

Arqueología mítica: el tematismo (Javier del Prado Biezma)

Voy a intentar exponer en este tiempo, en función de mi postura o de mi evolución, que ya es larga (han pasado algo así como 40 años desde que presenté la tesis, y creo que la esencia de lo que voy a decir está ya allí), cómo se inserta el concepto del mito en el tematismo y, en segundo lugar, lo que podría ser un tematismo estructural, distinguiendo dos niveles, desde el punto de vista siguiente. El tematismo es una corriente crítica que nace en Francia hacia los años cincuenta en el contexto del existencialismo y de la fenomenología y, por consiguiente, pagará un tributo al existencialismo y a la fenomenología. El tematismo tiene un problema, la palabra misma de la que surge, tema, puesto que es una palabra cajón de sastre que ha sido utilizada por toda la crítica y en cualquier nivel. Por eso una de las primeras cosas que harán los temáticos será definir la palabra “tema”. Su problema no es muy diferente al de los mitólogos, que tienen que comenzar definiendo el concepto de *mito*.

En el tematismo hay una herencia mutua, que es la herencia bachelardiana, en función de la ensoñación material, es decir, cómo toda ensoñación, cómo todo elemento espiritual o imaginario siempre busca un elemento físico, objeto, materia del cosmos, para encarnarse. Aquí está el tema de la encarnación al que aludiré en varias ocasiones. Lógicamente, esto lleva a la entrada de los arquetipos y los mitos en el tematismo. Herencia de los mitólogos, que se van incorporando al tematismo según van apareciendo: Mircea Eliade, como referencia, aunque me da la impresión de que Eliade no les va bien por la dimensión trascendente que tiene siempre el mito en él, cuando ellos son materialistas y se sitúan en el agnosticismo. Creo que les es más interesante el concepto de subconsciente colectivo jungiano. Gilbert Durand: el que más apoyatura les da, porque les da una apoyatura de carácter

más arquetípico que mítico. Si observamos la función del mito o de la historia mítica en el tematismo, el concepto de arquetipo es más importante que el de mito. Entre otras cosas, porque casi todos los temáticos trabajan con estructuras semánticas.

En el tematismo hay tres corrientes esenciales que catalizan en Francia:

1. Una que da más importancia a los elementos existenciales en juegos de espacialidad y temporalidad, con una dimensión metafísica bastante importante: Georges Poulet, autor de *Estudios sobre el tiempo humano* y *La metamorfosis del círculo*. El tematismo de Poulet tiene siempre una dimensión conceptual y filosófica.

2. Hay un tematismo más en contacto con el psicoanálisis, donde los temas van a surgir de los conflictos existenciales, ligados al psicoanálisis freudiano. El caso más evidente es el de Starobinski (Dubrovsky también), que trabaja en Ginebra, lo que indica más conexión con el mundo alemán que con el francés. Era del norte de Francia, y permanece en abstracto

3. Jean-Pierre Richard, que será en quien me centraré. Es marsellés, pertenece por tanto al Mediterráneo y, como tal, se ocupa más del cuerpo, de la sensación, del contacto. Os he dado unas fotocopias con textos de Richard. No está traducido al español, es un pecado mío, ya que es mi maestro, y un 80% de lo que pueda decir ahora se lo debo a él. Sólo está traducido *Études sur le Romantisme*, con el título de *El Romanticismo en Francia* (Barcelona, Barral, 1975), lo que lo convierte en un falso libro de historia de la literatura, del Romanticismo francés, que es lo que vende en España.

El primero de los textos que os he dado, de *Poésie et profondeur* (París, Seuil, 1956), está encabezado por una cita de Jean Wahl (“Le monde crée en moi le lieu de son accueil”). La escritura consiste en crear la morada del yo, el texto es la morada del yo. El texto está hecho de una fusión entre el imaginario y el soporte material que permite el imaginario. De ahí que justamente la mayoría de los títulos de Richard vayan en esa dirección. Tenemos *El universo imaginario de Mallarmé*, *La geografía mágica de Nerval*, *Territorios de lectura...* Son metáforas espaciales que dan significado, que muestran cómo a través de la palabra, en el contacto directo de la palabra con el mundo, se crea ese espacio. Dice Richard:

Es en el contacto de un hermoso verso, de una frase dichosa, de una imagen, de un adjetivo, incluso de una inflexión, de un ritmo o de un silencio, donde todo escritor descubre y crea a la vez su grandeza de escritor y su verdad de hombre. La gran literatura constituiría a partir de ese momento algo así como el dominio electivo de la relación dichosa.

