

Luz Aurora Pimentel

Descripción y configuraciones descriptivas

1. *Descripción*

En aquella época, las Galerías de madera constituían una de las curiosidades parisienses más ilustres. No es inútil describir aquel bazar innoble, ya que ha desempeñado en la vida parisiense, durante treinta y seis años, un papel tan importante que habrá pocos hombres de cuarenta años a quienes esta descripción, increíble para los jóvenes, no cause todavía un placer. En el lugar que ocupa la fría y ancha Galería de Orléans, especie de invernadero sin flores, se encontraban unas barracas, o, para ser más exacto, unas chozas de tablas, bastante mal cubiertas, pequeñas, mal iluminadas, por la parte del patio y por la del jardín, por unos tragaluces llamados ventanas, pero que se asemejaban a los más sucios agujeros de los merenderos de las afueras. Una triple fila de puestos formaba dos galerías de una altura aproximada de doce pies. Los puestos situados en el centro daban a las dos galerías, cuya atmósfera les proporcionaba un aire mefítico, y cuya cubierta dejaba pasar poca luz a través de los cristales siempre sucios. Aquellos alvéolos habían adquirido un precio tan alto a consecuencia de la afluencia de gente que, a pesar de la estrechez de algunos, que apenas tenían una anchura de seis pies y una longitud de ocho o diez, su alquiler costaba mil escudos. Las tiendas, que recibían la luz del jardín y del patio, estaban protegidas por pequeños enrejados verdes, tal vez para impedir a la muchedumbre que demoliese, con su roce, las paredes de cascote que formaban la parte tra-

sera de las tiendas. Allí se encontraba un espacio de dos pies en el que vegetaban los productos más singulares de una botánica desconocida por la ciencia, mezclados con los de diversas industrias no menos florecientes. Una maculatura cubría un rosal, de suerte que las flores de la retórica se encontraban embalsamadas por el aroma de las flores abortadas de aquel jardín mal cuidado y fétidamente regado. Florecían en el follaje prospectos y cintas de todos los colores (...) Tanto por la parte del patio como por la del jardín, el aspecto de aquel palacio fantástico ofrecía todo lo que la suciedad parisiense ha producido de más singular: encalados, lavados, muros de cascote rehechos, viejas pinturas, letreros caprichosos. Finalmente el público parisiense ensuciaba enormemente los enrejados verdes, lo mismo los del jardín que los del patio. Así, pues, por ambos lados, una orilla infame y nauseabunda parecía vedar a las gentes delicadas la aproximación a las Galerías (...) Las Galerías estaban atravesadas, como hoy, en su parte media, por un pasaje, y, como hoy, se penetraba por los dos peristilos actuales, comenzados antes de la Revolución y suspendidas sus obras por falta de dinero. La hermosa galería de piedra que lleva al Théâtre Français formaba entonces un pasaje estrecho de una altura desmesurada y tan mal cubierto, que con frecuencia llovía dentro (...) Este siniestro montón de porquería, los cristales enturbiados por la lluvia y el polvo, las chozas aplastadas y cubiertas de harapos en su exterior, la suciedad de las paredes no terminadas, todo este conjunto de cosas que tenía algo de campamento de gitanos, de las barracas de una feria y de las construcciones provisionales con las que se rodean en París los monumentos que nunca llegan a elevarse; toda esta fisonomía gesticulante estaba en admirable armonía con los diferentes comercios que pululaban bajo aquel cobertizo impúdico, descarado...

BALZAC, *Las ilusiones perdidas*

Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo descon-

tinuo y discreto de la realidad, creer, por tanto, en su descriptibilidad. Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas —como bien lo indica su etimología—¹ a partir de un modelo preexistente (“DE-SCRIBERE”); es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras SON las cosas. Ilusión que se esconde tras las definiciones clásicas, tanto las generales como las que definen sus particularidades. La de Fontanier, entre otras, es representativa: “La *Descripción* en general (...) consiste en poner un objeto a la vista, y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes; lo cual da pie a la *Hipotiposis* cuando la exposición del objeto es tan vívida, tan enérgica, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una *imagen*, un cuadro” (1977,420).²

La definición de Fontanier con mucho recuerda la de Quintiliano con respecto a la *evidentia*: “descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles”; esta práctica discursiva se considera entonces como el instrumento privilegiado del orador que intenta recrear la escena ante los ojos de su público para convencerlos; es decir, para ofrecerles una *e-videncia*: “nos sanes *visiones* appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentatur animo, ut eas cernere oculis

¹ Cf. Hamon, 1981, 51.

² Tout ce que nous dirons de la *Description* en général, c'est qu'elle consiste à exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes; c'est qu'elle donne lieu à l'*Hypotypose*, quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style, une *image*, un tableau.

ac praesentes habere videamur” (Lausberg, 1980, II, 224 a 227).

Estas definiciones, empero, traicionan una visión de mundo en lugar de constituirse como instrumentos para el análisis de una práctica discursiva. Dos constantes han de subrayarse:

- a) La idea, jamás cuestionada, de que lo real *ausente* es susceptible de una RE-presentación, incluso de una RE-creación (*rerum absentium ita repraesentatur animo*), tan vívida, pero sobre todo tan VISUAL, como la impresión que originalmente haya dejado en el “ánimo” el objeto ahora ausente (“ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur”; “exposer aux yeux”). Queda en esto implícita una fe en el poder de las palabras para reproducir al objeto ausente. La palabra como imagen, como visión, como espejo de las cosas, aparece en todas las definiciones de los diversos tipos de descripción, discurso definitorio que con frecuencia entra en relación metafórica con el de la pintura. Boileau, por ejemplo, define la descripción —tautológicamente, dicho sea de paso— como un “discurso por medio del cual se describe, se *pinta*; ornamento del discurso que consiste en *pintar con los colores más vivos* aquello que puede ser agradable al lector”³ (el subrayado es nuestro).
- b) A pesar de la capacidad mimética atribuida a la palabra, todas las definiciones insisten en un aspecto que, paradójicamente, se opone al anterior, al sensible: se trata de la dimensión eminentemente ANALÍTICA de la descripción. Porque el “detalle”, en tanto que parte

