o no) en *la riada*, se vuelve en algo coherente y explicativo en la medida en que se transforma en relato. Con lo que desde esta perspectiva, la tesis de P. Ricoeur (9), referente a que el relato no es inherente a la historia, adquiere especial significación para nosotros. Efectivamente, el relato, en cuanto tal y en el caso que nos ocupa, no es algo preexistente y que en realidad ha sucedido y que el autor o autores al tener conocimiento del suceso se prestan a contarlos. No, el relato es el resultado del trabajo del discurso narrativo sobre la historia. Nos situamos, pues, ante un auténtico proceso de transformación que, a la larga, nos conduce hacia nociones de tipo psicoanalítico tales como las de *rememoración*, *repetición*, *perlaboración* o *modelo transferencial de transmisión*, y a las que luego aludiremos, elaboradas por Freud y Lacan (10).

Es decir, se llega a un proceso tal de interrelación entre el discurso narrativo y la historia que es difícil la distinción; hasta el punto que el discurso narrativo adquiere la valoración de histórico. Y a ello, de forma solapada, nos referíamos anteriormente cuando decíamos que de atender la tradición oral murciana habríamos de creer en el hecho *riada-cuna*. Aunque no existan ya testimonios directos de la inundación. De la perfecta concatenación discurso narrativo-historia, al margen de otras connotaciones simbólico-ficcionales a las que luego nos referiremos, se desprende que el suceso descrito debió ocurrir así. Con lo que se establece una construcción de sentido probable y, a la vez, en el ámbito costumbrista murciano, necesario. En definitiva: la verdad del relato se fundamenta sobre la convicción. Una convicción que en el caso de nuestros textos costumbristas deriva de la propia forma del relato. Textos con un mayor valor comunicativo y emocional que informativo y estrictamente estético-literario. Siendo, precisamente, esa fuerza sentimental la que propicie crear unas más amplias redes en su poder de convicción. El discurso narrativo costumbrista sitúa ante nosotros la historia del deseo pasado. Los hechos y las cosas se nos hacen tangibles, a través del texto, de tanto desearlas y percibir las en el mundo. Como diría Lacan, la verdad del relato depende tanto del discurso del deseo como del acontecimiento histórico. Desde la inmediatez del presente y en un proceso de reflujo hacia el pasado se crea una superabundancia de significantes que nos proporcionará un signo hartamente plástico y colorista, vivencial y de conceptualidad abierta por medio del cual deba entenderse la relación del hombre y la sociedad con el pasado. (11)

Estariamos ante un «signo epistemológico» que, desde una específica hermenéutica, nos proporcionaría nuevos sentidos; ya que como indica M. Foulcaut, «el signo es la *representatividad* de la representación en la medida en que ésta es *representable*». (12). Lo cual vendría a desembocar en la fenomenología de la transposición en relación al significante como proceso abierto y recurrente y en cuya base encontraríamos la percepción. Y así, a través de ese proceso recurrente y por medio de la insistencia en el presente, en un continuo «querer decir», por la repetición o reiteración de la carga

(9) PAUL RICOEUR, «L'Histoire et le Récit», en *Temps et Récit*, I, Ed. du Seuil, París, 1983.

(10) Para las primeras nociones ver, en especial, SIGMUND FREUD, *La technique psychanalytique*, Ed. P.U.F., París, 1981, pp. 112-114; y en cuanto al concepto de *Transferencia*, JACQUES LACAN, *Escritos*, I, Ed. Siglo XXI, México, 1978, 3ª ed. pp. 37-48.

(11) Un mayor desarrollo e incidencia en tales planteamientos se puede ver en mi capítulo titulado: *Motivación y emotivación lingüístico-textual*, M. MARTÍNEZ ARNALDOS, *Op. cit.* pp. 62-78.

