

PROCESOS INFERENCIALES DE SEMIOTIZACIÓN

EN *EL SUR* DE BORGES Y ERICE

M<sup>a</sup> Azucena Penas Ibáñez, Milagros Alonso Perdiguero

*Universidad Autónoma de Madrid*

azucena penas en uam es, m alonso p en hotmail es

Resumen

El receptor interpreta un mensaje cuando lo recibe. Esta interpretación comunicativa origina la siguiente investigación: el guionista y director de cine Víctor Erice ha leído el cuento, como texto fuente, de Jorge Luis Borges, *El Sur*, y a partir de esta lectura ha creado su propio texto, el guión cinematográfico, como texto meta; de esta forma, el guionista primero es receptor y después emisor de un texto que nace de un proceso hermenéutico. Por lo tanto, se establecen las dos funciones comunicativas presentes en el diálogo y en la traducción intralingüística que se lleva a cabo: la onomasiológica y la semasiológica. Desde un enfoque semántico y comunicativo-pragmático, el análisis del texto de V. Erice nos va a permitir extraer conclusiones parciales atendiendo a tres parámetros diferentes: el cuantitativo, donde se establecerán de forma numérica y clasificada los datos tomados del cuento y los datos elaborados por el guionista; el parámetro cuantitativo-cualitativo, con indicaciones expresas de cuántos y cuáles son

los procesos empleados en el cuento y en el guión para fijar un contenido pertinente determinado; y el parámetro cualitativo, que diferenciará aquellos procesos que puedan ser exclusivos de un determinado tipo discursivo. Estas conclusiones parciales permitirán a su vez extraer las conclusiones generales de la investigación, de modo que se pueda afirmar, con datos objetivos semántico-pragmáticos, que el trabajo inicial de guionista de V. Erice se constituye finalmente en el de autor, en el mismo nivel que Borges, mediante un ejercicio de traducción intralingüística que asume también una reflexión de traducción semiótica.

Palabras clave: Semántica, pragmática, texto fuente, texto meta

Abstract

Inferential semiotization processes in *El Sur* by Borges and Erice

The receiver interprets a message. This communicative act engenders the present research, that consists in V. Erice reads a tale by J.L. Borges: *El Sur*, like a source text, in order to create his own text: a scriptwriting, like a target text. So, the scriptwriter is first a receiver and then he is a text emissor through an hermeneutical process; Therefore, two linguistic ways of going about things are made: onomasiologic way and semasiologic way. From a semantic and pragmatic point of view the analysis of V. Erice's text will allow us to reach several partial conclusions taken from three different parameters: 1. quantitative parameter, with numbered and classified data; 2. quantitative-qualitative parameter, with express remarks on how many and what are the processes used in the tale and in the scriptwriting to fix a specific relevant meaning; and 3. qualitative parameter, with various processes according to diverse kinds of discourse. These partial conclusions will be a first step to obtain general conclusions, so that we can prove that if in the beginning V. Erice is a scriptwriter, then, in the end of the process, he becomes an author at the same level as J.L. Borges. This is got with the help of intralinguistic translation, that also means a work of semiotic translation.

Key words: Semantics, Pragmatics, source text, target text

## Índice

|  |     |
|--|-----|
| 1. Introducción  | 109 |
| 2. Actantes y contexto espacio-temporal en el cuento de Borges y en el guión de Erice. Mecanismos semánticos y pragmáticos | 112 |
| 2.1. Mecanismos semánticos y pragmáticos en el cuento como texto fuente  | 113 |
| 2.1.1. Mecanismos semánticos   | 113 |
| 2.1.2. Mecanismos pragmáticos  | 120 |
| 2.2. Mecanismos semánticos y pragmáticos en el guión como texto meta   | 124 |
| 2.2.1. Mecanismos semánticos   | 124 |
| 2.2.2. Mecanismos pragmáticos  | 132 |
| 3. Conclusión  | 140 |
| Notas de la Redacción y de las Autoras   | 141 |
| Bibliografía   | 142 |

## 1. Introducción

El receptor interpreta un mensaje cuando lo recibe<sup>1</sup>. Esta interpretación comunicativa origina la siguiente investigación: el guionista y director de cine V. Erice ha leído el cuento de J.L. Borges, *El Sur* (véase Nota de la Redacción al final), y a partir de esta lectura, a modo de intertexto conceptual, ha creado su propio texto, el guión

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto FFI2008-04605 subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y los fondos FEDER. La primera parte de esta investigación fue presentada como ponencia en el *Taller sobre complejidad y lenguajes*, coordinado por la Dra. Raquel García Riverón, celebrado en La Habana (Cuba), enero de 2007.

cinematográfico; de esta forma, el guionista primero es receptor y después emisor de un texto que nace de una interpretación. Por lo tanto, se establecerán las dos funciones comunicativas, señaladas por B. Pottier (1993: 12-13): “la concepción del recorrido onomasiológico (de las intenciones de DECIR a las manifestaciones lingüísticas) y la interpretación del recorrido semasiológico (de los textos o mensajes complejos a las construcciones de sentido que permiten COMPRENDER)”. En el primer recorrido, el onomasiológico, se establece el proceso que sigue el hablante en la codificación de los mensajes, del significado al significante. En este nivel aparecen J.L. Borges y V. Erice, ambos creadores de su propio texto: del mundo conceptual del Sur a su expresión física, ya cuento, ya guión. El recorrido semasiológico indica las pautas que sigue el receptor en la descodificación de los mensajes, del significante al significado. Aquí situaríamos a V. Erice como lector del cuento de J.L. Borges que da lugar a su propia interpretación.

En este doble proceso del guionista –lector y creador–, se observa que ha utilizado los siguientes mecanismos complementarios y asimétricos:

- Lo referencial, el mundo de partida, que para el guión cinematográfico, es el cuento de Borges
- Lo conceptual o lugar de representación mental, convertido en independiente de la lengua natural que permite las escenificaciones sobre lo referencial.
- La lengua como SABER en la que se realiza la semiotización y la esquematización de lo conceptual por parte del emisor y permite su identificación en el caso del intérprete.,
- Por último, el discurso en su doble función: de resultado, observable tras su existencia física, y de punto de partida del interpretante.

La complejidad de un mensaje engloba varios tipos de información: no solo la lingüística y la referencial, sino también la intencional. Comprender un texto supone captar toda esa información; como indica E. Coseriu (1992: 204): “Para los textos no solo hay normas y criterios de valoración especiales; también tienen un contenido especial y autónomo. En los textos no sólo se hace referencia al “mundo” y tampoco se realiza simplemente la lengua particular con sus significados; sino que se expresan actitudes, opiniones o intenciones del hablante. Para este contenido específico de los

textos hemos propuesto (...) el término sentido”. Dentro de este sentido encontramos todos los aspectos relacionados con el acto del discurso: los contenidos asociados al significante lingüístico, al contexto, a la referencia o a las intenciones del emisor. El sentido es un elemento de carácter pragmático, puesto que obedece al uso del lenguaje en la comunicación.

Por ello, la comunicación tiene por finalidad alterar el entorno cognitivo de los agentes con una garantía de relevancia. Contando con esta garantía, V. Erice hace una serie de inferencias del cuento de J.L. Borges que ayudan a multiplicar la información del texto base.

En este sentido D. Sperber y D. Wilson (1994) diferencian dos prototipos en la comunicación humana:

- Modelo del código: comunicar es codificar y descodificar el mensaje.
- Modelo de ostensión-inferencia: la comunicación se realiza por medio de índices que el comunicador proporciona con el fin de que el destinatario pueda inferir sus intenciones. El objeto de descripción son los valores intencionales, implícitos, que adquieren los enunciados en el discurso.

El estudio del discurso que nos ocupa se enfoca también desde la lingüística del texto, puesto que el objeto principal de la investigación es el texto como resultado de un proceso constructivo, que, como indican R-A. Beaugrande y W.U. Dressler (1997: 35), ha de cumplir siete normas de textualidad: cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad.

El análisis del texto de V. Erice nos va a permitir extraer conclusiones parciales atendiendo a tres parámetros diferentes:

- Parámetro cuantitativo: se establecerán de forma numérica y clasificada los datos tomados del cuento y los datos elaborados por el guionista;
- Parámetro cuantitativo-cualitativo: se indicarán cuántos y cuáles son los procesos empleados en el cuento y en el guión para expresar un contenido pertinente determinado;

- Parámetro cualitativo: se diferenciarán aquellos procesos que puedan ser exclusivos de un determinado molde genérico.

Estas conclusiones parciales permitirán a su vez extraer las conclusiones generales de la investigación llevada a cabo que, de manera conjunta, estudiaremos en la contextualización del relato.