³ *description* “discours par lequel on décrit, on dépeint; ornément du discours qui consiste à peindre sous les couleurs les plus vives ce que l'on croit être agréable au lecteur” (Boileau Art 3,258). Citado en Lausberg, 1980, III,331.

aislada del conjunto, la “enumeración” de todas las “particularidades” del objeto y de todas sus “circunstancias”, son elementos analíticos que, en términos textuales, se traducen en un *despliegue sintagmático*. El principio mismo de la sucesividad en la cadena sintagmática cancela toda posibilidad de simultaneidad, de tal manera que, lejos de “recrear” o de “representar” al objeto como una verdadera entidad, lejos de “ponerlo a la vista” (“exposer aux yeux”), la descripción no hace sino *analizarlo, descomponerlo en una serie predicativa* que sólo se aprehende comprendiéndola; o, como bien lo ha dicho Barthes en una de sus paradojas memorables, “la lectura del retrato ‘realista’ no es una lectura realista: es una lectura cubista: los sentidos son cubos, apiñados, desplazados, yuxtapuestos que, no obstante, se traslapan [“mordant les uns sur les autres”], cuya traslación produce todo el espacio del cuadro, y convierte a ese mismo espacio en un sentido *suplementario* (accesorio, atópico): el del cuerpo humano: la figura no es la totalidad, el marco o el soporte de los sentidos, la figura es un sentido más: una suerte de parámetro diacrítico” (1970, 67-68).⁴

“Poner un objeto a la vista” y “darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes” (VER Y CONOCER) resume el contradictorio ideal de una descripción tanto *viva* como *detallada* —es decir, tanto SINTÉTICA (lo simultáneo del *ver*) como ANALÍTICA

⁴(...) la lecture du portrait “réaliste” n'est pas une lecture réaliste: c'est une lecture cubiste: les sens sont des cubes, entassés, décalés, juxtaposés et cependant mordant les uns sur les autres, dont la translation produit tout l'espace du tableau, et fait de cet espace même un sens *supplémentaire* (accessoire et atopique): celui du corps humain: la figure n'est pas le total, le cadre ou le support des sens, elle est un sens de plus: une sorte de param tre diacritique.

(el acto racional de *conocer*). No obstante, la descripción, como todo texto, es un trabajo de composición que resulta en una cadena sintagmática organizada, que es la que supuestamente nos “da” el objeto, y que, sin embargo, lo hace mediante la “enumeración” y el “detalle”, por lo cual nos da de él, en realidad, sólo un *conocimiento analítico*.

Pero si bien es cierto que como EFECTO DE SENTIDO, la descripción acusa una “estética general de lo discontinuo” (Hamon, 1981, 57); y constituye una afirmación del poder evocador del lenguaje, como PRÁCTICA TEXTUAL la descripción no es simplemente la adecuación entre lo lingüístico y lo real, sino el resultado de un conjunto de *propiedades y procedimientos textuales* que son los que le dan su identidad como tal.

Analizaremos ahora el texto que abre este inciso para ilustrar someramente algunos de estos procedimientos y propiedades. Como podrá observarse, el esfuerzo descriptivo de Balzac, el verdadero *trabajo* léxico y textual, se oculta, en parte, tras la metáfora pictórica — “No es inútil describir [en francés: *peindre*] aquel bazar innoble” —; pero se oculta, sobretodo, tras la apariencia de REALIDAD “autorizada” por un referente extratextual que pueda compartir el autor con sus lectores, aun cuando se trate solamente de algunos, ya que la descripción está fuertemente anclada en el tiempo: “habrá pocos hombres de cuarenta años a quienes esta descripción, increíble para los jóvenes, no cause todavía un placer”. El Palais Royal (descompuesto en: la Galería de Orléans, la casa de Orléans, las Galerías de madera y de vidrio y el Théâtre Français) se nos propone como esa realidad extratextual, *tangible*, compartida por todos, atravesada de códigos culturales,⁵

⁵ Cf. Barthes, 1970, 1-4; 25-30; 209-214.

cuya existencia "objetiva" está presupuesta por una descripción que de entrada se nos da como anafórica, construida a base de descripciones definidas ("LAS galerías de madera", "AQUÉL bazar innoble"). "All is true": los cuadros balzacianos declaran DE-SCRIBIR, ser una mera TRANSCRIPCIÓN a partir del modelo provisto por la realidad; tratan de confirmar, por su sola existencia, esa idea no cuestionada de que lo real ausente es susceptible de una *representación* por medios verbales. Pero abandonemos la perspectiva mimética para incursionar en las formas de producción textual que tipifica esta descripción.

En un primer momento, y en un nivel de gran generalidad, la descripción puede definirse como un fenómeno de *expansión textual* (lo cual correspondería, en cierta medida, a la noción de la *amplificatio* de la antigua retórica): la descripción pone en equivalencia un NOMBRE y una SERIE PREDICATIVA, cuyos límites no están determinados *a priori* (cf. Hamon, 1972). Así, la descripción balzaciana es la puesta en equivalencia de las Galerías de madera y la serie predicativa que la desglosa, "enumerando", ofreciendo múltiples "detalles", glosa que "dura" más de cinco páginas (Galerías de madera = bazar innoble = barracas = chozas de tablas = tiendas = alvéolos, etc.)

Debido a la potencial no clausura de la serie predicativa que se despliega a partir de una nomenclatura, las formas descriptivas más simples son *paratácticas*; es decir, la descripción de suyo tiende al inventario, al catálogo, a la enumeración más o menos ordenada de las particularidades del objeto descrito ("encalados, lavados..., muros de cascote..., vidrios..., esas chozas..., ese conjunto de cosas..."). Esta tendencia al inventario marca una práctica textual que privilegia un despliegue sintagmático del saber léxico del descriptor, lo cual conlleva la ingenua

idea de que un conocimiento de palabras equivale, necesariamente, a un conocimiento de "cosas", y que, por lo tanto "decir" las cosas del mundo es "ponerlas ante nuestros ojos" ("exposer aux yeux"); es dar un "fidel reflejo" de la realidad.