(12) MICHEL FOULCAUT, *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, México, 1978, 9ª ed. p. 71.

afectiva hacia el tiempo anterior, es como se recupera ese pasado. De tal modo que el lector actual, ante ese discurso presente, se siente obligado o determinado hacia una reconstitución en sus orígenes, sus objetos-sucesos (*cuna-riada*) y apetecidas costumbres y circunstancias del ayer murciano. Con lo que «le rapport ainsi établi ne peut être qu'une construction: construction de sens, où il s'agit de dire ce qui a dû se passer, de déterminer ce qui signifie, ce qui *fait du sens*.» (13), según comenta P. Brooks.

## DE LA INTERPRETACION A LA CONSTRUCCION

Y es a partir de lo anteriormente expuesto desde donde se configura la segunda cuestión que nos planteábamos en los inicios del trabajo, respecto al motor que posibilita o determina esa conexión discurso narrativo-historia, así como los consiguientes procesos esbozados de construcción de sentido probable y necesario, convicción, recurrencia y reconstitución del pasado desde el presente, etc.

Si atendemos al poema de Selgas, cabe deducir en función a nuestros propósitos que no supone, en palabras de Riffaterre, «un aboutissement, mais un point de départ» (14); ya que la experiencia común de la lírica no parte de una realidad externa, sino de «palabras» que ven algo precisamente así y lo hacen aparecer de *manera poética*. Con lo que la fidelidad de representación de un poema se establece a partir de clichés, tópicos o mitologías. Y «el cliché puede ser trillado, pero no ineficaz /.../... el cliché representa una acusada y estable expresividad» (15); algo fácilmente comprobable en el caso que nos ocupa con el estereotipo «la cuna vacía», que supone un hecho de estilo completo, un grupo binario formado por un microtexto y abierto, como ya hemos expuesto, a cualquier otro macrotexto en el que se pueda insertar, y cuyo efecto se halla «como en conserva», según expresión del citado Riffaterre. Es decir, *la idea* que el lector tiene del mundo representado es lo que cuenta y no el conocimiento efectivo de su realidad o acontecer histórico. La representación poética que estableciera Selgas es lo que proporciona un auténtico poder de convicción; poco importa el hecho de que el autor escribiera el poema -según sus biógrafos- «a la muerte de sus dos primeros hijos, Justina y Carlos, que murieron pronto.» (16)

Y ello es por un fenómeno de *superdeterminación* que, según el referido Riffaterre, se configura por la combinatoria del código lingüístico, la estructura temática y los modelos interferentes de descripción. Siendo este último aspecto el que más nos interesa, por cuanto lo descriptivo supone unas áreas interferentes de imagen, desde el presente al pasado, según las consideraciones de H. Weinrich (17), que crea asociaciones a partir de palabras clave con un poder «polisenso» y connotativo tan amplio y suficiente como para que despierten en el lector un círculo cerrado o asociación de ideas que reconoce cada vez que se le presenta como un elemento del sistema.

(13) PETER BROOKS, «Constructions psychanalytiques et narratives», en *Rev. Poétique*, n.º 61, 1985, p. 70.

(14) MICHEL RIFFATERRE, «le poème comme représentation», en *Rev. Poétique*, n.º 14, 1970, p. 403.

(15) M. RIFFATERRE, *Ensayos de estilística estructural*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1976, p. 195.

(16) E. ARANDA, *Op. cit.* p. 78.

(17) HARALD WEINRICH, ver, en especial, su capítulo: «El pasado», en *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Ed. Gredos, Madrid, 1968.

Así, *cuna*, o simplemente canasta o canastilla, es «símbolo del seno materno del que toma el relevo inmediato /.../, el recuerdo de los orígenes, que se traduce en las nostalgias inconscientes del retorno al útero y de su balanceo, /.../ a la felicidad de la seguridad despreocupada» (18). Y se asocia, desde una visión bíblica, al salvamento de Moisés en el río; y por consiguiente al viaje —por ello la *cuna* tiene a menudo la forma de una barca o barquilla— sobre las aguas: matriz que navega. De modo similar, *arca* se asocia con diluvio, y, aunque más esporádicamente, también aparecerá en la riada, como se puede apreciar en el texto citado de Jara López; o en otros, como sería el caso de José Ballester, en su relato: *La tremenda riada de Santa Teresa* (19).