## 2. Actantes y contexto espacio-temporal en el cuento de Borges y en el guión de Erice. Mecanismos semánticos y pragmáticos

Este planteamiento situacional se corresponde con la primera parte del cuento de J.L. Borges y con las dos primeras partes del guión cinematográfico, donde V. Erice desarrolla una hipertrofia del texto borgiano que nos permitirá situar al guionista junto a J.L. Borges, como creador del texto cinematográfico, tras un proceso previo de traducción intralingüística. Los elementos que aparecen en el contexto del relato son por un lado, los humanos: Juan Dahlmann (el protagonista), Francisco Flores (el abuelo materno que personifica lo argentino, lo gauchesco; la identidad deseada por Juan) y Johannes Dahlmann (el abuelo paterno); y los de la espacialidad: El Sur (representado en la estancia) y la temporalidad: febrero de 1939 (época que se corresponde con el verano en el hemisferio Sur). Para estudiar los parámetros antes indicados, se ha seleccionado una serie de datos que responden a la estructura informativa del contenido del texto. De esta forma, se descubren los ejes articuladores de su sentido, que obedecen a un tema principal, como es el de la disyuntiva ontológica de Juan Dahlmann, y a otros secundarios, como son los de la obsesión del protagonista por el Sur, la oposición entre las dos ramas familiares, el valor como identidad social y personal... Con ello se establece una red temática donde se conjugan la continuidad o repetición de esos temas con su progresión informativa; esto pone de manifiesto la doble vertiente de V. Erice: primero, como lector del cuento de J.L. Borges, recogiendo la identificación borgiana del Sur con la estancia, y segundo, como autor de su guión cinematográfico, desarrollando el abandono de este lugar, causa del enfrentamiento entre madre e hijo.

En cuanto al mayor o menor desarrollo de los elementos contextualizantes, si comparamos los dos textos, se observa en el siguiente gráfico (figura 1) que los elementos más desarrollados en el guión son los humanos. Dentro de estos, destaca el protagonista, eje del relato, por lo que su amplificación ofrece una visión más completa del personaje y más congruente con su forma de pensar y actuar. También cobra protagonismo Johannes Dahlmann, abuelo paterno de Juan Dahlmann, que aumenta el grado de tragedia en la decisión del protagonista por sus dos linajes.

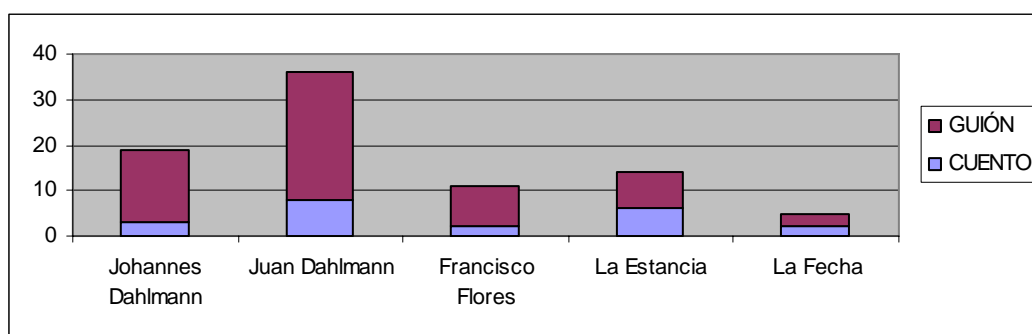


Figura 1

### 2.1. Mecanismos semánticos y pragmáticos en el cuento como texto fuente

En los datos tomados del cuento por el guionista apreciamos un ligero predominio del nivel semántico sobre el pragmático. Aquí hablaríamos de adaptación, puesto que se transpone la información conceptual sin ninguna transformación y parece estar asociada con los procesos semánticos, que aparecen detallados en el gráfico de la figura 3.

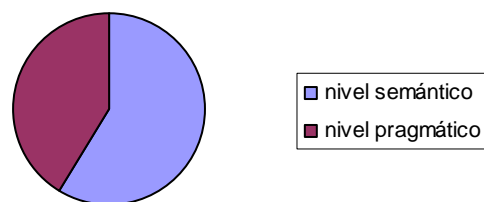


Figura 2

#### 2.1.1. Mecanismos semánticos

Hemos contabilizado 21 datos<sup>2</sup>, pertenecientes a los procesos semánticos, presentes e importantes en la adaptación cuento-guión y en su desarrollo posterior por V. Erice. Así, por ejemplo, V. Erice toma de J.L. Borges el fenómeno de la recurrencia distribucional del primer apellido “Dahlmann”<sup>3</sup> que nos permite llegar al concepto de ‘abuelo paterno’ y de esta forma, identificar el parentesco entre Johannes y Juan Dahlmann. Este apellido informa a su vez de un origen extranjero: ‘alemán’, que luego lo corrobora con el adjetivo sinónimo funcional “germánico”<sup>4</sup>. La importancia del origen del protagonista, ya se ha indicado, es el eje vertebrador del relato y en esta subyace el recurso semántico de la antonimia: ‘los Flores’ frente a ‘los Dahlmann’. Este último fenómeno veremos más tarde que va a ser utilizado por el guionista para definir y delimitar la personalidad de los personajes.

Un recurso también importante en la transformación del cuento a guión es la clase semántica que V. Erice adopta de J.L. Borges. Cuando este último describe actitudinalmente a su personaje indica que “se sentía hondamente argentino”<sup>5</sup>, término que no alude a un origen toponímico a través del gentilicio correspondiente, ya que el adjetivo admite la gradación e intensificación superlativa; sino que hace referencia al sentimiento nacionalista del personaje, de tal forma que para dejar clara esta identidad de valores, como clase semántica, va a enumerar una serie de elementos sémicos coadyuvantes como son:

“Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín

---

<sup>2</sup> Véase nota 9.

<sup>3</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 2.

<sup>4</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 4.

<sup>5</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 3.



Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso”<sup>6</sup>

J.L. Borges utiliza la isocronía y la recoge V. Erice para señalar ‘la reiteración temporal del pasado` que llega a convertirse en ‘obsesión` por El Sur, donde se identifica lo propiamente argentino: ‘lo gauchesco`.

“...Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores; una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí. Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura”<sup>7</sup>

La expresión “costumbres de su memoria” unifica el significado, por un lado, de memoria como ‘evocación del pasado` y, por otro, de costumbre como ‘lo habitual de ese recuerdo`. También se intensifica esta reiteración temporal con “verano tras verano” donde se infiere por interpretación preferida: ‘todos los veranos`.

Esa reconstrucción del pasado se simboliza en una imagen concreta de unos eucaliptos y una casa, de la que se nos indica situación, ‘en el Sur’, y propietarios, ‘de los Flores’. Dicha estancia tiene connotaciones afectivas para el protagonista. Perteneció a su familia materna y a partir de ella, va a crear su propia metáfora –símbolo de lo argentino y lo gauchesco–.

Pero no solo hay isocronía, como vamos viendo, sino también isoespacialidad. Así, en la expresión “una estancia del Sur” se puede apreciar una homonimia sintáctica que da lugar a una primera interpretación locativa, por un lado, como que ‘la estancia está en el Sur`, dentro del área eventiva de la localización, que, a su vez, puede seguir avanzando al área eventiva de la propiedad, como ‘la estancia sureña`, no como adjetivo relacional,

---

<sup>6</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 5.

<sup>7</sup> J. L. Borges (1986: 196). V. Erice, Guión cinematográfico, págs. 6-7.

sino como adjetivo calificativo, con una clara posibilidad abierta a la lexicalización por antonomasia 'la estancia típicamente gauchesca argentina' y, por otro, de forma concomitante con esta segunda posibilidad abierta, da lugar a otorgar un valor nocional entitativo al Sur, dentro del área eventiva de la propiedad, como que 'el Sur tiene una estancia'. Esta última interpretación conecta de nuevo con la identificación metafórico-simbólica que J.L. Borges establece entre el Sur y lo argentino. Además realiza un acto de concreción a través del uso de "estancia" como metonimia, molde en el que se semiotiza a la nación argentina.

En el texto aparece "fue de los Flores", el tiempo verbal empleado es el pretérito absoluto. El valor aspectual perfectivo es el de señalar acciones pasadas y terminadas para el hablante; en este caso, para el narrador, si atendemos al valor estilístico en comparación con los otros tiempos del pasado: pretérito imperfecto y pretérito perfecto compuesto.

fue <sup>1</sup> era:      <sup>1</sup> aspecto / = tiempo

fue <sup>1</sup> ha sido: = aspecto / <sup>1</sup> perspectiva temporal del pasado (lejano / próximo)

Si analizamos las formas verbales del fragmento: "había logrado", "fue" y "era", la primera es ortosémica, ya que muestra la perspectiva del narrador retrospectiva, es decir, desde el presente rememora una acción ya pasada, cumplida; sin embargo, "fue" es utilizada en lugar de "había sido" ya que, como el caso anterior, se trata de un recuerdo del narrador. En cuanto a "era" presenta un uso ortosémico puesto que sigue 'siendo'; incluso, esa continuidad se ve reforzada por los lexemas durativos de las expresiones "memoria" e "imagen", en tanto que 'recuerdo', no en tanto que 'figura', que induce a una interpretación puntual, resultativa de un proceso previo: ver → mirar. El último "fue" es ortosémico desde la esfera existencial, respetuoso con el estilo directo: "fue carmesí" > "ahora es rosada"; frente al estilo indirecto desde la perspectiva del narrador, en su recuerdo: "había sido carmesí" > "ahora era rosada". No estamos ante el tiempo real, objetivo, de la existencia de las cosas, sino ante el tiempo "irreal", subjetivo en tanto que es recordado, revivido, desde el recuerdo del narrador.

Nos quedamos en el tiempo pasado con aspecto imperfectivo o perfectivo según el siguiente esquema que combina modo de acción y área del evento: “hubo logrado” (límite existencial) > “había logrado” (límite del recuerdo) > “logró” (límite absoluto). Tanto el verbo lograr como el ser aparecen en aspecto perfectivo, pero si atendemos a su sentido: *lograr* implica con nitidez los límites del proceso ([...>>> \_ ]) un punto en el cumplimiento (área de la actividad) y *ser* pertenece al área existencial. Si el verbo ser () se enmarca en la esfera de la cognoscitividad ( $\mu$ ), el aspecto es imperfectivo.