La forma descriptiva paratáctica puede presentarse como "series léxicas en dominante sinecdóquica (del tipo: alondra < pico < alas < patas < vientre < lomo...), o bien en dominante sinonímica (chascás = gorra = cofia = tocado = sombrero...)" (Hamon, 1981, 81).⁶ De tal manera que los detalles de una descripción, o bien pueden aparecer como las *partes* constitutivas o particularidades sensibles del objeto (dominante sinecdóquica), o bien entrar en relación analógica con los "detalles", e incluso con la totalidad de otros objetos diferentes (dominante sinonímica). En la descripción de las Galerías de madera, por ejemplo, abundan las predicaciones por analogía: "especie de invernadero sin flores"; las tiendas diminutas se describen, metafóricamente, como "alvéolos", identificándolas así con un panal de abejas, o, de manera menos convencional, con la penosa respiración de un pulmón afectado (equivalencia metafórica que convertiría a todo el Palais Royal, y por extensión, a todo París, en ese pulmón afectado). Pero esta estrategia descriptiva, que predica analógicamente sobre el objeto a describir, no por ello escapa a la tendencia paratáctica a la serie, inherente a la descripción como práctica textual: las galerías se resumen como un conjunto heterogéneo de cosas que tiene

⁶La focalisation de l'énoncé et de l'attention du lecteur sur les opérations et les procédures dérivationnelles (plus que transformationnelles) du texte permet donc de rassembler, sous la notion de système descriptif, aussi bien la constitution de séries lexicales à dominante synecdochique (du genre: alouette < bec < ailes < pattes < ventre < dos ...), ou à dominante synonymique (chapska = casquette = bonnet = coiffure = chapeau)

algo “de campamento de gitanos, de las barracas de una feria, y de las construcciones provisionales...”. De hecho, tras las formas más complejas de organización descriptiva está siempre, latente, la apertura a la enumeración.

Si bien la forma *paratáctica* del inventario es la forma descriptiva fundamental y la más simple, no es ciertamente la única; existen otras que bien podrían llamarse *hipotácticas*, en las que se observan una organización y una jerarquización *subordinadas* a un modelo preexistente. Si la descripción se define en términos de una *expansión* predicativa, ésta puede conformarse, o bien a partir de la organización semántica interna del (los) lexema(s) que constituyen el tema descriptivo o bien a partir de modelos preexistentes, extratextuales, que van desde los discursos del saber oficial y/o popular, que clasifican y segmentan la realidad (historia natural, anatomía, etc.),⁷ pasando por los modelos lógico-lingüísticos de organización textual (como aquellos que dan cuenta de las relaciones espaciales que guardan entre sí un conjunto de objetos en el espacio), hasta los modelos provistos por otras artes, en especial el de la pintura. Ya sea que la organización descriptiva se subordine a modelos lingüísticos o a modelos extralingüísticos, la forma paratáctica —que es, insistamos, la forma a la que tiende, naturalmente, la descripción— puede añadirse a la del modelo elegido, con lo cual se ofrecerá un mayor número de “detalles” o de “particularidades” del objeto descrito. Examinemos ahora algunas de estas propiedades en el texto de Balzac al que nos hemos estado refiriendo. Esta descripción acusa un tipo de organización ESPACIAL que va dando cuenta, gradualmente, de la composición, disposición y tamaño de las galerías

⁷Cf. Foucault, 1966.

(“Una triple fila de puestos formaba dos galerías de una altura aproximada de doce pies”), siempre descritas en relación con el patio y el jardín. La reiteración de esta relación espacial convierte a esos dos espacios diegéticos en la *deixis de referencia*, el punto focal, a partir del cual se organiza toda la descripción.

Ahora bien, si el modelo espacial DOMINA Y ORIENTA la descripción como un todo, en el interior de ella vuelven a ordenarse, jerárquicamente, los elementos descritos. De manera recíproca, esta jerarquización está fuertemente orientada por el modelo general: las tiendas, por ejemplo, se describen en relación con el patio y el jardín; estos últimos se subordinan, en tanto que “partes”, a las Galerías de madera, y éstas, a su vez, a la Galería de Orléans que constituye la planta baja del Palais Royal. Tales *jerarquías internas* permiten el funcionamiento de otra estrategia descriptiva fundamental: si describir es hacer equivaler una nomenclatura y una serie predicativa, esta última alterna constantemente entre la VISIÓN DE CONJUNTO (movimiento *generalizante* de la descripción) y el DETALLE (movimiento *particularizante*). El vaivén no sólo da un ritmo a la descripción sino —lo que es más importante aún— una COHESIÓN básica, ya que la dispersión potencial del detalle a la deriva se ve contrarrestada por la visión de conjunto, como principio unificador, aunque abstracto, que, por así decirlo, “imanta” al detalle y lo “pone en una órbita” definida: la descripción del rosal maculado, por ejemplo, no se lee como algo aislado, sino integrada a la de las flores, bien ancladas al jardín como tema descriptivo general que organiza toda esa sección del texto, y que, al mismo tiempo enmarca conceptual y referencialmente a la flor (concebida ésta última como “parte” del jardín). En general, los elementos fuertes de la jerar-

quización interna, especialmente el tema descriptivo, la deixis de referencia, las visiones de conjunto y los puntos de referencia locales a partir de los cuales se organiza el texto, tienden a una REITERACIÓN (nótese la incidencia de los lexemas “patio”, “jardín” y “galerías”, entre otros). Es precisamente la reiteración de esos eslabones textuales lo que le da cohesión y coherencia a la descripción, lo que ancla al detalle dentro de un sistema de referencias jerarquizado.