Hay, pues, todo un proceso analítico que no se configura a partir de una realidad vivida y su posterior representación o descripción en el poema, como de primera intención pueda sugerirnos el poema de Selgas respecto a su experiencia vital, sino que, por el contrario, nos puede mostrar también «comment le représentation crée la chose représentée, comment elle la rend vraisemblable, c'est-à-dire reconnaissable et satisfaisante à la lecture» (20). Y es así como el efecto representativo del poema puede alcanzar una función comunicativa e insertarse en un acontecer social o histórico. Ya que como muy bien precisa H. Robert Jauss, «si el poema tiene que despertar atención no sólo por su forma poética, sino también por su contenido, entonces el mensaje poético debe diferenciarse de la simple información» (21). Por lo que se habrá de inquirir sobre la norma que —como *expectativa*— condiciona la estructura temática y que —como *idea*— puede introducirse en la experiencia del lector. De tal forma que la *idea* que nosotros tenemos de las cosas u objetos, bien por asociacionismo o por la evidencia del reconocimiento, hacen surgir en el lector una nueva experiencia, ante unas determinadas circunstancias socio-culturales —el fenómeno de la riada y su transcendencia—, que incorporará a su representación futura. Constituyendo, en el caso de nuestro folklore murciano, estos impulsos o nuevas experiencias motivadas, como una especie de cañamazo, acogiéndonos a la propuesta de Jakobson (22), de tradición individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua. Y que se puede apreciar en las distintas variantes que nos ofrecen los escritores a la hora de tratar el tema *cuna-riada*, y las soluciones o matizaciones aportadas. Y en la medida en que esas aportaciones personales en el costumbrismo o folklore se corresponden con sentimientos de la colectividad, en esa misma dimensión se socializan y pasan a constituirse en elementos, más o menos tópicos, de la obra costumbrista. Sería un fenómeno parangonable a la constitución de los actos de habla como hechos lexicalizados a partir de una codificación de las propiedades discursivas. Y si a ello añadimos la importancia del *poder contextual* y la *intencionalidad*, sobre todo ésta, comprobamos como para el sujeto hablante hay una constante posibilidad de elección, más o menos inconsciente, entre actitudes locucionarias ya sean del *discurso* o de la *enunciación histórica*; y que en nuestro

(18) JEAN CHEVALIER-ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los Símbolos*, Ed. Herder, Barcelona, 1986.

(19) Podemos leer la siguiente descripción: «Queriendo salvar alguna ropa, una chica que había salido ya de casa con la familia, volvió, y sorprendiéndole la crecida, acertó a introducirse en *el arca*, a bordo de la cual bogó a la deriva, pudiendo después salvarse». JOSÉ BALLESTER NICOLÁS, «La tremenda riada de Santa Teresa», en *Estampas de la Murcia de ayer*, Col. Hoja de Laurel, Imp. Belmar, Murcia, 1977. p. 395.

(20) M. RIFFATERRE, «Le poème...», *Op. cit.* p. 424.

(21) HANS ROBERT JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Ed. Taurus, Madrid, 1986. p. 396.

(22) ROMAN JAKOBSON, «El folklore», en *Ensayos de Poética*, Ed. F.C.E., México, 1977. pp. 12-13.

caso se resuelve con la complementaridad de ambos sistemas: *discurso-enunciación histórica: cuna-riada*.

Pero lo interesante a dilucidar, y con ello nos situamos en la base crucial de nuestro planteamiento, es porqué se establece esa complementaridad y cual es el camino que sigue el objeto *cuna*, a través de las distintas valoraciones —comunicativa, semántica, biocéntrica, semiótica, estética y simbólica—, hasta integrarse en el acontecer histórico de la riada y en su posterior discurso narrativo.