Además del tiempo, aspecto y valor estilístico, hay que añadir el rasgo puntual / no puntual. Puntuales serían las expresiones “había logrado” y la de “fue (propiedad) de los Flores”. Por otra parte, “ser carmesí” indica un punto de arranque que finaliza en “ser rosada”, se establece un proceso temporal que ya ha sucedido.

Otros procesos semánticos son el significado explícito y la indeterminación que aparecen en algunos fragmentos, como por ejemplo: “En los últimos días de febrero de 1939”<sup>8</sup>. La fecha del suceso aparece localizada de forma precisa a través del mes ‘febrero’ y del año ‘1939’ en que se desarrolla, aunque también se aprecia cierta indeterminación a la hora de señalar un día concreto ‘últimos días’, donde ‘últimos’ se opone a ‘primeros’; así podríamos sobrentender que el suceso ocurre a partir del día 20 en adelante.

En el siguiente gráfico<sup>9</sup> aparecen los distintos mecanismos, ya comentados, y sus porcentajes:

---

<sup>8</sup> J. L. Borges (1986: 196). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 8.

<sup>9</sup> Los 21 datos analizados del nivel semántico se distribuyen de la siguiente forma: -Antonimia: 4, -Clase semántica: 2, -Homonimia: 1, -Indeterminación: 1, -Isocronía: 3, -Metáfora-símbolo: 1, -Metonimia: 2, -Ortosemia: 1, -Recurrencia distribucional: 1, -Significado explícito: 1 y -Sinonimia: 3.

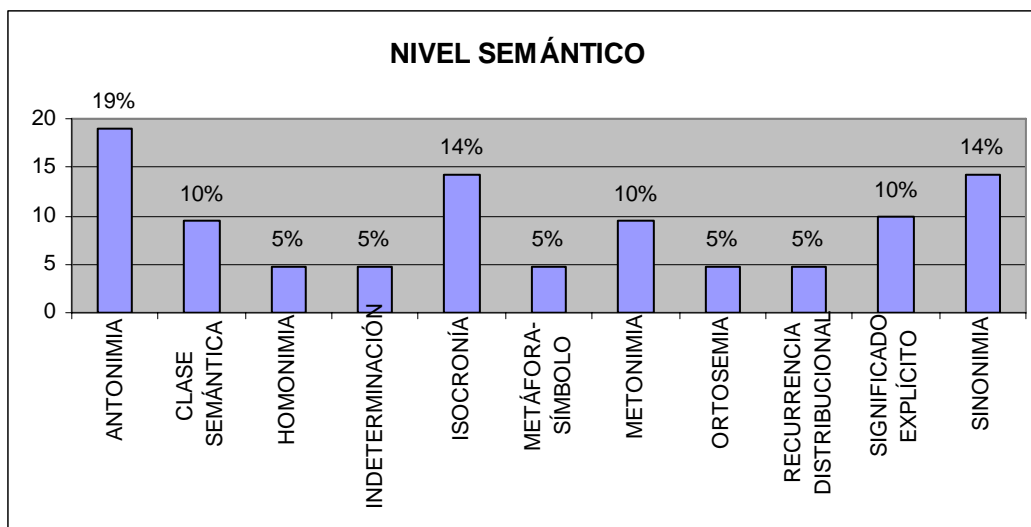


Figura 3

#### 2.1.1.1. Mecanismos semánticos y grupos de afinidad

Si asociamos estos fenómenos analizados por grupos de afinidad, obtendríamos cuatro grupos: el eje onímico, el eje relacional onomasiológico<sup>10</sup>, el eje semántico explícito y el eje semasiológico.

El eje onímico está constituido por la metáfora-símbolo, la metonimia y la ortosemia; relaciones todas ellas basadas en el uso del sentido inmediato de una lexía, ya sea desviado o no desviado.

En el eje relacional onomasiológico incluimos la antonimia<sup>11</sup> y la sinonimia, fenómenos que señalan el proceso del hablante en la codificación de los mensajes: del significado al significante.

<sup>10</sup> El eje relacional onomasiológico y semasiológico pertenecen a las relaciones que se establecen con el significado y su función comunicativa: el onomasiológico muestra las intenciones del emisor y el semasiológico señala los pasos del receptor en la comprensión de la información.

<sup>11</sup> Aunque con reservas, de forma sistemática y constante se ha venido oponiendo en los tratados de Semántica, diccionarios y en los ejercicios escolares a las nociones *sinonimia* y *antonimia*. Pero, como ya

El eje semántico explícito agrupa: el significado explícito, la recurrencia distribucional, la clase semántica y la isocronía. Se trata de un significado codificado.

Por último, el eje relacional semasiológico comprende la indeterminación y la homonimia. Estos fenómenos contemplan las relaciones que van del significante al significado. Plantean los posibles problemas en la interpretación del hablante.

En el siguiente gráfico podemos observar los distintos ejes ya comentados, con sus porcentajes correspondientes<sup>12</sup>:

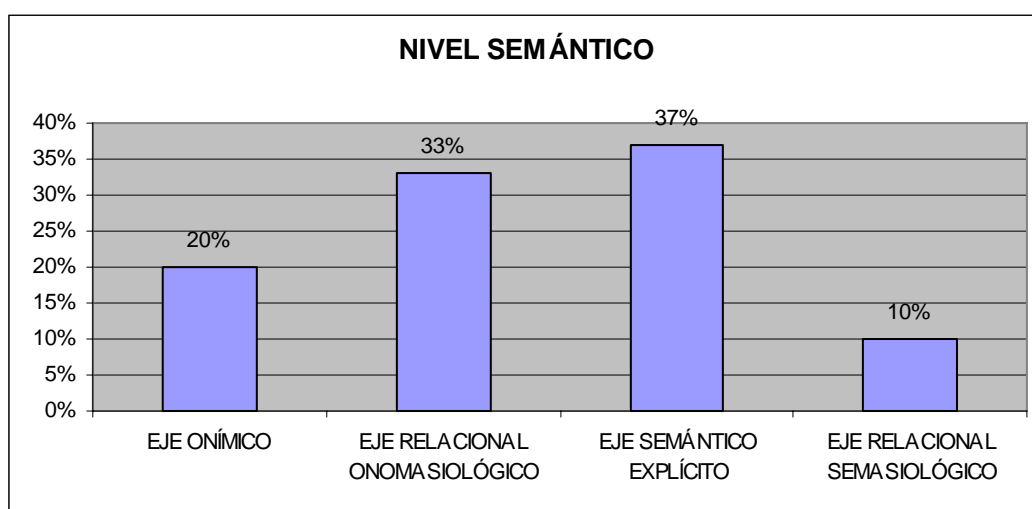


Figura 4

Según esta representación se aprecia un equilibrio entre el eje relacional onomasiológico y el eje semántico explícito. Hay una preocupación por la expresión del contenido, por el significado del mensaje. Recordemos que estos datos son tomados del cuento por parte del guionista; son el punto de partida para la adaptación en primer

---

advirtió J. Lyons (1971: 431), se trata de dos relaciones de naturaleza muy dispar. La sinonimia es una relación onomasiológica, la antonimia es un caso particular de oposición semántica por cohiponimia.

<sup>12</sup> Los datos quedarían distribuidos de la siguiente forma según esta nueva agrupación: -Eje onímico: 4 (metáfora-símbolo: 1, metonimia: 2, ortosemia: 1), -Eje relacional onomasiológico: 7 (antonimia: 4, sinonimia 3), -Eje semántico explícito: 8 (clase semántica: 2, isocronía: 3, recurrencia distribucional: 1, significado explícito: 2) y -Eje relacional semasiológico: 2 (indeterminación: 1, homonimia: 1).

lugar y después para su propia creación con la reelaboración de estos datos. V. Erice recoge las intenciones del mensaje de J. L. Borges.

### 2.1.2. Mecanismos pragmáticos

En cuanto a los mecanismos empleados del nivel pragmático hemos encontrado 28 datos, que son los detallados a continuación con su correspondiente porcentaje respecto al total<sup>13</sup>:

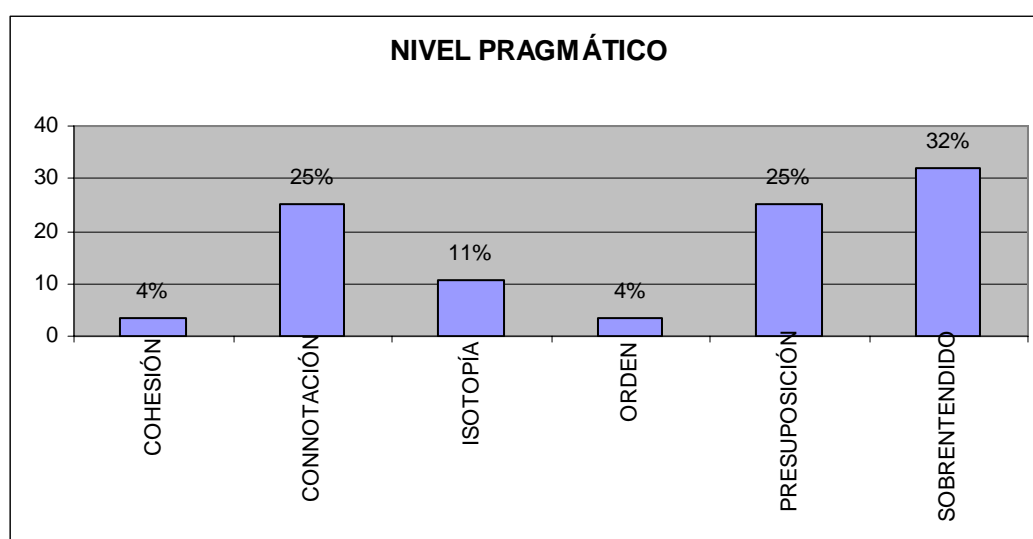


Figura 5

#### 2.1.2.1. Mecanismos pragmáticos y grupos de afinidad

En este nivel, los procesos giran en torno a dos ejes:

---

<sup>13</sup> Los 28 datos analizados del nivel pragmático se reparten de la siguiente forma: -Cohesión: 1, Connotación: 7, -Isotopía: 3, -Orden: 1, -Presuposición: 7 y -Sobrentendido: 9.