C'est au contact d'un beau vers, d'une phrase heureuse, d'une image, d'un adjectif, voire d'une inflexion, d'un rythme ou d'un silence que tout grand écrivain découvre et crée à la fois sa grandeur d'écrivain et sa vérité d'homme. La grande littérature constituerait dès lors comme le domaine électif de la relation heureuse (*Poésie et profondeur*, "Introduction", p. 9).

He leído hasta aquí para ver cómo en la crítica richardiana domina el concepto de escritura como acto feliz, frente a otra parte de la crítica moderna, que se refiere más a la temporalidad, mientras que la crítica richardiana se centra en la espacialidad, en el aquí y el ahora presencial, y es una crítica que pone de manifiesto la relación dichosa (*heureuse*) del yo con el cosmos. También tiene que ver con que sea del Mediodía, me da la impresión.

Creo que *Poésie et profondeur* marca un punto de inflexión en el estudio de la poesía occidental. Richard no hace nunca teoría, incluso dice: "por eso he ido esencialmente al poema, y nunca a la teoría de los autores que estudio, y si en algún caso he ido a la teoría, la he leído como si fuera un poema más". Por eso es muy difícil que haya una escuela oficial, porque para que haya una escuela oficial deben haberse dado unos principios metodológicos, y Richard nunca da principios metodológicos, sólo da prólogos. El más largo es quizá el que precede a *El universo imaginario de Mallarmé*, de 30 ó 40 páginas, resultado de su tesis doctoral: ahí sí esboza algunos presupuestos metodológicos, empezando por una definición de tema.

En esta introducción, haciendo algo muy propio de él, Richard intenta buscar en el texto los elementos que conducen o van a conducir su análisis de esos textos. Toda obra lleva en su interior las pautas de su lectura, en cierto modo. Partiendo de una definición que hace Mallarmé de raíz, de *racine*, en su sentido gramatical, en *Les mots anglais*, donde analiza los principios significantes de la fonética inglesa (que da lugar a la teoría moderna del significante), Richard ofrece una definición de tema: "un tema sería entonces un principio concreto de organización, un esquema [en el sentido kantiano] o un objeto fijo, en torno al cual tendría tendencia a constituirse y a desplegarse un mundo" ("un thème serait alors un principe concret d'organisation, un schème

ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde” (*L’univers imaginaire de Mallarmé*, “Introduction”, p. 24).

Por tanto, el tema es un esquema mental, un esquema imaginario. A veces, ese esquema imaginario está fijado a un objeto. Richard no da a este esquema ni a este objeto un alcance psicoanalítico (puede tenerlo o no, pero no dice nunca que tenga que tenerlo), lo que lo diferencia de la crítica psicoanalítica, de Mauron y de su teoría de las *métaphores obsédantes*. Tampoco dice que estos temas necesariamente tengan algo que ver con ningún otro tipo de escuela: lo único con lo que tienen que ver es con el yo. Esto es lo que diferencia a esta escuela de la psicoanalítica, cuando apunta el concepto de *profondeur*: no es una crítica psicoanalítica, sino de las profundidades. Probablemente esta metáfora surge de Proust: cuando dice que el yo es ese espesor existencial y de vez en cuando un acontecimiento remueve este fondo, estas profundidades del espesor del yo, e igual que del fondo de un agua dormida empiezan a subir burbujas y objetos que afloran a la superficie, así este acontecimiento hace que el yo se mueva. Proust establece ese concepto de espesor existencial (espesor de conciencia, o de inconsciencia). La crítica temática tendría un asentamiento en este concepto de profundidad, pero sin darle a esta profundidad ninguna dimensión de escuela, ni psicoanalítica ni no psicoanalítica. Puede tenerla, pero no les preocupa.