La serie predicativa, cuyos límites, insistamos, no están determinados *a priori*, constituye el verdadero cuerpo de la descripción. Ciertamente es, sin duda, que existen elementos lingüísticos con una constitución semántica que de suyo apunta a lo descriptivo, como es el caso de los nombres y, en especial, de los nombres comunes; de tal manera que la “nomenclatura”, propuesta como tema descriptivo a desarrollar, podría concebirse como una *descripción* en potencia, puesto que su desarrollo implica un despliegue sintagmático de lo que el nombre “contiene”. No obstante, y en un sentido estricto, lo que podríamos llamar el rasgo distintivo de la descripción como práctica textual es su tendencia a la EXPANSIÓN, a ese hacer equivaler un nombre y una serie predicativa. Si por su valor sintético la nomenclatura tiene una fuerte cohesión semántica interna, la serie predicativa, en cambio, es un despliegue, más o menos heterogéneo, de particularidades y atribuciones, que procede por contigüidad y/o semejanza, y que, sin embargo, logra mantener un alto grado de cohesión y de coherencia semánticas.

Tres son entonces los factores principales que permiten esta cohesión:

- a) EL MODELO que organiza la descripción, como una especie de tamiz, elimina todo aquello que no concuerde con él. Si son las distintas horas del día el principio organizador de la descripción de una iglesia, por ejemplo, el modelo de suyo excluiría elementos descriptivos tales como los planos de construcción, la relación más o menos precisada entre ábside y nave, el costo de las flores que la adornan los domingos, el presupuesto anual del párroco, etc. El modelo utilizado excluye, por una parte, lo que no concuerde con él, pero, por otra, asegura y enfatiza su poder organizador al reiterar los eslabones más importantes de su estructura: en el caso de la descripción de las Galerías, la reiteración casi obsesiva de las conexiones lógico-lingüísticas que marcan las relaciones espaciales —“por la parte del patio y por la del jardín” [“*sur le jardin et sur la cour*”]; “del jardín y del patio...”; “Tanto por la parte del patio como por la del jardín” [“*du côté de la cour, comme du côté du jardin*”]; “situados *en el centro*”, “*daban a las dos galerías*”; la parte *trasera* de las tiendas”, etc.).
- b) Un segundo factor de cohesión, lo hemos visto, reside en el sistema de JERARQUIZACIONES INTERNAS a la descripción, cuyas reiteraciones evitan que se pierda la visión de conjunto, sin por ello perder la “vivacidad”, o el “color” del detalle.
- c) Finalmente, y quizá de manera sobresaliente, lo que más ayuda a dar cohesión, y lo que marca los límites de una descripción, es la PERMANENCIA IMPLÍCITA DE LA NOMENCLATURA a lo largo de toda una descripción, y que es, a un tiempo, el tema descriptivo: detrás del “siniestro montón de porquería” están implícitas las Galerías de madera, a las que esta frase califica; detrás de las tiendas-alvéolos se esconden esas mis-

mas Galerías, de las que se proclaman partes constitutivas. En general, el tema se enuncia al inicio de la descripción y luego se mantiene latente durante el desarrollo. Empero, en una descripción de la magnitud de las de Balzac, es natural que ese tema, enunciado al principio y latente en una buena parte del desarrollo, aflore de vez en cuando como menciones explícitas que refresquen la memoria del lector (“*Esas Galerías...*”, “la aproximación a *las Galerías*”, etc.).

Veamos más de cerca este último aspecto de la descripción en una breve descripción de Carpentier, en la que la permanencia implícita del tema es mucho más evidente: “Le era grata la arquitectura de las casas, con sus vigas de un azul añil, sus tejados de mansas vertientes, sus áncoras de forja hincadas en la cantería de las adarjas. La Cordillera de los Romances de Carlomagno (...)”.⁸ La mención explícita del tema descriptivo: “la arquitectura de las casas”, aparece como *incipit* formal de la descripción, marcando sus límites, mientras que el anuncio de un nuevo tema, “los Romances de Carlomagno”, constituye su clausura. Tras cada uno de los lexemas nominales que van conformando esta descripción —“vigas”, “tejados”, “áncoras”, “cantería”, “adarjas”—, permanece implícito ese anuncio, “la arquitectura de las casas”, que funciona al mismo tiempo como *tema descriptivo* y como *filiación semántica común* a todos ellos, operando así como una especie de denominador genérico común: /arquitectura doméstica/. Esto es, esencialmente, lo que le da forma y cohesión, tanto léxica como semántica, a la descripción. Philippe Hamon (1981) llama PANTÓNIMO a

⁸ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* (Barcelona: Seix Barral, 1965), p. 108.

este fenómeno de permanencia léxico-semántica a través de toda una descripción:

La memoria intradescriptiva (...) impone el recuerdo de un mismo término (la palabra "casa", por ejemplo) a través de la declinación de un paradigma (techo, paredes, ventanas, escaleras, tabiques, puerta, etc.), la persistencia de un mismo lexema implícito en la pluralidad de lexemas diferentes que constituyen el sistema descriptivo de la casa [v.gr. el *pantónimo*]. (p. 42)

(...) en tanto que palabra, el pantónimo es denominación común al sistema; en tanto que sentido, es el denominador común del sistema; es su centro (focalizado y focalizante). (p. 140)

El pantónimo, a la vez que subraya el sistema configurativo del enunciado descriptivo (tiende a ocupar los márgenes del inicio o del final de la descripción), focaliza el sentido global del sistema, desencadena las estrategias de retrospección y de prospección de la lectura y asegura, por su memorización permanente y su función anafórica, la legibilidad del texto (p. 156).⁹

Tres, en resumen, son los factores que le dan a una descripción la coherencia y la cohesión léxico-semánticas que fundan su identidad:

- a) el modelo de organización en que se inscribe,
- b) el sistema de jerarquizaciones internas,

⁹La mémoire intra-descriptive (...) impose le souvenir d'un même terme (le mot "maison" par exemple) à travers la déclinaison d'un paradigme (toit, murs, fenêtres, escaliers, cloisons, porte, etc.), la persistance d'un même lex me à travers la pluralité des lex mes différents qui constituent le syst me descriptif de la maison. (p. 42) (...) en tant que mot, le pantonyme est dénomination commune au syst me; en tant que sens, il en est le dénominateur commun; il est foyer (focalisé et focalisant) du syst me. (p. 140) Le pantonyme, à la fois, souligne le systè me configuratif de l'énoncé descriptif (il tend à occuper les marges, début ou fin, de la description), focalise le sens global du syst me, déclenche les stratégies de rétrospection et de prospection de la lecture et assure, par sa mémorisation permanente et son rôle anaphorique, la lisibilité du texte. (p. 156).

c) el pantónimo, definido como la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de todo el desarrollo descriptivo.