- por un lado, el eje de la coherencia, donde se incluyen los mecanismos que ayudan a proporcionar directamente la coherencia al texto como son la cohesión, el orden, y la isotopía;

- y por otro, el eje del significado implícito, en el que se situarían los elementos implícitos en el texto que necesitan de una interpretación inferencial por parte del lector y proporcionan indirectamente la coherencia al texto, como son: el sobrentendido, la presuposición y la connotación.

Los primeros, los directos, están en relación con la construcción del texto y los últimos, los indirectos, con la recepción. Procesos onomasiológicos y semasiológicos, esenciales en todo acto comunicativo. No en vano, V. Erice es creador de un texto (emisor) que ha leído (receptor).

Encontramos un predominio absoluto del eje del significado implícito. Los textos se componen de información codificada directamente y por información que necesita del conocimiento y la interpretación del receptor para llegar a su comprensión; incluso la información explícita sugiere esta información implícita. Antes, cuando hemos analizado el nivel semántico, hemos visto que había un equilibrio entre el eje relacional onomasiológico y el eje semántico explícito. Ahora con estos dos ejes se destaca el contenido del texto, que, visto desde un punto de vista pragmático, es motivo de una información sugerida. La interpretación de este significado implícito va a ser aprovechado por V. Erice para amplificar el texto.

Así lo apreciamos en el siguiente gráfico<sup>14</sup>:

---

<sup>14</sup> Los datos quedarían distribuidos de la siguiente forma según esta nueva agrupación: -Eje de la coherencia: 5 (cohesión: 1, isotopía: 3, orden: 1) y -Eje del significado implícito: 23 (connotación: 7, presuposición: 7 y sobrentendido: 9).

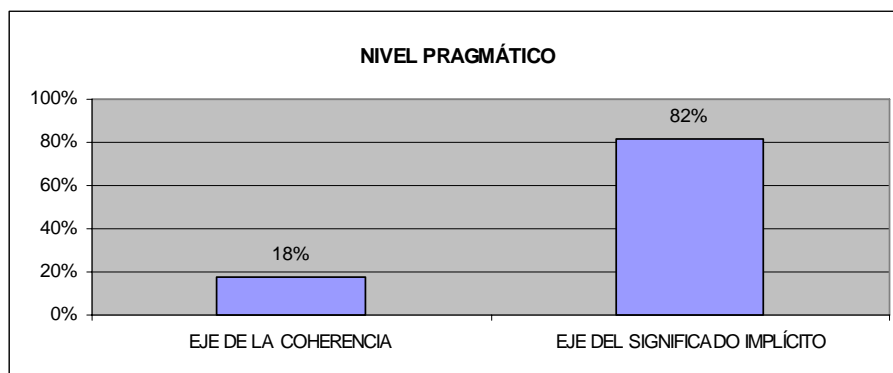


Figura 6

Los fenómenos del eje de la coherencia, como la cohesión y el orden, los observamos en el siguiente fragmento:

“Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por los indios de Catriel”<sup>15</sup>

En este ejemplo que hemos seleccionado se habla del personaje como si fuera conocido por todo el mundo. Esto se consigue a través del deíctico “aquel”, con valor anafórico. Dentro de los demostrativos “aquel” se refiere a lo más lejano para el hablante, como hecho histórico que se retoma, se señala a una persona enmarcada en una lejanía temporal, que, o bien permite interpretar que ya ha fallecido, como se nos manifiesta a renglón seguido, o bien que no se ha vuelto a saber de ella. J.L. Borges está reconociendo al personaje como una persona famosa. A continuación, se nos ofrece una explicación de esa anáfora identificativa que establece la cohesión intratextual. El abuelo materno de Juan pertenece al cuerpo de infantería y además, participó en una batalla, donde intentaba defender la frontera de Buenos Aires, que fue la causa de su muerte y de su fama. En este fragmento también aparece la inversión del orden de los sucesos por hysteron proteron: 1º ‘murió’ / 2º ‘lanceado’, que no atenta contra la lógica interna de la construcción textual, sino que resulta coherente con el deíctico de lejanía “aquel”, forzando la primera interpretación dada de su fallecimiento y no de su olvido.

<sup>15</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 4.



En cuanto al fenómeno de la isotopía, también incluido dentro del eje de la coherencia, lo podemos comprobar en el siguiente ejemplo:

“en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulsos de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica”<sup>16</sup>

El narrador utiliza un enunciado performativo explícito para señalar la decisión de definir su identidad personal. El personaje realiza de forma voluntaria y consciente lo que enuncia en esta acción: toma partido por su abuelo materno, Francisco Flores. Esta elección no ha sido fácil para él, ya que no ve compatible la distinta procedencia de las ramas familiares, por eso su elección es fruto de una discordia interior. El planteamiento, repetido a lo largo del texto, lleva implícita una doble perspectiva: el personaje lucha por una de las dos opciones, ya que los orígenes son irreconciliables, y le obligan a tomar partido por uno de ellos, planteándose una disyuntiva absoluta.

En los gráficos que se han dado del nivel pragmático hemos apreciado la abundancia de los fenómenos relacionados con el significado implícito. Numerosos son los ejemplos que podríamos ofrecer de presuposición, sobrentendido y connotación. Estos recursos exigen un esfuerzo de interpretación por parte del receptor o lector. V. Erice emplea fundamentalmente el presupuesto y el sobrentendido para crear ese mundo ficticio que le corresponde al texto. Estos fenómenos pertenecen a naturalezas diferentes. El presupuesto es responsabilidad del emisor y el sobrentendido del destinatario. Son mecanismos que exigen una complicidad y que ligan a los participantes del acto comunicativo. En el fragmento analizado más arriba de la muerte de Francisco Flores aparecían también estos recursos; así, cuando se menciona a los “indios de Catriel” se presupone que es ‘más de uno’ y además, lleva implícita la connotación de ‘oponente de prestigio’, que a su vez da prestigio a quien se atreve a enfrentarse a ellos. Estos fenómenos están asociados a la lengua a los que se llega a través de la descodificación del mensaje y es una información implícita inmediata.

---

<sup>16</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 4.

Con relación al sobrentendido, por ejemplo, lo podemos observar en el fragmento de las páginas 114-115, cuando se nos indican las características que hacen incluir a Juan Dahlmann como 'criollo'. Dentro de esas características tenemos: por un lado, “los años”, elemento que permite a V. Erice inferir la edad de Juan: ‘unos cuarenta años’ y, por otro lado, “la soledad”, elemento que desencadena el proceso hermenéutico de ‘estar soltero’.

## 2.2. Mecanismos semánticos y pragmáticos en el guión como texto meta

En cuanto a los datos creados por el guionista en la contextualización se ve, por el contrario, un predominio claro del nivel pragmático sobre el semántico, así:

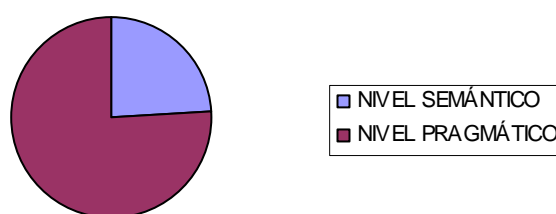


Figura 7

Este predominio nace de cómo se origina el texto de V. Erice, ya que la lectura del cuento de J. L. Borges, al conllevar una interpretación, actúa a modo de intertexto. Esta interpretación necesita también elementos que ayuden a crear ese mundo textual del que hablábamos antes. La lectura del guionista es subjetiva y va a elaborar determinadas situaciones, como el mayor protagonismo del Johannes Dahlmann, el incendio, la apertura del sótano... que aportan un nivel de coherencia a las acciones de los personajes. En este aspecto podríamos decir que V. Erice es un creador, o, si se prefiere, un cocreador con J. L. Borges.

