

## AZORÍN, DOÑA INÉS, EL CRÍTICO, Y SUS PROBLEMAS CON EL OBJETO (ESTILO Y DESCRIPCIÓN)

MANUEL GONZÁLEZ DE ÁVILA

*Universidad de Salamanca*

«Con los ojos del deseo-los más avizores de todos»

*Azorín*

¿De dónde saca la descripción azoriniana la osadía necesaria para apoderarse del cuerpo de la novela, hasta el punto de condenar lo que no es descripción a un segundo plano casi ofensivo, casi ridículo? Y, ¿cómo llega a permitirse el narrador de dicha novela, aun sabiendo que la descripción fatiga (Debray-Genette, 1980: 293), asestar al lector semejante saturación de pasajes descriptivos, entre los cuales se cuentan no pocos de esta índole?:

En la era está formado, a una banda, el gavillar. Las gavillas han de ser extendidas por toda la era; han de ser luego pasadas y repasadas por el trillo. La paja y el grano habrán de ser aventados. A una parte quedará el grano; a la otra, la paja; de la paja, la más menuda volará más lejos; la más larga formará una espesa capa más cerca. El grano pasará por el harnero; en el harnero quedarán los granzones; el grano limpio habrá formado un montón. El grano irá al molino; en el molino lo molerán. La harina

será vendida a los panaderos. Los panaderos amasarán el pan; el pan será cocido. Cocido el pan, será llevado a la mesa... Desde el gavillar hasta el blanco mantel se ha corrido mucho espacio.

Las frases citadas figuran en la página 204 de la obra que va a ocuparme en lo sucesivo: *Doña Inés*, subtitulada por Azorín *Historia de amor*<sup>1</sup>. Por mucha benevolencia que se ponga en el examen del párrafo, ni su ordenado atildamiento ni la rítmica concatenación de sus secuencias logran justificar la banalidad de lo que se presenta de entrada como un aluvión lingüístico comparable al discurso logorreico de ciertos esquizofrénicos, empeñados en constatar con facundo asombro las más patentes cualidades de algún objeto cotidiano. Se diría que la descripción no tiene aquí otro fin que hacer dable el empleo de un par de vocablos poco comunes con fuerte sabor campesino: «harnero» y «granzones». Ese paladeo moroso de la palabra desusada, de la materialidad onomástica — rasgo propio del lenguaje descriptivo (Hamon, 1980: 73)—, se constituye en efecto desde muy temprano en nota dominante de la escritura azoriniana. Pero lo sorprendente de la técnica descriptiva de Azorín reside en que el autor la aplica con idéntico entusiasmo tanto a los panoramas naturales y a los objetos fabricados como a los mismos personajes de sus narraciones (¿las llamaremos todavía así?); es decir, a los tres ordenes básicos de significación: la Naturaleza, la Cultura y el Cuerpo. Este método exploratorio admite un primer comentario poco circunstanciado: Azorín pone en juego con su estilo descriptivo una visión prismática de la realidad, mediante la que separa, aísla primero, y analiza después, los objetos que contempla, y gracias a ello logra desintegrar su forma global en una multiplicidad de fragmentos en la que se complace, y que no le interesa volver a reunir más tarde bajo el palio de un concepto<sup>2</sup>. Tal fenómeno ha sido definido de modo semejante por numerosos críticos, de entre los cuales recordaré a uno solo, L. Livingstone, cuyo estudio *Tema y forma en la novelas de Azorín* (1970) va a servirme en adelante de idóneo contrapunto. Afirma Livingstone que el autor mostró con el tiempo una cada vez más acusada propensión hacia el cultivo de lo incompleto, de lo inorgánico y de lo fragmentario (1970: 234), lo que no ofrece dudas. Ahora bien, preguntarse por los motivos de tal tendencia, y no sólo satisfacerse con enunciarla llanamente, pa-

---

<sup>1</sup> Edición utilizada: ELENA CATENA (1973). Madrid: Castalia.