Es importante subrayar que, en la base de estos tres factores textuales, está la ITERATIVIDAD tanto semántica como léxica.

* * *

Hasta el momento, hemos hablado de la descripción como una práctica textual que hace equivaler una nomenclatura y una serie predicativa. Esa nomenclatura — lexema o grupo de lexemas que se propone como el tema descriptivo— tiende a ser de valor altamente referencial y/o icónico, y se presenta ya sea como nombres propios con referente extratextual o como nombres comunes cuya constitución semántica acusa un alto grado de particularización semántica, y por lo tanto un alto grado de iconización verbal. En todo caso, la nomenclatura, de entrada, le ofrece al lector una ilusión de realidad “autorizada” por un referente “real” fuera del texto, y/o por una realidad “compartida” que sólo hay que reconocer. En cuanto a la serie predicativa, ésta puede darse en forma *paratáctica* — catálogo o inventario—, o en forma *hipotáctica*, cuando la descripción se pliega a la estructura previa de un modelo dado. El modelo elegido puede ser de tal naturaleza que ayude a reforzar la ilusión de realidad generada por la descripción; esto ocurre de manera muy especial cuando el modelo coincide con los que el saber oficial ha diseñado para segmentar y/o dar cuenta de la realidad. Tal es el caso del modelo lógico que construye al objeto en términos de forma, tamaño y cantidad, y da cuenta de su dispo-

sición en el espacio y de su relación con otros objetos.¹⁰ Otras “particularidades sensibles” que pueden ofrecerse tienen que ver con el color, la textura, material de que está hecho el objeto y su procedencia (lo cual nos daría la dimensión espacio-temporal del objeto). En especial, el adjetivo, el adverbio y toda clase de frases cuya función sea calificativa, constituyen los instrumentos lingüísticos privilegiados para dar cuenta de todas estas “propiedades” que el objeto posee morfológicamente o por atribución.

Es de notarse que el texto de Balzac que hemos venido analizando cumple con todas y cada una de estas propiedades de la descripción. Pero hay ciertos rasgos de los que no hemos hablado y que no están incluidos en la lista de propiedades textuales que acabamos de ofrecer de manera resumida: todos aquellos adjetivos, adverbios y frases que reiteradamente califican a las Galerías de madera como *sucias* (“sucios agujeros”, “fétidamente regados”, “la suciedad parisiense”, “el público ensuciaba enormemente” “orilla (...) nauseabunda”, “siniestro montón de porquería”, “la suciedad de las paredes”). No puede decirse que estos adjetivos nos den cuenta de “propiedades”; más bien parecerían dar cuenta de una reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor, impresión que se intensifica con los otros adjetivos, asociados constantemente a los primeros, y obsesivamente reiterados, que califican al objeto descrito *moralmente*: “innoble”, “(flores) abortadas”, “infame”, “siniestro”, “impúdico”, “descarado”. La iteratividad aparente en las dos series de adjetivos, la moral y la de apreciación subjetiva, le confiere una significación connotativa de sordidez que, como un color uniforme, caracteriza a toda la descripción.

¹⁰ Cf. Foucault, 1966, 444 ss.

Este tipo de adjetivos cumple con una importante función *tonal*; textualmente actúan como *operadores tonales*,¹¹ cuya redundancia *semántica* —porque habrá de notarse que no es exactamente el mismo lexema el que se repite, sino el mismo campo semántico al que se afilian todos los diversos lexemas— genera una isotopía tonal *disfórica*. Es esta isotopía tonal lo que no permite, por ejemplo, leer el adjetivo “ilustre” en su sentido literal, sino que obliga a interpretarlo como una significación *irónica*, ya que es el único lexema que apuntaría hacia una isotopía tonal eufórica, misma que el resto del texto desautoriza.

Ahora bien, los operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo, o referencial, de la descripción y el ideológico. Gracias a ellos esta descripción adquiere una dimensión de sentido que rebasa el simple propósito de *pintar* una sección de París, para articularse con los grandes significados ideológicos de esta novela de Balzac: la denuncia de París como un centro de corrupción y sordidez. La significación ideológica de esta descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta, reforzándola, al resto de la narración; de tal modo que esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato —secciones que, o bien pueden ser *narradas*, o bien pueden constituir un discurso gnómico, de reflexión y generalización, por parte del narrador. Pero en el nivel local de la descripción es, en suma, la *redundancia semántica* lo que genera la dimensión ideológica de un relato.

¹¹ Cf. Hamon, 1972; 1981.

2. Configuraciones descriptivas

Una descripción, hemos dicho, es un fenómeno de *expansión* textual que consiste en hacer equivaler una nomenclatura y una serie predicativa. La nomenclatura, o tema descriptivo propuesto, está constituida generalmente por nombres propios con una fuerte orientación referencial, o por lexemas nominales cuya organización semántica interna determina, potencialmente, la forma y dirección de ese despliegue sintagmático que es la descripción. Por tanto, en la base de la serie predicativa está la organización semántica interna del lexema propuesto como tema descriptivo; no obstante, esa organización semántica interna se subordina a modos de organización esencialmente descriptivos.