Después va a desarrollar una teoría de lo que podríamos llamar una posible estructuración de estos temas. Pero no es esto lo que me interesa. Sí me interesa en la página 28, cómo ya desde el primer momento el mito está presente:

Mais la compréhension qui s’exerce sur le thème, n’a-t-elle pas le tort de fixer son objet en un point limité, et peut-être très contingent de son histoire? Le poète en effet n’invente pas les thèmes de sa rêverie: ceux-ci existent hors de lui, avant lui, dans l’imagination traditionnelle des hommes, dans celle, en tout cas, de poètes qui l’ont précédé.

Esta idea de que el poeta no inventa los temas de su ensoñación es de herencia rousseauiana. Lo esencial del pensamiento y de la sensación está en la ensoñación.

En este fragmento que comentamos, Richard hace un recuento de dónde pueden estar esos temas, y llega a Bachelard y a Durand (“se podrían incluso reunir, con Gilbert Durand, los datos más diversos surgidos de la reflexología”).

El pensamiento de Durand, a diferencia del de Eliade, que es trascendente, y del de Lévi-Strauss, que sería sociopolítico, es esencialmente reflexológico, se apoya en los soportes materiales de los arquetipos, posturales incluso. Para un crítico que se instala de lleno en la sensación, para después instalarse en la percepción, el mejor sistema es el de la ensoñación material. Una teoría mítica reflexológica le interesa más que una trascendente o estructuralista sociopolítica.

El problema no está en saber cómo, dónde, por qué canal mítico, social o histórico Mallarmé ha recibido esas imágenes. Richard dice que no le importa de dónde vienen esas imágenes, esos mitos o esos arquetipos. Ni siquiera qué sentido podrían encerrar antes de que Mallarmé los tomara y los adoptara por cuenta propia. Esto sería un problema de historia del mito: sólo nos interesa esta *recuperación* (“*cette reprise* seule nous a concerné”, p. 29). Se trata de decir que el mito en sí, en sus orígenes y en su caminar hacia nosotros no nos interesa, sino la recuperación que se hace desde el presente: el por qué, el cómo y el para qué realiza Mallarmé esta recuperación. Es esa inserción del mito como función textual (con perdón de los mitólogos) la que interesa a un temático, la que le interesa a Richard, y la que me interesa a mí.

Y ahora si me permitís voy a tener un momento de recuerdo personal. Los compañeros del Departamento de Filología Francesa saben que he tenido discusiones muy fuertes con Gilbert Durand, desde la perspectiva del enano contra el gigante. Durand tiende a asumir que el mito es un absoluto que tiene una permanencia, un valor en sí, que trasciende las circunstancias esté donde esté. La discusión más fuerte la tuvimos en Barcelona, en un congreso sobre Hermes. Tuve que sustituir a uno de los ponentes y opté por hacer lo más fácil: meterme con Durand, que estaba allí presente —por eso pude hacerlo—, con esa actitud del gran maestro frente a los jóvenes que van llegando. Mi tesis era que a mí no me interesaba que se dijese que en Yourcenar estaba el mito de Hermes. Sé leer y veo que el mito está ahí presente. Lo que me interesa es saber por qué una francesa belga escribe en 1954 una autobiografía de Adriano en la que subyace el mito de Hermes. No interesa señalar que Hermes está en Yourcenar, sino saber qué pinta el mito en un texto de 1954: no se puede remitir de un mito a otro y de ahí a una estructura mítica. Yo tengo que decir por qué, y decir por qué es reducir el mito, por un lado, a su categoría de

elemento textual, por consiguiente, funcional, y por otro, darle un soporte interpretativo, hermenéutico, histórico, existencial o social a ese mito. Eso es lo que me interesa. Tengo que traducir el mito a función textual, a racionalidad histórica (esto puede ser desde el punto de vista del mitólogo una aberración; o a lo mejor no, porque entonces no existiría el conflicto de las interpretaciones). Y pueden recordarse en este punto las polémicas de Sartre contra Ricœur y de Durand contra Sartre.

Si uno quiere estudiar la dialéctica de fecundidad y la esterilidad como esquemas organizadores de *Fortunata y Jacinta*, no se puede ser ajeno a que todo el mundo galdosiano está sustentado por dos elementos míticos básicos: el mito del narcisismo estéril (Narciso y Jacinto) y el de la fertilidad, sustentado por la diosa Fortuna y el cuerno de la abundancia. Después se pueden hacer los malabarismos que se quiera con la novela, pero para empezar la novela se llama *Fortunata y Jacinta*, y no se puede analizar sin partir de este presupuesto. Y no es un problema de puros arquetipos, sino de una organización mítica de dos personas.