<sup>2</sup> Lo cual convierte a Azorín en claro precursor de la posmodernidad, también llamada «era neobarroca» (vid. CALABRESE, 1987). No me extenderé aquí, empero, sobre herencias ni precedencias estéticas, sino exclusivamente sobre las razones psicológicas profundas de un comportamiento estilístico —sin que ello suponga negar por otro lado la historicidad social de dicha psicología—.

rece la tarea propia de un genuino análisis crítico del estilo del novelista. El mismo Livingstone hace un tímido intento en ese sentido (183):

El fijar la atención sucesivamente en los diferentes ingredientes que componen la realidad, en vez de combinar estos ingeniosamente en un todo intrincado e íntegro, es una vez más el inevitable resultado de la actitud dual hacia la inteligencia, ya que se trata de una *ausencia de control intelectual cerebralmente inspirada*.

Las cursivas son más, y lo son por dos razones. En primer lugar, la fórmula en cursiva adolece de una flagrante contradicción en los términos, puesto que no es exacto hablar de ausencia de control intelectual allí donde la inteligencia —el «cerebro»— procura, a juicio del crítico, que no se produzca tal control por parte de ella misma; esa actitud de la inteligencia revela, antes bien, una estrategia de control que procede a reescribir las leyes de sus aduanas, pero que en ningún caso renuncia a hacerlas cumplir en el territorio de su jurisdicción (lo mismo sucede en toda poética voluntariamente «surrealista»). Y, en segundo lugar, creo sin embargo que la fórmula susodicha se aproximaría mucho a la verdad tras invertirse uno de sus términos: la dejación de la síntesis en Azorín parece responder a una *presencia de control intelectual cerebralmente motivada*. La redundancia no es aquí impropio: indica que el carácter inorgánico de su estilo descriptivo no depende de fuera alguno concedido a la espontaneidad creativa, de la que Azorín se halla por cierto en las antípodas, sino de un proyecto de rigurosa vigilancia semántica sobre lo que la novela puede decir, y también sobre lo que no puede ni debe ser dicho por ella.

Tal vez atribuir semejantes capacidades de ocultamiento y revelación al estilo descriptivo plástico y prismático de Azorín se juzgue excesivo. ¿Logrará una determinada forma descriptiva introducirnos en los misterios de la estructura anímica y de la ideología de quien la practica? No es de ahora, en cualquier caso, el reconocimiento de la dignidad semiótica de la descripción, de su estatuto de independencia narrativa, y, en particular, de su carácter esencialmente impuro y sobredeterminado (esto es, de su motivación múltiple y de la diversidad de sus significaciones. *Vid.* Hamon, 1980: 65). Y, por lo que respecta al estilo, la teoría psicoanalítica aplicada a la literatura ha llegado hasta a identificarlo con la «persona» del escritor (Anzieu, 1977: 175). El estilo derivaría según ella de los llamados procesos psíquicos secundarios (racionalizadores, ordenadores, sistematizadores), pero se hallaría estrechamente vinculado a

la expresión de los procesos primarios, o energía psíquica inarticulada, del escritor, cuya idiosincrasia intentaría transmitir por medio de sus peculiaridades; la creación literaria, a través del estilo, proporcionaría representabilidad a una vivencia somática individual y normalmente no consciente, que de otro modo carecería de ella. El destino de un estilo sería la recuperación, en la letra, del cuerpo —fuente originaria de todo sentido, para el psicoanálisis—, y su resultado ideal la semejanza absoluta con el objeto de deseo (Anzieu, 1977: 187). El estilo, por consiguiente, pide ser descifrado, quiere que se entienda su lenguaje. En eso parece coincidir con la misma descripción, que, según el criterio de algunos estudiosos, posee la virtud de comunicar lo que el relato de acciones reprime (Debray-Genette, 1980: 298), descubriendo indirectamente deseos que la moral del relato prohíbe o coarta (Perroné-Moises, 1980: 303). Hasta aquí lo que el psicoanálisis dice a propósito de la forma lingüística literaria; pertrechados de sus observaciones quizá consigamos entender un poco mejor la naturaleza y funciones de la descripción azoriniana, de la que hemos afirmado que surge bajo un imperativo de control intelectual estricto (proceso secundario). Ella vuelca su entera eficacia en la práctica sistemática y obsesiva de una analiticidad casi inagotable: todo objeto puede ser dividido en componentes, y cada componente en subcomponentes, y así hasta el infinito. Sólo el *savoir-faire* del novelista detendrá el algoritmo descompositivo antes de que su prosecución amenace la legibilidad del texto. ¿Por qué, pues, este derroche analítico, mecanismo de autodomínio intelectual pero compulsivo, desmesurado, en las descripciones de Azorín, y muy especialmente en las de *Doña Inés (Historia de amor)*? ¿Cual es la vivencia psicósomática que traduce, el foco corporal de su flujo incesante? Por otra parte, ¿qué tiene que ver la tozudez descriptiva con el amor, es decir, con las peripecias y avatares del deseo?