El primero, y más básico, es la forma paratáctica simple, menos estructurada, que es la de la serie, la enumeración, el catálogo o el inventario. La forma paratáctica de la enumeración es, de hecho, el rasgo distintivo de la descripción, y tiende a aparecer incluso en organizaciones textuales más complejas. Estas últimas generalmente están determinadas por los modelos propuestos por otros discursos y a ellos se subordina el desarrollo descriptivo. Ahora bien, la serie predicativa, organizada por modelos extratextuales, establece en su interior una serie de jerarquizaciones internas informadas por un doble movimiento: el uno hacia lo general (la visión de conjunto); hacia lo particular el otro (los detalles).

De este modo, la descripción como *un todo*, ordenado de acuerdo con el esquema propuesto por un modelo preexistente, se nos presenta como un *sistema*. No obstante, en el interior mismo de un sistema descriptivo, con frecuencia aparecen ciertas "partes", o particularidades del

objeto descrito, como un conjunto ordenado —independientemente de la organización propuesta por el modelo elegido—, más o menos autónomo; como un arreglo de elementos local y particular que produce una especie de “*figura*” *semántica*, y que no se reconoce como tal mientras no se repita en algún otro punto del texto. Llamaremos a este tipo de ordenamiento local una *configuración descriptiva*:¹² ciertas partes de la serie predicativa, al ser descritas, se ordenan de un modo particular, o guardan relaciones que generan una cierta significación, y que, más tarde, han de repetirse en algún otro sistema descriptivo. Es importante subrayar que la configuración descriptiva es una *construcción abstraída* de las variaciones que puedan darse en el nivel de la manifestación o en el del contenido (v.gr., los diferentes objetos) de la descripción. Esto quiere decir que objetos *diferentes* pueden describirse utilizando una misma *configuración*, lo cual puede establecer entre ambas descripciones relaciones significantes de diversos tipos.

En la base de estas configuraciones está la *iteratividad*, ya que si no se reduplicara la figura dibujada por una descripción, no sería posible aislar estas partes de la serie predicativa en un subconjunto, ordenado de manera particular en *configuración descriptiva*. Ilustremos el concepto con un par de fragmentos tomados del episodio “Hades” del *Ulises*, de James Joyce; el primero describe el estable-

¹² En este sentido nuestro concepto de *configuración descriptiva* es paralelo —aunque define áreas completamente diferentes— del concepto de *configuraciones discursivas*, definido por Greimas como “especies de microrrelatos, con una organización sintáctico-semántica autónoma y susceptible de integrarse en unidades discursivas más amplias, en las que adquiere entonces significaciones funcionales en correspondencia con el dispositivo de conjunto.” [les configurations discursives apparaissent comme des sortes de micro-récits ayant une organisation syntactico-sémantique autonome et susceptibles de s'intégrer dans des unités discursives plus larges, en y acquérant alors des significations fonctionnelles correspondant au dispositif d'ensemble.] (Greimas, 1979a, “configuration”)

cimiento de un constructor de monumentos fúnebres, ya casi para llegar al cementerio; el segundo, da cuenta de los monumentos fúnebres dentro del cementerio.

A. The stonemason's yard on the right. Last lap. Crowded on the spit of land silent shapes appeared, white, sorrowful, holding out calm hands, knelt in grief, pointing. Fragments of shapes, hewn. In white silence: appealing. The best obtainable. Thos. H. Dennany, monumental builder and sculptor.

B. The high railings of Prospects rippled past their gaze. Dark poplars, rare white forms. Forms more frequent, white shapes thronged amid the trees, white forms and fragments streaming by mutely, sustaining vain gestures on the air.¹³

[El corralón del picapedrero a la derecha. Último tramo. Apiñadas sobre la lengua de tierra aparecieron formas silenciosas, blancas, pesarasas, extendiendo calmas manos, arrodilladas en aflicción, señalando. Fragmentos de formas talladas en piedra. En blanco silencioso: suplicantes. Las mejores que se pueden conseguir. Thos. H. Dennany. Constructor de sepulcros y escultor,

Las altas verjas de Prospects ondearon bajo su mirada. Álamos oscuros, raras formas blancas. Formas más frecuentes, siluetas blancas apiñadas entre los árboles, blancas formas y fragmentos de monumentos pasando mudos, prolongados gestos vanos en el aire.¹⁴]

En ambos fragmentos, el tema descriptivo se anuncia al principio —“el corralón del picapedrero”; “las altas verjas de Prospects”—. En ambos el contenido de la descripción es parecido: tumbas y monumentos fúnebres. Lo que llama la atención es la selección léxica, así como los detalles aislados que se focalizan. Es notable, por ejem-

¹³ James Joyce, *Ulysses* (New York: Random House, 1946), pp. 98-99.

¹⁴ James Joyce, *Ulises* (trad.) J. Salas Subirat (Buenos Aires: Rueda, 1972, 6a. ed.), pp. 129-130.

plo, que en ningún momento se utilice la palabra “estatua” o que no se haga mención de los materiales de que están hechos los monumentos.¹⁵ Pero lo que la segunda descripción pone en evidencia es la *relación significativa* que guardan todos estos elementos entre sí. Se enfatiza un cierto número de semas en ambas descripciones —independientemente de los lexemas, en el nivel de la manifestación, que los expresen— y la relación que guardan unos con otros, relación que *se repite* en la segunda descripción: /tumulto/ (manifiesto en los siguientes lexemas —“crowded”, “more frequent”, “thronged”, “streaming”);¹⁶ /forma/ (manifiesto en “shape” y “forms”, repetidos varias veces, en diversas combinaciones, en cada descripción); /silencio/ (manifiesto en “pointing”, “silence”, repetido varias veces con distintas variantes, “mutely”);¹⁷ /sufrimiento/ (manifiesto en “sorrowful”, “in grief” “sustaining vain gestures on the air”);¹⁸ una significación afín a la anterior, la /súplica/ (manifiesta en “holding out calm hands”, “appealing”, “sustaining vain gestures on the air”);¹⁹ finalmente el color blanco asociado, de manera insistente, con las formas y fragmentos.