Como acabamos de ver, el poder representativo del poema puede penetrar en la función comunicativa; pero a su vez, por su propia naturaleza, esa función representativa implica una mayor apertura semántica y un amplio dominio en la creación de símbolos estéticos. Lo que confiere a éstos una capacidad para irradiar continuamente nuevos sentidos, e integrarse también, y mantener su valor en contextos culturales e históricos diferentes. Lo que posibilita una dinámica que abarcaría hasta el propio objeto *biocéntrico* o *biográfico* (23) que se aleja o pierde su poder funcional para convertirse en cultural y decorativo; o a la inversa, se puede llegar a la pérdida del valor estético conferido originariamente a un objeto. Hay, pues, en función de esa apertura semántica y dinamismo del sentido, una gradación que iría desde la raíz simbólica de la experiencia estética hasta el nivel de máxima cohesión simbólica de la experiencia: *las imágenes*. Y en las que, como afirma J. Jiménez, «resulta más nítido que en otros niveles del símbolo su derivación del *cuerpo* humano /.../ y constituyen el depósito primordial para el establecimiento de las correspondencias entre el sujeto y el mundo exterior, a través de las cuales se condensan y transmiten simbólicamente las experiencias humanas.» (24)

Todo lo cual nos conduce a la ponderación y posible interconexión de dos tendencias estéticas, una de base semiótica y la otra psicológica; caracterizadas, respectivamente, por dos de los más lúcidos e interesantes críticos de nuestro siglo: J. Mukarovsky y L.S. Vigotski. Desde el primero comprobamos como la función estética, por ese carácter dinámico al que aludíamos, tiene un poder ilimitado que posibilita otras funciones como *la práctica* y *la teórica* —que acercan la realidad y el objeto al concepto, estableciendo un signo estético—; quedando lo emocional circunscrito a la función práctica y al margen de toda consideración estética. En tanto que con Vigotski sabemos que la emoción y la imaginación participan del mismo proceso: «la base de la reacción estética al constituyen los efectos suscitados por el arte, vividos por nosotros en toda su realidad y fuerza, pero que hallan su descarga en aquella actividad de la fantasía que nos exige toda percepción estética. Gracias a esta descarga central, se retiene y reprime el aspecto motor externo del afecto, y empezamos a creer que vivimos únicamente emociones ilusorias. Todo el arte se basa en esta unidad de sentimiento y fantasía.» (25).

Pues la naturaleza de nuestra alma es tal, dirá Fischer, que se inserta íntegramente en los fenómenos de la naturaleza externa, por ejemplo una riada en nuestro caso, o en formas creadas por el hombre (una cuna), «atribuyendo a estos fenómenos que nada tienen de común con expresión alguna, determinados estados de ánimo, mediante un acto *voluntario e inconsciente*, se transmiten con su *estado de ánimo*» (26). Pero a me-

(23) Utilizo tal denominación, siguiendo la acertada distinción de V. Morin, como opuesto a *objeto cosmocéntrico o protocolar*. Ver: VIOLETTE MORIN, «El Objeto biográfico», en *Los Objetos*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

(24) JOSÉ JIMÉNEZ, *Imágenes del hombre*, Ed. Ténos, Madrid, 1986, p. 47.

(25) L. SEMIONOVICH VIGOTSKI, *Psicología del arte*, Ed. Barral, Barcelona, 1972, p. 265.

(26) K. FISCHER, *Hamlet Shakespeare'a*, Ed. Pravda, Moscú, 1905. Según cita Vigotski, *Op. cit.*



didada que lo personal se va integrando en un contexto social, entonces resulta «que a pesar de todos los matices individuales y fugaces, existe una localización considerablemente generalizada de la función estética en el mundo de los objetos y procesos.» (27). Con lo que se funden en este punto la emoción experimentada, real e histórica, con la ficcional e irracionalista que al leer el poema de Selgas, nos es dado establecer. Estaríamos, al decir de C. Bousoño, ante un símbolo heterogéneo, con dos significaciones, una de carácter lógico y otra no lógico, irracional. (28)

Se establece, pues, toda una dinámica, sentimental, semiótica y estética en torno al objeto y especialmente al discurso que lo provoca en su dimensión estética desde un acontecimiento o suceso que socialmente implica o desencadena una respuesta social generalizada.