Adelanto esta hipótesis: en *Doña Inés* la minucia descriptiva y paratáctica tiende a producir una doble desestructuración del objeto. La primera desestructuración permanece en el orden de la Cultura, y acarrea como consecuencia la fragmentación del objeto cultural, que pierde en ella todo contenido sociopolítico y económico: el objeto cultural se torna neutro, mero estímulo de una vaporosa meditación estética que lo manipula, extrayéndolo de su contexto, hasta transformarlo en esterilizado alimento de la subjetividad. Este mecanismo puede aparecer envuelto entre consideraciones de cariz tan general como rutinario. Véase el siguiente fragmento:

A lo largo de los siglos, desde la remota antigüedad, el esfuerzo y la inteligencia de los hombres han ido creando en Segovia el Acueducto, la catedral, el Alcázar, otros muchos bellos edificios. Siglo tras siglo, lenta-

mente, un denso ambiente de espiritualidad y de belleza se ha ido formando. Y semeja que toda esa tradición, toda esa atmósfera de inteligencia, todo ese ambiente de sensibilidad refinada, se reconcentran durante este minuto de cielo radiante, sereno, en el breve término del nítido mantel, sobre el que se mueven unas manos finas y purpurean las rosas (p. 120).

Ni que decir tiene que reflexiones eternas de este tipo parecen las más adecuadas en el trance de tener que admirar nobles y vetustos monumentos. Tampoco contestará nadie la legitimidad de la conexión emocional entre lo grande y lo pequeño, entre los testimonios de la historia colectiva y esas manos y esas rosas de la trémula contingencia a la que pertenece el observador. Ahora bien, es preciso comprender todo lo que tal reducción subjetiva expulsa de la novela. Por si no se viera claro, consideremos otro ejemplo algo diferente. En la página 91 de *Doña Inés*, la industria textil de Segovia es resumida metonímicamente por el narrador en el ajetreo pesadillesco de un enjambre de manos, las de los trabajadores; el texto desemboca en un delirio léxico por el que desfilan los paradigmas sinonímicos del tacto y de las artes del tejido. Pero la labor textil está en decadencia; y esa decadencia se define con estas palabras:

*El tiempo se va deslizándose. El espeso enjambre de manos clarea. Muchos de los ricos lanificios se han cerrado; el estrépito de los telares se va asordando. Se han desplomado cuatro, seis u ocho casas en una callejuela; han arrancado las puertas y las ventanas y se las han llevado. Diez o doce de las treinta parroquias han sido clausuradas. El torbellino de las manos es más lento; escasean las manos de adolescentes. En otra calle se han caído otras muchas casas. Los telares van desapareciendo. Los años pasan. En la diuturnidad del tiempo las manos van disolviéndose (p. 92).*

Acaso la difusa metafísica temporal que baña dichas frases consiga hacer olvidar lo más importante, lo que ellas no dicen, lo que convocan pero se niegan a nombrar: que si en el mundo de los hombres las estructuras económicas y demográficas cambian, no lo hacen por la simple acción del tiempo, mero horizonte dado, sino por la de los hombres que en él viven y se afanan. Y así el narrador soslaya todo análisis sociológico en beneficio de la condenación de lo humano a la misteriosa y fatal ley del tiempo. Con ello, y aunque acen-túe, por su misma prolija meticulosidad notarial, alguno de los rasgos que lo definen, Azorín abandona el modelo descriptivo del realismo decimonónico,