Son, pues, seis las significaciones básicas que configuran estas dos descripciones: tumulto, forma, blanco, silencio, sufrimiento y súplica; entre ellas se establecen las mis-

¹⁵ en ese sentido el traductor abusa al dar “tallados en piedra” por “hewn”; la especificación “en piedra” es absolutamente impertinente, dados los propósitos de estas descripciones, como lo veremos en seguida.

¹⁶ “apiñadas” (“crowded”), “más frecuentes”, “apiñadas” (“thronged”), “pasando” (“streamed”) —esta traducción, sin embargo, no toma en cuenta el sema /multiplicidad/, central en la significación de “streaming”).

¹⁷ “silenciosas”, “señalando”, “blanco silencioso”, “mudos”.

¹⁸ “pesarosas”, “aflicción”, “prolongados gestos vanos en el aire”.

¹⁹ “extendiendo calmas manos”, “suplicantes”, “prolongados gestos vanos en el aire”.

mas relaciones significantes: alrededor del tema descriptivo principal, las "formas" (v.gr., "estatuas"), las otras cinco unidades de significación las van particularizando. Se puede observar aquí un arreglo particular de los semas en torno al objeto de la descripción; empero, lo particular de esta organización sólo se percibe en el momento en que el arreglo se repite en la segunda descripción. De la redundancia es de donde surge la configuración descriptiva; al duplicarse la figura se cristaliza en una forma reconocible que le permite al lector proyectarla sobre otras figuras semánticas similares, ya sea de manera intratextual o intertextual, para construir formas de significación simbólica o ideológica. Esto es justamente lo que ocurre en el texto citado: debido a la cristalización de la configuración descriptiva, con base en la redundancia, y debido a la invitación paratextual (*Ulises*) a establecer relaciones de analogía y/o de derivación con *La Odisea*, la configuración descriptiva examinada se convierte en el *punto de articulación* entre el texto de Joyce y el homérico, ya que la primera contiene, en una especie de figura semántica, muchos de los temas y del contenido narrativo del episodio correspondiente en *La Odisea* (Libro IX). Cuando Ulises llega al Hades, tras los ritos necesarios, aparecen, como en *enjambre*, los muertos (v.35-37; 42, 228, 389, 632); envueltos en el *sufrimiento* de la muerte, su actitud es *suplicante* (especialmente v.385-397; 465-472; 541-543); por otra parte se enfatiza el hecho de que a los muertos les ha sido vedado *hablar* (cf. "silence"), a menos que Ulises les permita beber de la sangre ritual. Como podrá observarse, están contenidos en este episodio de *La Odisea* todos los semas que configuran la descripción correspondiente en el texto de Joyce. Dos de ellos, empero, son menos explícitos —"forms" y "white"— debido a la operación de impli-

cación que se necesita llevar a cabo para establecer una relación de analogía con el texto homérico: si en este último los muertos se nos presentan como espíritus *descarnados* que necesitan de la sangre para poder asumir forma y funciones humanas, en la descripción joyceana, son las estatuas las que se han “descarnado”, por así decirlo, ya que el descriptor evade precisamente el nombre que les conferiría toda su materialidad —“estatuas”, “lápidas”, “monumentos fúnebres”, etc.—; es por eso que la *no* mención de los materiales de que están hechos los monumentos es una elección estética de capital importancia. Al evadir toda referencia a los materiales, al referirse a las estatuas con un nombre abstracto —“forms”, “shapes”— el objeto descrito pierde toda materialidad para entrar en relación metafórica con los pobladores del Hades. Por otra parte, éstos se describen siempre como un pueblo que vive oculto en la bruma y las nubes, sin que Helios los ilumine jamás (v.15-20); de ahí que en el Hades joyceano las formas sean repetidamente “blancas” —implícito en el color elegido está el complejo de significación aferente: /sin sol/, /sin sangre/.

En ambos pasajes elegidos, sin embargo, hay una fuerte similaridad en los objetos descritos. Esto no es, empero, indispensable para una configuración descriptiva; en *Naná* de Zola, por ejemplo, una calle de la ciudad y el rostro de Naná al morir están descritos a partir de la misma configuración descriptiva, que constituye, al mismo tiempo, el gozne de la articulación de importantes significados ideológicos que permean la novela como un todo. Más aún, una configuración descriptiva es también observable en el *interior* de ciertas figuras de la retórica tales como la metáfora.

Ofreceremos una breve definición de la metáfora. Un

enunciado metafórico es resultado de una ruptura en la isotopía principal, bien establecida por el contexto, debido a la introducción de un lexema, o grupo de lexemas, proveniente de otro campo semántico y que propone una isotopía virtual, incompatible con el de la isotopía principal.²⁰ En la interacción de los lexemas isotópicos y alotópicos se da una confrontación de dos grados de significación: el grado dado, manifiesto en la cadena sintagmática por la incompatibilidad de algunos lexemas con respecto a otros, y el grado construido, resultado de la interacción de los dos campos semánticos en conflicto.²¹ Ahora bien, en ocasiones la interacción metafórica se da *no* entre lexemas aislados, ni siquiera entre *grupos* de lexemas, sino entre verdaderas *configuraciones descriptivas*. La intersección sémica,²² en estos casos, está constituida por una configuración descriptiva idéntica tanto en el grado dado como en el construido de la metáfora. Acudiremos a Joyce nuevamente para ilustrar este fenómeno. Al salir de las oficinas del periódico, Bloom es descrito desde la perspectiva de otros dos personajes que lo miran desde la ventana:

-(...) Look at the young scamps after him.

-Show. Where? Lenehan cried, running to the window (...)

Both smiled over the crossblind at the file of capering newsboys in Mr. Bloom's wake, the last zigzagging white on the breeze a mocking kite, a tail of white bowknots.²³

²⁰ Cf. Michel Leguern, 1973, 16 ss. El concepto de isotopía, originalmente formulado por Greimas (1966) afinado en 1979a, "isotopie"; fue ampliado por Rastier, 1972, 83-88.