### 2.2.1. Mecanismos semánticos

Hemos contabilizado 48 procedimientos del nivel semántico, empleados por V. Erice, que coadyuvan a hacer congruente el mundo textual tomado del cuento de J. L. Borges

y a amplificarlo de forma coherente. En el gráfico aparecen los distintos mecanismos con su porcentaje correspondiente en relación al total<sup>17</sup>:

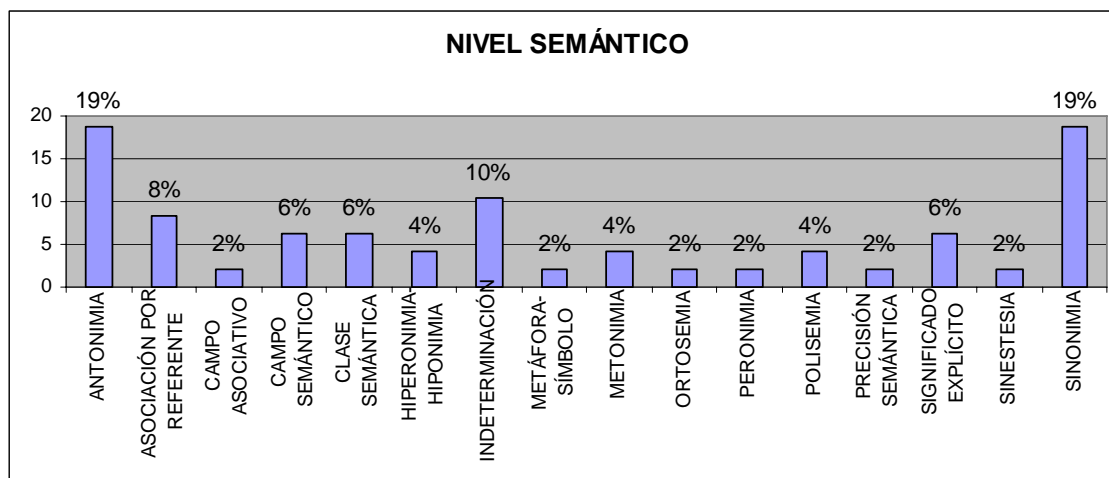


Figura 8

Cuando hemos mencionado anteriormente los fenómenos semánticos del cuento que recoge V. Erice, ya se ha indicado la importancia de la antonimia con la que se establece la oposición entre los dos orígenes, incompatibles, del protagonista. Este mecanismo va a ser muy productivo dentro del guión, como por ejemplo, cuando se nos muestra la personalidad de Juan Dahlmann que se opone a todos los personajes del texto como los empleados de la biblioteca, su cuñado, Fulgencio..., esto nos hará forjarnos la imagen de una persona inadaptada a su entorno, así se aprecia en los siguientes fragmentos:

“Don Alejandro es un hombre de unos cuarenta y cinco a cincuenta años, bastante grueso, que viste con cierto desaliño. Lleva desabrochado el botón del cuello de la camisa, el nudo de la corbata caído (...) Su compostura despreocupada en cuanto a la compostura personal contrasta con la muy estricta que mantiene Dahlmann. Don Alejandro es una persona con fuerte personalidad,

<sup>17</sup> Los 48 datos analizados se distribuyen de la siguiente forma: -Antonimia: 9, -Asociación por referente: 4, -Campo asociativo: 1, -Campo semántico: 3, -Hiperonimia-hiponimia: 2, -Indeterminación: 5, -Metáfora-símbolo: 1, -Metonimia: 2, -Ortosemia: 1, -Peronimia: 1, -Precisión semántica: 1, -Polisemia, 2, -Significado explícito: 3, -Sinestesia: 1 y -Sinonimia: 9.

bastante lista, proclive al humor negro, y que, como tantos funcionarios, considera que sus cualidades merecen un cargo más brillante que el que ahora ocupa”<sup>18</sup>.

- Carlos Bergara: “Hay que vivir, Juan, hay que vivir...”

Carlos apura su copa de vino de un trago. Dahlmann guarda silencio, un poco abrumado por la exuberancia vital del otro”<sup>19</sup>

J.L. Borges también utiliza la clase semántica para realizar la etopeya del protagonista cuando lo identifica con ‘lo criollo’ a través de unos semas determinados (‘la música’, ‘el Martín Fierro’...). Este mecanismo es recogido por V. Erice cuando hace la prosopografía de los personajes: Johannes, Juan y Sara Dahlmann, al adscribirlos a la clase semántica ‘alemán’. Recordemos que el guión se materializa en una imagen que se ha de filmar; de ahí, la necesidad de fijar unos rasgos físicos a los personajes. Johannes Dahlmann es descrito por el guionista con los rasgos físicos que responde al prototipo alemán: ‘alto’, ‘delgado’, ‘de cabellos blancos’ y ‘ojos muy azules’<sup>20</sup>.

La sinonimia, dentro del guión, establece conexiones conceptuales sugeridas en el cuento. Así, en el texto de las páginas 114-115 se enumeraban una serie de elementos sémicos que se identificaban con la clase semántica ‘criollo’: vieja espada... Recordemos que J.L. Borges utiliza siempre la expresión “espada”; mientras que V. Erice emplea “espada”<sup>21</sup> o “sable” como sinónimos<sup>22</sup>, seguramente este último uso obedece a ser la denominación habitual que se da en el ámbito militar, por ejemplo:

---

<sup>18</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 44.

<sup>19</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 56.

<sup>20</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 2.

<sup>21</sup> Se puede ver un ejemplo del uso de esta expresión en la nota 30.

<sup>22</sup> En un ejercicio de reformulación por traducción intralingüística: espada > sable.

“(…) en el centro de una de las paredes del salón, vemos enmarcado el daguerrotipo del coronel Francisco Flores; justo debajo, cuelga su sable”<sup>23</sup>

En cuanto a la espada, el sobrentendido en V. Erice, como sable, procede no sólo de su profesión, sino también de su rango jerárquico como tal, ‘coronel’ se nos dice; en J. L. Borges solo aparece que es militar. V. Erice lo expone en el retrato del daguerrotipo, donde su abuelo va vestido de gala y es uno de los componentes del uniforme. Ahora bien la inferencia del guionista es producto de un razonamiento lógico: hombre + espada → militar + sable → coronel.

El uso de la sinonimia<sup>24</sup> en el guión también saca a la luz una información subyacente, a la que el lector sólo llegaría a través de la investigación, como sucede con V. Erice, que convierte en correferentes las expresiones:

“desembarcó en Buenos Aires en 1871”<sup>25</sup>

“en el año de la fiebre amarilla”<sup>26</sup>

Ambos términos: “Buenos Aires en 1871” y “fiebre amarilla” aluden a la misma realidad, ya que ese lugar y esa fecha son conocidos como los de la epidemia. Esta elaboración en el guión destaca la heroicidad del abuelo paterno, su valía humanitaria y de esta forma, justifica el dramatismo de la decisión de Juan Dahlmann.

La precisión semántica se observa en la descripción de la Biblia<sup>27</sup> que pertenece a la familia Dahlmann, así: “En alemán”, “encuadernada en piel oscura”, “...gastada por el

---

<sup>23</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 71.

<sup>24</sup> No es propiamente una sinonimia lingüística; es decir, no hay isosemia sino isorreferencia, por eso nos permitimos incluirlo dentro de este fenómeno.

<sup>25</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 2.

<sup>26</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 71.

<sup>27</sup> Todas las referencias relativas a la Biblia aparecen en la pág. 62 del texto de V. Erice.

uso”. Son características muy concretas frente a otras imprecisas como: “muy antigua”, “el hombre que seguramente fue su propietario”, “los nombres de todos los componentes de la familia Dahlmann”<sup>28</sup>

V. Erice establece varias asociaciones por referente donde materializa aspectos concretos a partir del texto de J.L. Borges; por ejemplo, cuando identifica la persona del daguerrotipo con el abuelo Francisco Flores. Con este proceso, el guionista le ha puesto rostro al daguerrotipo y decide corporizarlo en el único personaje criollo del texto, así:

Imagen (fotografía): “Un daguerrotipo de un militar barbado, el coronel Francisco Flores, abuelo materno de Juan Dahlmann, vistiendo su uniforme de gala. Las manos del coronel, enfrentadas, están apoyadas en el pomo de su sable”<sup>29</sup>.

Otro recurso semántico del guión sería la hiperonimia-hiponimia. En el siguiente ejemplo: -Pastor: “Me dijeron que el pastor Dahlmann había sido todo un personaje”<sup>30</sup>, el calificativo “todo un personaje” sirve para destacar la acción valiente y generosa de ayudar de forma desinteresada a los enfermos, aun poniendo su propia vida en peligro, cuando había una epidemia de fiebre amarilla. Si reconstruyéramos el significado de la expresión sería: ‘un personaje de los pocos existentes’. La palabra personaje, marcada con respecto al término persona, hace referencia a la auctoritas. De esta forma especializa textualmente el significado de “personaje” como cohipónimo de ‘héroe’<sup>31</sup>, calificativo que corresponde a su abuelo materno por la acción militar de defender la frontera de Buenos Aires, respecto de su hiperónimo: ‘autoridad’.

La metáfora-símbolo la apreciamos en:

---

<sup>28</sup> Al decir ‘todos los componentes’, hay propiamente indeterminación, es decir, falta de información de todos esos nombres detallados exhaustivamente.

<sup>29</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 4.

<sup>30</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 72.

<sup>31</sup> Pero que puede actuar textualmente como un sinónimo funcional.

Doña Rosario: “Buscaba su espada...”

Juan Dahlmann tiene su vista fija en las llamas mientras piensa en la historia que las frases entrecortadas de su madre dejan entrever la historia de un guerrero que sale de su tumba para salvar su espada”<sup>32</sup>.

En esta acción encontramos dos valores que marcan la valentía de Francisco Flores: por un lado, ‘la espada’ y por el otro ‘en llamas’. Destaca el valor de ‘la espada’ frente a ‘en llamas’, ya que Francisco Flores se ve motivado a actuar para recuperar su espada y le dan igual las circunstancias que tenga que superar. La espada representa simbólicamente, por un lado, el instrumento metonímico de su profesión militar; pero también, se convierte en la identificación metafórica del arrojo, del valor, de la gallardía de Francisco Flores.