---

Y fantasea —decía el citado Vigotski— «no el hombre feliz, sino únicamente el insatisfecho.» (29). Instisfacción y *cansera* no ajenas al huertano que ve en *la cuna* el elemento adormecedor, trasunto del seno materno, en el que poder navegar ante las desdichas de las continuas *riadadas*. Pero que se manifiesta en la gradación que va desde una dimensión o función estética, pasando por una emoción imaginaria hasta integrarse en una realidad pragmática y social. Siendo el objeto —*la cuna*— el que posee las diversas maneras de transportar el sentido y el que «informa —según Van Lier— directamente en nosotros una sensibilidad» (30), que los psicólogos llaman específica (o propia de la especie). Y va emitiendo mensajes relativos a su variación respecto de las normas culturales en las que se va insertando. Con lo que llegamos no a una semántica y semiótica que funcionan mediante signos convencionales; sino a una semántica abierta de dimensión estética y psicoanalítica. De tal modo que el objeto *cuna* desencadena alrededor del sujeto, en interacción con él, un proceso de resonancias expansivas, que lo lleva a integrarlo, como lenitivo o bálsamo, en su lucha contra las adversidades del entorno geofísico y meteorológico.

Así, con Selgas, en una más precisa dimensión de la función estética, nos situamos ante una *cuna vacía*. Y que al estar *vacía* nos absorbe, porque la muerte no es un destino objetivo, sino una *cita*. Y en cuanto que es *cita obligada* —la muerte y en correlación el propio poema— es conjunción de signos, emociones y acontecimientos que se acoplan. «La muerte misma —dirá Baudrillard— es sólo un elemento inocente, y esto provoca la ironía secreta del relato.» (31). Y más aún, añadimos nosotros, cuando se trata de un niño de corta edad y se sitúa en el ámbito contextual del costumbrismo huertano. (32). Es por consiguiente, un poco como el secreto del juego, de la magia y de la fantasía, de las que, por otro lado, tanto gustaban a José Selgas como se puede apreciar en gran número de sus relatos. Por eso la «eficacia simbólica» de la palabra es

---

(27) JAN MUKAROVSKY, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, (Ed. Crítica de Jordi Llovet), Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977. p. 48.

(28) CARLOS BOUSOÑO, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, 1:ed. Gredos, Madrid, 1977. pp. 434-435.

(29) L. S. VIGOTSKI, *Op. cit.* p. 103.

(30) HENRI VAN LIER, «Objeto y Estética», en *Los Objetos*, *Op. cit.* p. 151.

(31) JEAN BAUDRILLARD, *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984. 2.ª ed., p. 72

(32) Tal proceso lo poníamos de manifiesto en nuestro trabajo: «Consideraciones...» *Op. cit.*, pp. 74-78.

mayor cuando se pronuncia junto al *vacío*, cuando no tiene «contexto ni referencialidad», cuando la fuerza del significante insignificante se manifiesta en todo su poder. Y hasta tal punto se patentiza la ironía secreta de un texto en confabulación con los significantes, que el propio poema de Selgas se transforma en una premonición de la riada que habría de llegar meses después.