²¹ Cf. Grupo M, 1977, 46 ss.

²² La intersección sémica, en la base de la significación metafórica, se construye con las unidades de significación *semejantes* aisladas de los dos campos semánticos distintos. (Cf. Grupo M, 1977, 47)

²³ James Joyce, op. cit., p. 128. (versión en español, p. 160)

[-(...) Miren a esos pillos detrás de él.

--¿Dónde? A ver...-- gritó Lenehan, corriendo a la ventana.

(...)

Ambos observaron sonriendo desde la persiana la fila de traviosos canallitas a la zaga del señor Bloom, el último de ellos haciendo zigzaguar blanco en la brisa un barrilete burlón, cola de nudos blancos.]

Se pueden leer en esta descripción *dos* metáforas simultáneamente, una menos explícita que la otra; y, por lo tanto, se pueden aislar *tres* incidencias de la misma configuración descriptiva (una no metafórica, las otras dos metafóricas). En el nivel que pudiéramos llamar denotativo, o no metafórico de la descripción, se trata de un hombre caminando por la calle seguido de varios periodiqueros, con sus diarios bajo el brazo, saltando y haciendo piruetas en el aire (“capering”), en son de burla. La descripción propone como metáfora explícita la del papalote (“kite”).²⁴ Si bien es cierto que la isotopía /aérea/, por así llamarla, se activa a partir de los lexemas “kite”, “tail of white bowknots” y “breeze”, la significación metafórica, empero, surge de la *figura* semántica que dibujan los distintos elementos de la descripción y las relaciones, en este caso espaciales, que establecen unos con otros: un gran cuerpo en movimiento (Bloom caminando = papalote volando) seguido de otros más pequeños en saltos ondulares (los vendedores de periódicos = cola del papalote, haciendo piruetas en el aire [“capering”]), y con extensiones laterales (los nudos de la cola del papalote = los periódicos bajo el brazo). En la metáfora del papalote, el grado construido aparece manifiesto casi en estructura de símil (v.gr., Bloom seguido de los niños es como un papalote al viento). La segunda metáfora es mucho más abstracta, ya que se

²⁴ “barrilete” en la traducción de Salas Subirat.

da en el término ausente —barco/navegación— que hay que construir a partir tanto de la palabra “wake”, verdadero disparador de esta segunda metáfora, como de la configuración descriptiva en la base de las dos metáforas: Bloom se aleja como un barco que al navegar deja una estela (“wake”) de espuma. La isotopía /marina/ se activa entonces con “wake” cuyo primer significado como lexema nominal concreto es precisamente el de la estela que deja tras de sí un barco. En esta segunda metáfora, la misma configuración descriptiva es aparente a pesar de las variaciones en el nivel de la manifestación y del contenido de las descripciones (literal o metafóricas): un gran cuerpo (barco = Bloom) seguido por una estela blanca (los niños y lo blanco del papel del periódico = estela de espuma). El gozne que articula las dos metáforas sobre la base de una configuración descriptiva idéntica es la palabra “wake”,²⁵ cuya compleja constitución *semémica* permite la activación de ambas metáforas de manera simultánea. El semema “wake” /a la zaga/, en conjunción con “breeze”, “kite” y “tail...” activa la isotopía /aérea/ permitiendo la lectura de una primera metáfora; pero el semema “wake” /estela que deja un barco/, en conjunción con “breeze” —conector pluriisotópico—, y con el tema general propuesto paratextualmente por el nombre del episodio “Eolo” (v.gr., Ulises zarpando de la isla de Eolo con los vientos aprisionados en una bolsa), activa la lectura de la segunda metáfora: Bloom = barco, y, debido a la significación simbólica articulada por la configuración descriptiva (como en el caso de Hades), Bloom = Ulises, el marino.

²⁵ Son muchos los significados de “wake”, entre los que podemos destacar “despertar” (como verbo); “vigilia”, “funeral”, “estela”, “rastros” (como sustantivo); “a la zaga” (como frase adverbial).

El análisis de estos textos descriptivos nos permite concluir:

- a) que la configuración descriptiva, lejos de ser una mera *repetición* de los detalles descriptivos en el nivel de la manifestación y en el de los objetos de la descripción, se presenta como un fenómeno *relacional*; que es la *figura* significativa que traza la relación de ciertas particularidades descritas —independientemente del contenido específico de la descripción— lo que al *reduplicarse* en la descripción de otro objeto, ya sea similar o completamente diferente, cristaliza en figura y hace que las configuraciones percibidas entren en relación significativa, con frecuencia de analogía.
- b) que en una descripción no sólo los adjetivos, u otras frases calificativas, constituyen los puntos de articulación ideológica, sino que también es una importante función que cumplen las configuraciones descriptivas.

Referencias

- Roland BARTHES, 1970: *S/Z*, París: Seuil.
- Pierre FONTANIER, 1977: *Les figures du discours*, París: Flammarion, Champs [1821].
- Michel FOUCAULT, 1966: *Les mots et les choses*, París: Gallimard.
- Julien Algirdas GREIMAS, & J. Courtés, 1979a: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París: Hachette.
- Groupe M, 1982: *Rhétorique générale*, París: Seuil [1970].
- —, 1977: *Rhétorique de la poésie*, Bruselas: Complexe.
- Philippe HAMON, 1972: "Qu'est-ce qu'une description?" *Poétique* 2.
- —, 1982: "Un discours contraint", en R. Barthes et al., *Littérature et réalité*, París: Seuil [1973].
- —, 1981: *Introduction à l'analyse du descriptif*, París: Hachette.
- Heinrich LAUSBERG, 1975: *Manual de retórica literaria*, III vols. Madrid: Gredos [1960].
- Michel LEGUERN, 1973: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París: Larousse.
- Francois RASTIER, 1972: "Systématique des isotopies", en A.J Greimas (ed.), *Essais de sémiotique poétique*, París: Larousse.