La polisemia y la metonimia aparecen en:

Sara: “(...) Un cerco de postes y unas cuantas cruces de madera en medio del campo... ¡Cómo íbamos a pensar que aquello fuese un cementerio! Nosotros éramos niños de ciudad”<sup>33</sup>

El significante polisémico “campo”<sup>34</sup> registra en el texto las siguientes acepciones: ‘llanura como campo agropecuario’, ‘lugar donde se realiza la batalla’ y por último, ‘cementerio’. Estas acepciones sintetizan los valores atribuidos a Francisco Flores en cuanto que ‘gaucho’, ‘militar’ y ‘héroe’. Por otra parte, la metonimia señala “unas cuantas cruces de madera” por ‘tumbas’.

---

<sup>32</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 10.

<sup>33</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 59.

<sup>34</sup> Si consultamos en el DRAE <sup>22</sup> *campo* aparece en la 2<sup>a</sup> acepción: ‘Tierra laborable’; en las acepciones combinadas con un sustantivo *campo de batalla*: ‘Sitio donde combaten dos ejércitos’ y con un adjetivo *campo santo*: ‘Cementerio de los católicos’. En el DUE en la 1<sup>a</sup> acepción: ‘Parte de esa superficie en que se desarrolla la agricultura’; en las acepciones combinadas se encuentran *campo de batalla*: ‘Sitio en que se desarrolla’ y *campo santo*: ‘cementerio’.

La sinestesia está asociada al proyecto de película que supone un guión cinematográfico; así, en el guión, la apreciación de la cualidad olorosa de los eucaliptos, ya no cromática, se plasma a través de la imagen del movimiento de los árboles, que encontramos en: “el viento hace oscilar las ramas de un grupo de eucaliptos”<sup>35</sup>.

En relación a la ortosemia, en el texto leemos:

“La estancia comienza a arder. El viento extiende el fuego por todas partes con una rapidez inusitada. Las llamas se han apoderado de la estancia que fue de los Flores...”<sup>36</sup>

Las acciones verbales indican una gradación consecutiva donde el factor temporal es importante. A través de una perífrasis aspectual de significado incoativo ingresivo ‘comienza a arder’, se nos indica el principio de la acción. Después se produce un empeoramiento de la situación marcado por el significado y por el aspecto durativo ‘extiende’. Y para indicar el proceso cumplido se utiliza el verbo en perfecto compuesto con voz media ‘se han apoderado’.

Para terminar los fenómenos semánticos de los datos creados por V. Erice, nos quedaría hablar del campo asociativo y campo semántico que aparecen en:

“Don Alejandro (...) A causa del calor transpira constantemente, y, para secar el sudor de su frente, usa un pañuelo blanco que saca una y otra vez (...)”<sup>37</sup>

“(...) la primera luz de un día caluroso de verano”<sup>38</sup>

En estos fragmentos apreciamos las coherencias semánticas: “primera luz” (sol), “calor”, “día caluroso” y pragmáticas de: “transpirar”, “sudor”, “pañuelo”.

---

<sup>35</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 6.

<sup>36</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, págs 8-9.

<sup>37</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 44.

<sup>38</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 13.

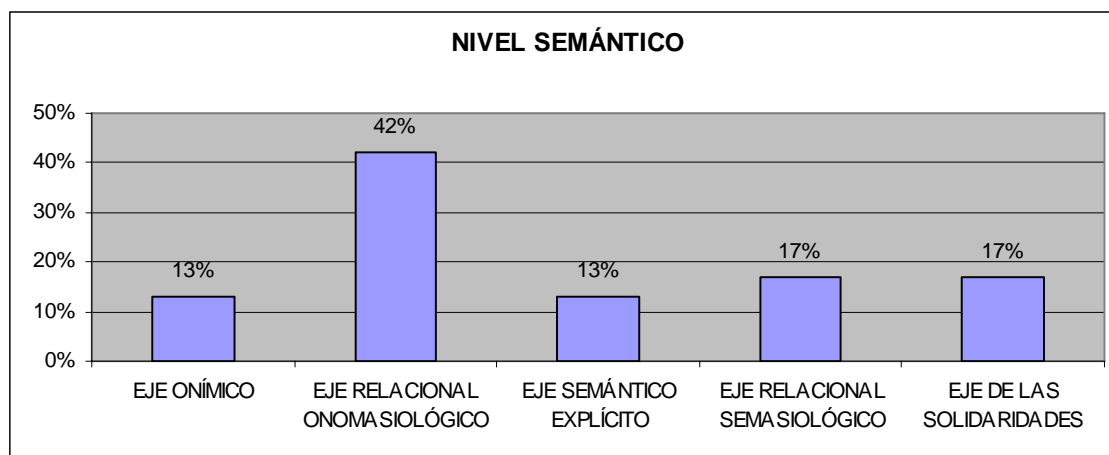


Vistos algunos ejemplos de los mecanismos semánticos empleados en el guión y, si tenemos en cuenta sus porcentajes de aparición, se aprecia de forma notable el predominio de dos de ellos: la antonimia y la sinonimia, el primero, asociado, y el segundo, directamente vinculado al recorrido onomasiológico, es decir, aquel que va del significado al significante. Ya se ha mencionado antes el uso que hace J. L. Borges de la antonimia para mostrar la oposición entre las dos ramas familiares. Este mecanismo va a ser empleado por V. Erice para oponer el protagonista al resto de los personajes del guión. En la sinonimia, además de la orientación marcada del concepto hacia la expresión, se da un valor cohesivo isotópico en la construcción textual. Asimismo, se da la clase semántica de los arquetipos para crear una descripción física o actitudinal o asociar un referente a un determinado signo. Curiosamente, se emplea la indeterminación donde la falta de información afecta al lector o al receptor para construir un significado concreto, aunque este empleo está relacionado con características difíciles de captar en la filmación, como son la edad de los personajes o la descripción del contenido de la Biblia.

#### 2.2.1.1. Mecanismos semánticos y grupos de afinidad

Si asociamos estos fenómenos analizados por grupos de afinidad, como hemos hecho anteriormente con los datos tomados por V. Erice del cuento, nos quedarían cinco ejes: el eje onímico, el eje relacional onomasiológico, el eje semántico explícito, el eje relacional semasiológico y el eje de las solidaridades. Este último es nuevo en este nivel de estudio –no aparecía en los datos tomados del cuento por el guionista– y agrupa: el campo semántico, el campo asociativo y la asociación por referente. En este eje presentamos los mecanismos que establecen relaciones semánticas por afinidad y proximidad pragmáticas entre los significados de distintos signos.

En el siguiente gráfico podemos observar los distintos ejes, con sus porcentajes ya comentados<sup>39</sup>:



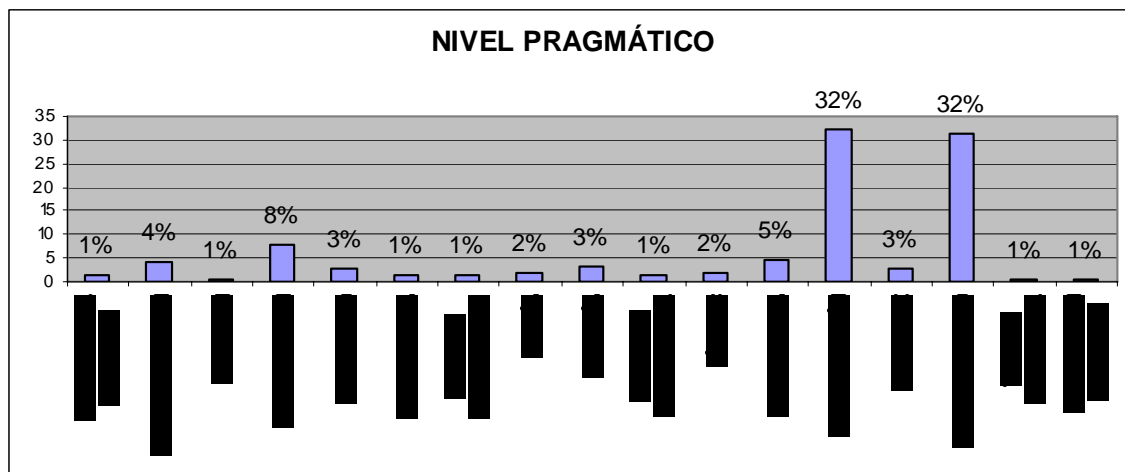
Esta representación nos muestra un predominio absoluto del eje relacional onomasiológico. Viene a confirmar las primeras conclusiones de la representación por fenómenos. Destaca la importancia, sólo como punto de partida, del concepto. Este predominio indica que V. Erice es un adaptador.

### 2.2.2. Mecanismos pragmáticos

En cuanto a los mecanismos del nivel pragmático hemos encontrado 150 datos, que se detallan a continuación porcentuados en relación al total<sup>40</sup>:

<sup>39</sup> Los datos quedarían distribuidos de la siguiente forma según esta nueva agrupación: -Eje onímico: 6 (metáfora-símbolo: 1, metonimia: 2, ortosemia: 1, peronimia: 1, sinestesia: 1), -Eje relacional onomasiológico: 20 (antonimia: 9, hiperonimia-hiponimia: 2, sinonimia: 9), -Eje semántico explícito: 6 (clase semántica: 3, significado explícito: 3), -Eje relacional semasiológico: 8 (indeterminación: 5, polisemia: 2, precisión semántica: 1) y por último, -Eje de las solidaridades: 8 (asociación por referente: 4, campo asociativo: 1, campo semántico: 3).