En la edición de 1879, Selgas introduce una variante léxica respecto a ediciones anteriores: sustituye *extendiendo* por *agitando*, lo que coadyuva, aún más, desde la inconsciencia del autor, a la sensación de ahogo en las aguas. La gradación sémica y el valor connotativo que va de *extendiendo* a *agitando* es manifiesto respecto a la persona que pide auxilio. Incluso la unión sintagmática con *torno*, por medio de la conjunción, intensifica el valor de *agitando* frente a *extendiendo*; el que ha caído en algo que «gira», en el «recodo que forma el cauce del río y en el cual adquiere por lo común mucha fuerza la corriente», según la acepción de *torno* del D.R.A.E. (33); esa persona ya no *extiende* los brazos, sino que los *agita* simultáneamente tanto para pedir auxilio como para intentar librarse del *torno* de agua que lo envuelve y atrapa. Es más, *en torno* se sitúa al final del verso 6.º, de los 12 que configuran lo que podríamos llamar el proceso de dinamismo temático del poema, al margen de los cuatro últimos que suponen un sentido relajante en su estatismo descriptivo. Tras la tempestad viene la calma. Con lo que el poema, en su estructura formal semeja un remolino de turbulencias, como los que se producen en los ríos caudalosos o en las riadas, ocasionado por el verso 6.º.

E incluso isotópicamente, una serie de lexemas nos ofrecen un semismo que posibilita un eje clasemático que determina una lectura como si de una *riada* se tratase. Lexemas como *bajaron*, *besaron*, *cantando*, *agitando*, *batieron*, *suspendieron*, connotativamente poseen un rasgo relacionable con *agua*. Sin detenernos en precisar tal tipo de análisis sémico -pues el motivo y espacio del presente trabajo nos lo impide- es fácil observar, y deducible tan sólo con el manejo de Diccionarios como el de la Real Academia o el de María Moliner, como *bajar* está más próximo a *las aguas* que a *los angeles*, que, por «ir de un lado para otro o proceder del cielo» implicaría «descender». *Besar*, *cantar*, *suspender*, por su especial polivalencia sémica, implica ambos rasgos: el del agua y el espiritual de los ángeles; lo mismo que *batir*, aunque más cercano a agua en cuanto que connota más la idea de «destruir o derribar», no obstante en el D.R.A.E. se puede leer: «Batir las alas y los remos».

Hasta me atrevería a insinuar que el poema, «biográficamente», en cuanto «texto-objeto», discurre en el discurso de su propia historia literaria, como una «riada». Los murcianos sabemos bien que, cada cierto período de tiempo, el Segura nos sorprende con sus avenidas o riadas de más o menos magnitud. Y así ocurre con el poema; en dos ocasiones se manifestó con cierta timidez, a través de Revistas de la época de tipo general; pero cuando adquiere su mayor consideración y apogeo es cuando aparece en un específico libro de poesía en 1879.

Bastaría, tras lo expuesto, con unas simples alternancias fónicas y dos variantes léxicas para que el poema se *interprete* como una descripción o suceso de la riada que habría de ocurrir. Empleo *interpretación* como opuesto a *construcción* en un sentido psicoanalítico. Entendiendo por interpretación del poema de Selgas como una obra construida y que es comunicada para su valoración y análisis, y del que se construye

(33) Diccionario Real Academia Española de la Lengua, ed. de 1970. *Torno*: 7.ª acepción.

otro texto con nuevos materiales, y así continua y sucesivamente; es decir, estaríamos ante un juego de asociaciones, pero con todas las connotaciones que lo lúdico comporta: social, psicológica, semiótica, histórica o literariamente y un largo etcétera. Mientras que por *construcción* me refiero al hecho de cuando se introduce un aspecto de la historia pasada, como ocurre en los textos recogidos de los autores costumbristas murcianos.

La *interpretación* que podríamos realizar de *La cuna vacía* sería la siguiente:

Bajaron  $\frac{\text{los ángeles}}{\text{las aguas}}$ ;

Besaron su rostro,

Y cantando á su oído dijeron:

– Vente con  $\frac{\text{nosotros}}{\text{nosotras}}$ .

Vió el niño a  $\frac{\text{los ángeles}}{\text{las aguas}}$

De su cuna en torno,

Y  $\frac{\text{extendiendo}}{\text{agitando}}$  los brazos les dijo:

– Me voy con  $\frac{\text{vosotros}}{\text{vosotras}}$ .