Esta discusión con Durand la escribí para el congreso, pero no la publicaron en las Actas. La exposición duró 15 minutos, mucho menos que la discusión. El título era “Cuando Hermes es otro” y fue publicado en el capítulo primero de la primera parte de *Teoría y práctica de la función poética* (Madrid, Cátedra, 1993), con el título de “La poética de los dioses”.

Richard, en un momento dado, dice que podemos considerar que en algún momento un análisis temático puede convertirse en estructural, pero entonces sólo podría aplicarse a una obra. Esto significa que, dentro de la perspectiva temática richardiana, el concepto de ensoñación, que se asienta sobre el soporte material de todos los esquemas heredados de todo ese conjunto de elementos míticos, arquetípicos y más o menos psicoanalíticos, tanto desde la perspectiva de Poulet, de Starobinski, como de Richard, siempre se aplica a la totalidad de la obra. Para ellos no existe el límite del género. Existe el libro, la obra, porque esa coherencia de la ensoñación vertebrada por esquemas simbólicos funciona de una obra a otra, sean una carta, una novela o una obra teatral. Lo que interesa es el universo imaginario que trasciende las lindes de los géneros en sí, pero también de las obras en sí.

Si recordáis el epílogo de *Introducción al architexto* de Genette, está

escrito en forma de diálogo. Genette dice que no puede haber crítica sin considerar el género, y su partenaire dice que lo que existen son textos y que no le importan los géneros. La crítica dice que este partenaire era Richard. Teniendo posturas antitéticas, eran grandísimos amigos. De hecho, las primeras críticas positivas sobre Richard nacen de la pluma de Genette. Intenta definir dos conceptos de crítica: la de participación y la de descripción, el estructuralismo y, en cierto modo, el tematismo. La crítica de participación sólo puede llevarse a cabo en autores con los cuales uno entra en diálogo existencial, dice Genette, y cita a Richard, mientras que la crítica de descripción sólo se puede llevar a cabo cuando el yo crítico puede asumir un distanciamiento objetivo.

Richard prevé que sí puede haber una crítica temática que se asiente sobre un principio ligado a un texto único. Esto lleva lógicamente al concepto de tematismo estructural, que me tentó en un momento dado, por dos razones básicas: en primer lugar, soy discípulo de Richard, y por generación soy hijo del estructuralismo; en segundo lugar, para enseñar a leer no se puede trabajar con macrotextos, lo que me llevó a la reflexión sobre el tematismo estructural. Me encontré con una frase de Genette: “porque, en el fondo, la semántica estructural no ha sido sino un tematismo estructural encubierto”. Esto me lleva a estudiar a Greimas. Si alguien ojea mi tesis, verá que es completamente richardiana y que la comencé con él, cuando él era lector de lujo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, sin que nadie se enterase, y director del Instituto Francés de Madrid, durante diez años de exilio gaulliano, del 58 al 68. Richard me dirigió la tesina y comencé la tesis con él: “Toma un símbolo, ve cómo se desarrolla y analiza cómo se prolonga en otros símbolos, hasta construir una cadena en deriva”, fue lo que me dijo en esta sala. Cuando uno lee una obra de Richard, es muy difícil hacer un esquema de lo que ha dicho, porque no estructura —salvo en su obra dedicada a Proust, *Proust et le monde sensible* (París, Seuil, 1974). Su análisis va siempre en deriva simbólica: cada símbolo devora al anterior, y así sucesivamente y siempre hacia delante. Cuando empecé con la tesis me di cuenta de que eso no me satisfacía. Mi tesis se dividía en tres partes:

- Estudio de la infraestructura psicosensores del texto.
- Estudio de la estructura semántica.

- Estudio de la superestructura ideológica.