<sup>40</sup> Los 150 datos analizados del nivel pragmático se distribuyen de la siguiente forma: -Adhesión del receptor: 2, -Argumentación: 6, -Cohesión: 1, -Connotación: 12, -Eufemismo: 4, -Explicatura: 2, -Falta de



Los procesos se podrían dividir en:

- los propios de una interlocución: perspectiva, lýtotes, reproche, eufemismo, lenguaje paraverbal, ironía, testigo presencial, adhesión del receptor;
- los relacionados con la coherencia textual: cohesión, argumentación, falta de adecuación,
- y por último, los relacionados con lo implícito en el texto: la presuposición, el sobrentendido, la connotación y la explicatura, siendo estos últimos los más abundantes.

Esta información implicada en estos fenómenos situaría a V. Erice, como coautor, en el mismo nivel que J. L. Borges.

Se aprecia un predominio absoluto del sobrentendido y la presuposición, que exigen un esfuerzo por parte del receptor o del lector para interpretar su contenido. V. Erice emplea, fundamentalmente, el sobrentendido para crear ese mundo ficticio. Este mecanismo surge de las inferencias que V. Erice realiza sobre el cuento de J.L. Borges. El presupuesto es un fenómeno de lengua al que llega el receptor a través de la descodificación del mensaje; por lo tanto, la responsabilidad del presupuesto es del emisor. Tanto sobrentendido como presupuesto son mecanismos que exigen una

---

adecuación: 2, -Ironía: 3, -Isotopía textual: 5, -Lenguaje paraverbal: 2, -Lýtotes: 3, -Perspectiva: 7, -Presuposición: 48, -Reproche: 4, -Sobrentendido: 47, -Testigo presencial: 1 y -Valoración subjetiva: 1

complicidad y que ligan a los participantes del acto comunicativo. En el guión cinematográfico encontramos casos en que una determinada expresión conlleva una presuposición y un sobrentendido, según la perspectiva que se adopte en la interpretación; haciéndose el recorrido semasiológico más complejo; así, por ejemplo:

- “desembarcó”<sup>41</sup>, que constituye un sobrentendido cuando el lector, en este caso V. Erice, ha interpretado como ‘emigrante’ a ‘alguien que hubo embarcado’, que sería su presuposición.

Los presupuestos pertenecen al código, al componente lingüístico, y son constantes en su interpretación. El hablante es responsable de lo que se afirma. Por el contrario, los sobrentendidos son añadidos pragmáticos al sentido literal del mensaje donde el receptor llega a través de su particular capacidad de inferencia. Se trata de una interpretación personal que no compromete al emisor, ya que viene a ser un decir sin haber dicho. Esto lo apreciamos en el siguiente ejemplo:

- “Media vida entre libros”<sup>42</sup>: expresión que hace inferir a V. Erice que ‘le gustan los libros’. Se trata de un sobrentendido donde el autor ha relacionado, por abducción, una situación del protagonista con una preferencia, ‘Juan ha estado media vida entre libros – a Juan le gustan los libros’ → ‘Juan ha estado media vida entre libros, por lo tanto le gustan los libros’. Esta relación por abducción (falsa deducción en cuanto que no lógica) entre los dos elementos nace de una interpretación personal sin apoyos lingüísticos, aunque sí pragmáticos.

Además, en el texto se encuentran presupuestos que dan lugar a sobrentendidos. Por ejemplo, la expresión “uno de sus nietos”<sup>43</sup> presupone ‘más de uno’ por el partitivo plural “de sus nietos” y el distributivo “uno”. En esta construcción cabe interpretar ‘otro’ u ‘otros’. V. Erice se decanta por una de las dos posibles inferencias, llevando a

---

<sup>41</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 2.

<sup>42</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, págs. 54-55.

<sup>43</sup> J. L. Borges (1986: 195). V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 3.

cabo un sobrentendido a favor de 'otros', como interpretación preferida, que traerá como consecuencia el decidir que los nietos de Johannes Dahlmann sean dos: Juan y Sara Dahlmann. De alguna manera, en estos casos que se producen con frecuencia en el guión, el sobrentendido está ligado al código lingüístico por el presupuesto que lo desencadena, aunque el elemento determinante para su interpretación sea el receptor, V. Erice.

La explicatura nace a menudo en el guión de la investigación y la reinterpretación de la información dada hipertrofiándola; es el caso, por ejemplo, de la asociación conceptual, a partir de la correferencialidad, que hace V. Erice de 'Buenos Aires + 1871' con 'la fiebre amarilla'. Esta identificación es real, se trata de un hecho que pertenece a la historia de Argentina y que permite explicar con coherencia los datos ofrecidos en el texto y ampliarlos. Por último, en la connotación hay un sentido sugerido, que, en cuanto que asociado, es también coadyuvante de los relacionados con la coherencia textual. Así lo observamos en:

“Dahlmann se acerca al espejo de un armario, y, con la corbata –de color negro– que tiene alrededor del cuello, se hace un nudo. A causa de la muerte reciente de su padre, viste de luto”<sup>44</sup>.

Socialmente está establecido el color negro, sobre todo en la corbata, para indicar luto, por la muerte de un familiar, como se nos indica en el fragmento.

Este valor añadido de la connotación también se puede apreciar cuando se habla del gusto de la lectura del protagonista:

“Camino del trabajo, en un tranvía (...), Juan Dahlmann viaja sentado, (...), absorto en la lectura de un libro, encuadernado en piel (...).

El libro que Dahlmann lee, es “La Divina Comedia”<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 17.

<sup>45</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, págs. 37-39.

En este fragmento, se observa la mucha afición, por 'absorto', de Juan a los libros y en especial, a los libros de la literatura clásica, como en este caso, La Divina Comedia, de lo que se infiere que es un 'experto', un 'buen conocedor de la literatura universal', quizá no llegue a 'erudito'. También, destaca su gusto por ediciones cuidadas, de ahí que se especifique ' encuadernado en piel', de lo que se deduce un interés de 'coleccionista', de 'bibliófilo'.

Dentro de los instrumentos propios de textualidad predominantes en el guión, y en concreto en el diálogo, se encuentran aquellos aspectos relacionados con los actantes de la comunicación, como:

- La adhesión del receptor, en: "¿Te acuerdas de la última vez?"<sup>46</sup>.
- El testigo presencial, en "yo le he visto entrar"<sup>47</sup>.
- La perspectiva, que supone diferentes formas de ver o enjuiciar la realidad, y que pueden mostrar coincidencia o disentimiento entre las personas participantes en ese discurso; un ejemplo sería:

Sara: "(...) Tú eres ahora el mayor de los Dahlmann, el único varón que queda...

Juan Dahlmann: El único... El último... ¡Menudo fracaso!

(...)

Sara: Pero ¿por qué?

(...)

Juan Dahlmann: Me parece un poco triste que un apellido como el nuestro vaya a terminar conmigo.

---

<sup>46</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 59.

<sup>47</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 10.

(...)

Sara: Te advierto que todavía estás a tiempo, hermano...

Juan Dahlmann, como si no comprendiera del todo, murmura ensimismado.

Juan Dahlmann: A tiempo...”<sup>48</sup>

En este fragmento se establecen dos lógicas diferentes: a) la de Sara, hermana de Juan, representa la lógica del tiempo presente, el actual, que no impide su paternidad, y b) la de Juan manifiesta la lógica del texto, anticipando el final del relato: un final de muerte, que le impide perpetuar su apellido.

El diálogo no solamente se basa en elementos codificados por una lengua e inferidos por su contexto enunciativo, sino que también se apoya en el lenguaje paraverbal. V. Erice emplea estos elementos con Don Alejandro, el director de la biblioteca y superior de Juan Dahlmann; así expresiones como “golpeando con los nudillos”, “oprime con su mano el antebrazo de Juan Dahlmann”, “en voz baja, a la manera de una confidencia”<sup>49</sup>, connotan la categoría superior en la jerarquía laboral y la prepotencia del director. Por lo tanto, la comunicación no va a ser directa sino mediatizada por las formas sociales. En efecto, en una conversación se manifiestan pragmáticamente unas normas de cortesía que adoptamos para dirigirnos a nuestros receptores. Dentro de estas formas deferenciales, situaríamos el eufemismo, por ejemplo, cuando Juan habla sobre el estado de los libros del depósito con el Director, donde el protagonista habla litotéticamente de “subvención” y Don Alejandro entiende ‘dinero’:

Juan Dahlmann: “Yo había pensado que... Quizás... Se podría solicitar una subvención para atender esta clase de necesidades... (...)

---

<sup>48</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, págs. 61-62.

<sup>49</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, págs. 44-49.

Don Alejandro: Dinero... Está usted pidiendo dinero”<sup>50</sup>.

En ocasiones, no se respetan estas normas de cortesía, como en el reproche, así:

Juan Dahlmann: “Es que lo eres...

Doña Rosario: ¡Cómo todos los Flores! ¡Y a mucha honra! Tú, en cambio, eres un Dahlmann.”<sup>51</sup>

El sentido de este fragmento es afirmar una característica de Juan, propia de los Dahlmann, a través de no poseer una característica de los Flores. Si reconstruimos el sentido de las palabras de Doña Rosario, se daría el siguiente reproche velado a través de una estructura antitética, evocadora de una ironía no expresada explícitamente:

“Tú, en cambio eres un Dahlmann” → ‘no eres testarudo’ → ‘no eres un Flores’.

Para terminar los mecanismos pragmáticos empleados por V. Erice nos quedaría hablar de los relacionados con la coherencia textual donde destaca:

- La isotopía; por ejemplo, cuando se insiste en la característica de Juan como una persona reflexiva que conecta con su preocupación ontológica expresada recurrentemente a lo largo del guión, en:

Carlos Bergara: “Hay que vivir, Juan, hay que vivir...