Batieron  $\frac{\text{los ángeles}}{\text{las aguas}}$

Sus  $\frac{\text{alas}}{\text{olas}}$  de  $\frac{\text{oro}}{\text{lodo}}$ ;

$\frac{\text{Suspendieron}}{\text{Sumergieron}}$  al niño en sus brazos

Y se fueron todos

De la aurora pálida

La luz fugitiva

Alumbró á la mañana siguiente:

La cuna vacía

Y ya, finalmente, al margen de otras consideraciones que se podrían establecer de los textos costumbristas citados, volver nuevamente la mirada hacia Mukarovsky a impulsos de la caracterización a la que hemos llegado. Y nos referimos a la que denominaba *función mágica*.

La *función mágica*, en el punto en el que nos encontramos, supone la mezcla de la *función práctica* con la *función simbólica*. Mediante la primera entramos en contacto con la realidad y su amplia diversidad. Las *riadadas*, por ejemplo, nos condicionan en cuanto sujetos frente a lo real. En tanto que la *función simbólica* hace resaltar el objeto y mediante o derivado de ella el sujeto capta la función estética. Ahora bien, «el signo estético es -al igual que el signo simbólico- un signo objeto, pero a diferencia del signo simbólico, no actúa sobre la realidad, sino que se proyecta en ella.» (34). De ahí que el valor comunicativo, semántico o semiótico del objeto y su simbolismo no se puede construir o cambiar. Si se intenta se destruye el acontecer signico sobre el que se fundamenta. Mientras mantengamos, especialmente, la función simbólica y estética del objeto *cuna* respecto a la función práctica caben variantes -incluso de tipo sinonímico-simbólico, el referirse a *cuna* como *barquilla* (Jara Carrillo) o como *cesta* (Frutos Rodríguez)-; o interpretaciones como las que acabamos de establecer. Cualquiera otro intento, y nos es útil, entre lo anecdótico y ejemplificador, recordar la parodia que del poema selguiano hiciera Fernández Bremón (35) al sustituir un fonema del objeto-símbolo y poner *cuba* por *cuna*. Cuando «experiencias» similares se realizan todo se destruye, porque se rompe la magia del signo. Y se aniquila algo quizás más importante aún: el sentimiento, la emotividad; en definitiva *lo episémico*, que es consustancial al signo en cualquiera de sus manifestaciones. Unas *funciones emocionales* que -pese a la repugnancia de Mukarovsky, como hemos apuntado, y el total rechazo de la *estética del arte por el arte-*, por medio de la imaginación simbólica acercan y gradúan la Estética y la realidad. Por eso Jara Carrillo mantendrá *la cuna vacía* en la *riada*, mientras que los restantes autores sólo el símbolo de *la cuna*. Se habrá pasado de semiprojectarse a actuar como símbolo de la *riada*. Y un *sentimiento* o una *emoción imaginaria* o *ficcional* llenará el *vacío* con una esperanza o una muerte, o bien con «una eterna *cansera*».

Hay -parafraseando a Baudrillard- un rasgo sentimental o emotivo en el discurso narrativo-textual tratado que refuerza el ingenio imaginativo simbólico-gestual de la muerte, y las dos seducciones, la de la muerte, la de la historia, se confunden. Con lo que los textos narrativos citados son, frecuentemente, evocación de ausencias, la puesta en escena de aquello que toma el lugar de la escena o el acontecimiento perdido, repitiendo un pasado que no se puede recuperar pero que es obligado *reconstruir*, en una *ficción* que adquiere su realidad o historia en su transmisión. En una *transferencia* que nos da una *interpretación* del texto primitivo. Y quizá, tal vez por ello D. José Selgas y Carrasco no quiso participar literariamente en pro de los damnificados por la inundación. Ya había publicado su texto sobre la *riada*.

(34) J. MUKAROVSKY, *Op. cit.* p. 131.

(35) Ver E. ARANDA, *Op. cit.* p. 78.