Tenía ya los tres niveles de lo que luego voy a desarrollar. Uno de los primeros textos temáticos es “Estructura metafórica del metalenguaje de la poesía de Víctor Hugo”, publicado en el nº 82 en la desaparecida *Revista de Filología Moderna*. Aquí intento hacer lo que podíamos llamar el estudio del metalenguaje de Víctor Hugo, basándome esencialmente en el prefacio de *Cromwell*, para demostrar cómo toda la dinámica conceptual, todo el discurso argumentativo, está sustentado por una especie de vértebra paradigmática, que se asienta sobre una infraestructura psicosensoresal —a la que después llamaré arqueología mítica—, una estructura semántica, y una superestructura ideológica, que parte de lo que podría ser el esquema de la dinamicidad animal, todas las metáforas que se organizan en torno a esta dinamicidad material, y finalmente, el concepto de historicismo, frente al concepto de estructura. Si alguno ha leído *Teoría y práctica de la función poética*, recordará que lo que hago aquí con Víctor Hugo lo hago también con el metadiscurso de Vigny, demostrando que toda la estructura argumentativa (todo el eje sintagmático) está sustentada por un eje paradigmático —y aquí se ve el principio básico del tematismo estructural—, que se asienta sobre el concepto de forma o perfección formal; frente a la dinamicidad, el estatismo y la ensoñación del mundo como estático: frente al león, al tigre, al torrente..., el tema de la perla o el de la mariposa. Dos poetas análogos, Vigny y Víctor Hugo construyen todo su texto a partir de esquemas míticos, simbólicos, en cierto modo antagónicos. Y después tienen una reválida en el nivel noémico, conceptual. No hay en Vigny ni una sola metáfora dinámica. Vigny tenía clavada una espina, que era la siguiente: que él había sido romántico antes que Víctor Hugo, por una razón esencial: que era más viejo.

Os voy a dar ahora otro artículo mío, “Du mythe à l’archéologie mythique” (*Revista de Filología Francesa*, nº 7, 1995, pp. 129-155). Aquí concentro toda la esencia teórica de lo que quiero decir sobre el tematismo estructural, en función de esa necesidad de incorporar el elemento mítico en su condición de elemento textual, de convertir el mito en función textual. Éste es un concepto, no voy a decir estructuralista, pero sí estructural, y remite a un presupuesto que está bastante desarrollado, que es el de bricolaje antropológico, lanzado al mercado por Lévi-Strauss. Como parte práctica de este desarrollo, os tengo

que remitir a mi lectura sobre *San Julián el Hospitalario*, que apareció primero como artículo, resultado de un seminario organizado por este departamento, y después lo incorporé al último capítulo de *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo* (Madrid, Síntesis, 1999). Este artículo (“Du mythe à l’archéologie mythique”) es más difícil de encontrar, porque es el resultado de un congreso organizado por directores de teatros de ópera para analizar la función del mito en la ópera. En este artículo hago un análisis de *Norma*, de Bellini, porque observé que había una disfunción brutal del mito lunar, y que no figura en el texto de Soumet —en el que se basa la ópera—. La disfunción venía en el sentido siguiente. La luna es uno de los grandes mitos que ha venido hacia nosotros: primero de la tradición grecolatina, después de la nórdica, de la tradición árabe e islámica... La luna ha configurado un espacio mítico que en Roma tenía tres manifestaciones básicas: diosa de la guerra (luna roja), diosa de la muerte (luna negra) y diosa de la virginidad (luna blanca), pero de una virginidad agresiva (Artemis, Diana). Cuando se pasa a los textos galos, la luna aparece encarnando la dimensión de diosa de la violencia y de la muerte, es la acompañante del dios de la guerra, de Irminsul. Sabemos que Norma es una sacerdotisa de Irminsul, y tendría que obedecer a la dinámica del mundo de la guerra, de la violencia..., y es así como debería aparecer en escena, cuando le dicen que salga de la tienda e invoque a Irminsul para enardecer a los guerreros contra los romanos. Sin embargo, Norma sale a escena con el aria de la *Casta Diva*, donde dice a la luna que atempere el sagrado furor de los guerreros, y que vierta sobre los campos la dulzura de su amor. El mito lunar queda completamente subvertido, en sus tres niveles, y la luna entra en lo que podemos llamar no el mito lunar clásico sino la estética de la luna como elemento eufemístico, que se va a condensar paulatinamente en el tema del claro de luna, que no es un nocturno. Hay que establecer una diferencia entre claro de luna y nocturno. Me di cuenta de que entrábamos de lleno en una herencia que, de repente, queda subvertida, al entrar en un momento histórico, donde paulatinamente el tema lunar va a usurpar en cierto modo el espacio del espacio solar, en el paso del Romanticismo al Simbolismo.