Carlos apura su copa de vino de un trago. Dahlmann guarda silencio, un poco abrumado por la exuberancia vital del otro”<sup>52</sup>

- La argumentación, por ejemplo, cuando Sara intenta convencer a su hermano de que tiene algo de los Flores, a pesar de no parecerlo y de contradecir la opinión de su madre, a través de darnos primero la conclusión “Seguro que sí” y luego la razón o argumento

---

<sup>50</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, págs. 44-49.

<sup>51</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 21.

<sup>52</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 56.



intensificado, aunque no explícito, pues hay que inferirlo “que ya se ha encargado ella de que seas también un Flores... con todas sus consecuencias”<sup>53</sup>:

Juan Dahlmann: “¿Tú crees que tengo algo de los Flores?”

Sara asegura, bromeando, divertida.

Sara: Seguro que sí... aunque no lo parezca...

Juan Dahlmann: Mamá siempre dice que soy un Dahlmann... no sé por qué, pero lo dice muy segura...

Sara: Y lo eres... pero, no te preocupes, que ya se ha encargado ella de que seas también un Flores... con todas sus consecuencias”

- La falta de adecuación, como cuando el narrador reconoce que Juan es un ‘inadaptado’ en su ambiente laboral, así:

“Dentro de este conjunto de personas sin ninguna afinidad con él, Juan Dahlmann resulta un individuo de lo más insólito”<sup>54</sup>.

#### 2.2.2.1. Mecanismos pragmáticos y grupos de afinidad

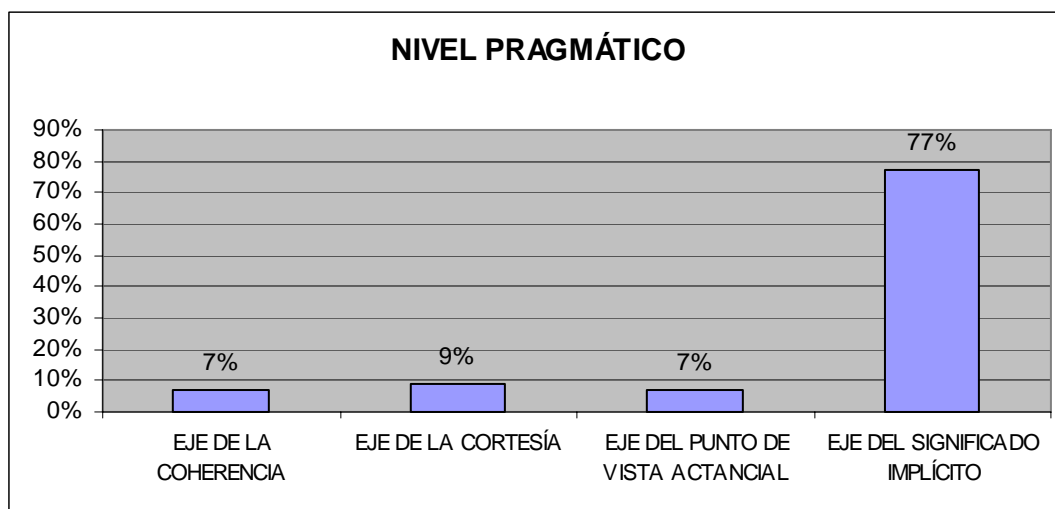
Si asociamos los procesos del nivel pragmático por grupos de afinidad, obtenemos cuatro ejes: el eje de la coherencia, el eje de la cortesía, el eje del punto de vista actancial y el eje del significado implícito. En esta agrupación de los datos creados por el guionista, son nuevos el eje de la cortesía y el del punto de vista actancial, ambos

---

<sup>53</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, págs. 60-61

<sup>54</sup> V. Erice, Guión cinematográfico, pág. 32.

relacionados directamente con el tipo de texto predominante en el guión, el diálogo. Así, observamos<sup>55</sup>:



Como vemos en el gráfico, hay un predominio del eje del significado implícito sobre el resto. Ya se ha dicho antes que este tipo de información conlleva una reinterpretación, necesaria para la amplificación del texto y para situar a V. Erice en el mismo nivel que J.L. Borges como creador.

### 3. Conclusión

Para terminar, si sintetizamos todos los datos y asociamos los procesos de adaptación y/o creación de V. Erice con un nivel determinado, ya sea semántico o pragmático, deducimos, por una parte, que el nivel pragmático va asociado directamente a la creación, donde el autor elabora el contenido fundamentalmente a través del significado

---

<sup>55</sup> Los datos quedarían distribuidos de la siguiente forma según esta nueva agrupación: -Eje de la coherencia: 10 (cohesión: 1, falta de adecuación: 2, isotopía: 5 y lenguaje paraverbal: 2), -Eje de la cortesía: 14 (eufemismo: 4, ironía: 3, lýtotes: 3, reproche: 4), -Eje del punto de vista actancial: 11 (adhesión: 2, perspectiva: 7, testigo presencial: 1, valoración subjetiva: 1) y por último -Eje del significado implícito: 115 (argumentación: 6, connotación: 12, explicatura: 2, presuposición: 48, sobrentendido: 47).

implícito. En cuanto a la adaptación no se puede indicar que predomine un nivel sobre otro, dada la poca diferencia numérica de los procesos, aunque quede claro el hecho de que el adaptador parta de la red conceptual del cuento de J.L. Borges.

Por otra parte, se podría hablar de un eslabón intermedio entre el texto fuente y el texto meta, a modo de intertexto, en el proceso hermenéutico que genera la red conceptual desde el cuento al guión, permitiendo que V. Erice, como guionista cinematográfico, se convierta de adaptador de un cuento a autor de un “nuevo” texto, traduciendo intralingüísticamente en ambas etapas, con un margen menor en la adaptación del cuento y mayor en la creación del guión.

Recibido 4 febrero 2009

Aceptado 30 diciembre 2009

Revisado: 20 enero 2010

Publicado: 27 febrero 2010

Actualizado: 7 marzo 2010

Nota de la Redacción, 1 septiembre 2010

Agradecemos la indicación de la Dra. Pamela Flores Prieto, de la Universidad del Norte en Barranquilla, acerca de que “*El Sur* de Erice está basado en el relato de la escritora española Adelaida García Morales, publicado por Anagrama” en 1983.

Nota de las Autoras, 17 septiembre 2010

Consideramos que es sostenible una relación indirecta entre ambos textos. De alguna manera las afinidades halladas nos han permitido esta hipótesis que defendemos en nuestra investigación. Con ello no se invalida la nota que agradecemos a la Dra. Pamela Flores Prieto, donde se nos aporta la fuente directa. Así, queda probado que el proceso de intertextualidad es más rico y complejo.

## Bibliografía

- Anscombe, J. C. – Ducrot, O: *La argumentación en la lengua*. Madrid, Gredos, 1994.
- Beaugrande, R. de y W. U. Dressler: *Introducción a la lingüística del texto* (1981).  
Barcelona, Ariel, 1997.
- Borges, J. L.: *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Casado Velarde, M.: *Introducción a la gramática del texto del español*. Madrid, Arco Libros, 2000.
- Coseriu, E.: *Competencia lingüística*. Madrid, Gredos, 1992.
- Coseriu, E.: *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- Echevarría, A.: *Lengua y literatura de Borges*. Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Erice, V.: *El Sur*. Guión cinematográfico original, proporcionado por Luis Sotuela, director de la editorial Eneida.
- Escandell Vidal, M<sup>a</sup> V.: *Introducción a la pragmática*. Barcelona, Ariel, 1996.
- Escandell Vidal, M<sup>a</sup> V.: *Fundamentos de semántica composicional*. Barcelona, Ariel, 2004.
- Fuentes Rodríguez, C.: *Aproximación a la estructura del texto*. Málaga, Ágora, 1996.
- Fuentes Rodríguez, C. y Alcaide Lara, E.R.: *Mecanismos lingüísticos de la persuasión. Cómo convencer con palabras*. Madrid, Arco Libros, 2002.
- Gutiérrez Ordóñez, S.: *De pragmática y semántica*. Madrid, Arco Libros, 2002.
- Gutiérrez Ordóñez, S.: *Introducción a la semántica funcional*. Madrid, Síntesis, 1992.
- Kany, Ch. E.: *Semántica hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1963.
- Kerbrat-Orecchioni, C.: *La connotación*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

- Kerbrat-Orecchioni, C.: *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette 1986.
- Lyons, J.: *Introducción en la lingüística teórica* (1968). Barcelona, Teide, 1971.
- Moliner, M. : *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2002.
- Pottier, B.: *Semántica General*. Madrid, Gredos, 1993.
- Pottier, B.: *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*. Lovaina-París, Éditions Peeters, 2000.
- Portolés Lázaro, J.: *Pragmática para hispanistas*. Madrid, Síntesis, 2004.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Reyes, G.: *La pragmática lingüística*. Barcelona, Montesinos, 1990.
- Reyes, G.: *El abecé de la pragmática*. Madrid, Arco Libros, 1995.
- Searle, J.: *Actos de habla* (1969). Madrid, Cátedra, 1986.
- Seco, M., Andrés, O. y G. Ramos: *Diccionario del español actual*. Madrid, Aguilar, 2005.
- Sperber, D. y D. Wilson: *La relevancia. Comunicación y cognición* (1986). Madrid, Visor, 1994.
- Tusón Valls, A.: *Análisis de la conversación*. Barcelona, Ariel, 1997.