Lorca es el poeta más lunar que yo conozco. La luna sufre una pequeña devaluación del mito de Selene (luna blanca), y vuelve como Hécate, de forma

brutal, en *Poeta en Nueva York*, y también de forma interesante en algunos de los textos teatrales, como en *Bodas de sangre*.

En este mismo artículo, en la página 136, me detengo en el análisis de la relativización del campo mítico, y sigo con un análisis de *La pensée sauvage*, de Lévi-Strauss, que es donde mejor formula su teoría sobre el pensamiento analógico, y esto me lleva a lo que sería el campo mítico en cuanto a arqueología mítica. Y me baso en el elemento del bricolaje. No quiero entrar en más ejemplos, pero he puesto antes uno. La ensoñación de la luna moderna es un resto fragmentario de toda la herencia clásica. Puede verse la función que el claro de luna va a ocupar en el imaginario simbolista respecto de la muerte de Dios, es decir, el crepúsculo de Dios: “El sol se ha ahogado en su sangre que se cuaja” (“Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige”), dice Baudelaire, o Mallarmé: “El sol que se muere amarillento en el horizonte / —El cielo ha muerto” (“Le soleil se mourant jaunâtre à l’horizon! / —Le Ciel est mort”), y pueden tomarse ejemplos de todos los poetas simbolistas: “Dieu n’est pas; Dieu n’est plus”, dice Nerval en su poema sobre Jesús en el huerto de los olivos. Y después viene la creación del espacio simbólico del agujero negro: el mundo ya no es un cosmos, es un agujero negro. El papel que pueda después venir a ocupar toda la ensoñación de una posible trascendencia doméstica, como sustituto de una trascendencia en crisis o muerta, a través del tema solar, es un uso de puro bricolaje antropológico. La luna llega a nosotros con una morfología, ha perdido sus funciones y se le da a esa morfología un uso nuevo, igual que a una bicicleta vieja le quito una rueda y la convierto en el eje que mueve todas las figuras de un nacimiento. Bricolaje, pero en su acepción francesa, de coger desechos de objetos que ya no sirven y buscarles una función nueva. Siguiendo la teoría de Lévi-Strauss, todas las culturas acaban siendo ruinas de mitos y de elementos arquetípicos, y las culturas nuevas se construyen sobre el uso y nuevo empleo de esas ruinas. Los italianos son maravillosos para esto. Por la zona de la embajada de Francia en Roma, hay unas jardineras impresionantes, que son sarcófagos romanos. ¿Para qué sirve un sarcófago romano, si no es para ser una jardinera? Esto es un buen ejemplo de los conceptos de intertextualidad y fragmentación intertextual. La morfología del sarcófago romano le permite reconvertirse en jardinera. También se han reutilizado como dinteles de puertas en diversos palacios.

Ahora me tengo que defender de los críticos que me dicen que desprecio el mito. No, cuando hablo de arqueología mítica, si os dais cuenta, empleo la palabra arqueología, que remite a *archaios*, principio, fundamento, fundación, que es lo que está en la base de todo, pero esto no significa que su presencia en el texto se agote en su condición de base. Yo no puedo leer *Fortunata y Jacinta* sin ver que todo el eje simbólico ligado a la dialéctica entre esterilidad (Jacinta) y fertilidad (Fortunata) está construido sobre la arqueología mítica que sustentan la diosa Fortuna, con el cuerno de la abundancia, y Narciso (Jacinta). Esta arqueología mítica sustenta toda la ensoñación galdosiana, y Galdós era consciente de ello. Hay quienes han dicho que no lo era, que el título era accidental, pero alguien que titula su novela *Fortunata y Jacinta* tiene que ser consciente de ello. A ver cuántas hijas del pueblo de Madrid se llamaban Fortunatas y Jacintas en el siglo XIX. Después se puede ver que toda la estructuración metonímica, todo el desarrollo de este eje a través de los decorados, repite esa dialéctica. Y frente al mundo de la esterilidad de Jacinta, se construye todo el eje metonímico de la diosa Fortuna, y tenemos la ensoñación de la materia textil (tejidos, entramado), de la materia comestible (presencia de los mercados, en especial los de la Cava Alta y de Olavide), la presencia de las listas de lo que se puede comprar en esos mercados cada día.

Yo no haría una lectura de *Fortunata y Jacinta* si no llegase a las conclusiones finales ligadas al elemento último del texto, de la arqueología mítica a la organización metafórica y ficcional del texto: todo el texto está organizado para que al final Jacinta tenga un hijo, para que así se corrija lo que la naturaleza ha hecho mal, que es no darle un hijo. También surge una reflexión ligada al nivel noémico o conceptual y que tiene que ver con la producción y la explotación: los que viviendo producen, y los que para vivir tienen que explotar, lo que remite al naturalismo zoliano. Posiblemente, ésta no es la función del mito de la diosa Fortuna en el mundo grecolatino. La arqueología mítica le ha permitido sustentar un edificio donde el mito cobra una función diferente que permite organizar el texto de una manera diferente, y que le permite desarrollar elementos brutales, como todos los que están relacionados con las metáforas del niño o los niños (todo el tema del gato, la ensoñación de lo que podríamos llamar la materia gatuna, del gato como animal que simboliza la proliferación en el ámbito doméstico, en un equivalente

muy similar al tema del conejo en el mundo rural en la obra de Zola).

Evidentemente, hago una lectura ideológica, pasando, en ascensión, de la arqueología mítica a una lectura ideológica. Si cogéis el último esquema de las fotocopias entregadas, sintetiza la estructura en función del tema de *San Julián el Hospitalario*. Hay un momento central en el avance de la obra, cuando Julián ha matado a sus padres sin darse cuenta, deambula por los campos, totalmente loco, porque los ha matado sin querer, y en un momento dado, tiene sed. Llega a una fuente, se inclina sobre la fuente y ve un reflejo. Pero a mí no me importa el mito de Narciso, sino lo que Flaubert hace con el mito de Narciso, que es a la vez una negación del mito de Edipo, pero en el sentido más freudiano. Julián mira el agua y ve en el fondo una persona, y dice: "Se parece a mi padre", y toma conciencia de que él se parece a su padre, de que su padre y él forman una identidad. Es a la vez subversión del mito de Narciso, y del de Edipo, porque asume el compromiso de ser bueno, y convertirse, y dedicarse a servir a los demás. Se convierte en barquero y asume así también el mito de San Cristóbal, más que el de Caronte, y por consiguiente se redime. ¿Cómo? Asumiendo la identidad del hijo con el padre, por eso hay una subversión del mito de Edipo, y todo a partir de una aparición circunstancial del mito de Narciso.

En el esquema anterior, señalo los diferentes niveles de un campo temático estructural, que estaría definido por un eje paradigmático y un eje sintagmático. Señalo también los niveles de estos ejes. Y si me preguntaseis cuándo puedo hablar de que un texto responde al principio de tematismo estructural, para acabar con Richard, sería cuando un tema dominante en una obra se convierte en fuerza o estructura actancial, y como estructura actancial provoca la organización del texto como sintagma narrativo, o como estructura semántica en la poesía. Hay un cruce si queréis entre el eje paradigmático y el sintagmático, y ese cruce es el campo temático. Por eso quienes han hecho tesis bajo el epígrafe de tematismo estructural no se ajustan a lo que yo entiendo por tematismo estructural. Hablan de tematismo estructural porque hablan de temas y estructuras, pero el tematismo estructural está en la posibilidad de hacer coincidir en los textos la organización paradigmática en torno a un tema, por ejemplo, la ensoñación de la fecundidad en dialéctica con la esterilidad, con el eje sintagmático. La fuerza actancial es el deseo de

fecundidad de Jacinta, es lo que mueve toda la narrativa: si no consigue el hijo en la primera parte, debe haber una segunda parte para que lo consiga. Vemos cómo el tema de la fecundidad, en su vertiente paradigmática, genera la dinámica sintagmática. Todo está movido por el mito, pero por el mito como función.