uno de cuyos objetivos era el descubrimiento crítico de las leyes que gobiernan lo social (P. Imbert, 1983: 120), para inventarse acto seguido un nuevo género de «realismo», ya no vehículo de exploraciones exteriores, sino puro despliegue de una subjetividad en contacto pasivo con el mundo. La descripción dispone aún en Azorín de su tradicional potencia descifratoria (R. Chambers, 1982: 181), pero la realidad descifrada por ella deja de ser la de la historia de la comunidad humana, para convertirse en aquella otra propia de la conciencia del descriptor. Acierta Livingstone cuando afirma que Azorín fue abandonando paulatinamente las inquietudes ideológicas de sus primeras novelas, aunque no da el crítico explicación convincente para tal abandono (Livingstone: 233). Como quiera que sea, no estará de más señalar que los dos personajes representantes de la autoridad, secular y religiosa, en *Doña Inés*, el obispo y el jefe político, sobresalen ambos por la paternal e inteligente solicitud con la que velan sobre sus conciudadanos (*vid. caps. XLII-XLV*); ni que las opiniones políticas no se han ausentado totalmente de la obra, si bien quedan restringidas a un par de consternadoras observaciones de una banalidad difícilmente superable, como por ejemplo el diagnóstico que el desasosegado don Pablo, uno de los muchos *alter ego* de Azorín esparcidos por su narrativa, hace de las crisis finiseculares en términos de «agotamiento del derecho romano» (p. 213), diagnóstico que, ambicionando pasar por erudito, no alcanza sino a hundirse en lo peregrino.

La segunda desestructuración del objeto en la novela concierne al orden del Cuerpo y no es tan evidente como la primera, aunque sus respectivos resultados finales sean en mucho comparables: la segunda fragmenta el objeto erótico, quebrándolo en los mil pedazos de un frío análisis cuasi-anatómico y retirando así de él su condición de término pleno del deseo, su poder de convocatoria sexual inmediata. El narrador de *Doña Inés* recurre, para retratar a las dos mujeres apetecibles de la novela, la propia Inés y su doncella Plácida, a un mismo expediente: describir con dilatada, maniática minucia, los atavíos de ambas mujeres, parcelando de esta forma la visión de los cuerpos; y dentro de esa primera segmentación establece un ritmo de alternancia entre la textura de la carne y la del vestido, una oscilación entre los polos del ocultamiento (cuerpo cubierto) y de la revelación parcial (cuerpo descubierto). El «daguerrotipo» de doña Inés la desmembra en una retahíla de pie, empeine, tobillos, pierna, seno, labios, dientes, orejas y cuello, pelo, brazo desnudo, barbilla, ojos. Todas estas porciones de mujer, evocadas de abajo a arriba con la complacencia un tanto insegura y poco convincente de quien pondera un falso fetiche, se atisban entre referencias a las prendas que las celan y las niegan a la observación (72). Idéntico cuerpo mutilado reaparece en el cap. VII, en el que el personaje se acaricia en la cama para verificar si su madura anatomía aún retiene ter-

sura y firmeza. Pero la exploración destructiva se exagera hasta la microscopía: dedo índice, pulpa de la yema, uña combada, ángulo de los ojos, boca, comisura de los labios, pulgar, piel de la barbilla, parte superior del seno (p. 85). Un paso más y los caps. XXVII y XXVIII ofrecerán al lector, respectivamente, las alucinaciones eróticas de ambos enamorados, Inés y su galán poeta Diego, bajo la forma de una simétrica amputación del cuerpo anhelado en manos, cabello y labios; Inés sólo logra convocar en su fantasía esas partes de su objeto de amor, y lo mismo le sucede a Diego con respecto a Inés. Cabría pensar que el estilo descriptivo azoriniano intenta con tales recursos traducir las formas de una experiencia del objeto sexual básicamente fetichista; y en efecto así lo parece, pero con la salvedad de que la pulsión erótica no sale aquí fortalecida de su focalización en el objeto parcial, sino que más bien se focaliza en el objeto parcial precisamente para mejor debilitar su intensidad y para poder recuperarse en su punto de partida como energía en reserva y disponible para otros menesteres. Aplicada al orden del Cuerpo, la analítica descriptiva de Azorín adopta por ineluctable hado trazas de culto fetichista de la parte, cuando, a decir verdad, no es sino una táctica destinada a fingir deseo allí donde éste no florece: sobre el cuerpo descrito. El deseo del narrador y de los personajes, en *Doña Inés*, se halla irreversiblemente desplazado de los objetos somáticos exteriores y transferido a otro orden de cosas, aunque Azorín, haciendo gala de una notable astucia estética, confía la representación del deseo inexistente a un método, la alternancia opositiva *vestido/desvestido*, que en nuestra cultura es un clásico enfatizador de la desnudez (F. Borel, 1987: 75-84). Esa desnudez, tan sumamente reflexiva y sofisticada, sólo está a un paso de la total deserotización del objeto. Una tenue membrana separa el colmo del erotismo del colmo de la deserotización; entre ambos, la inversión cualitativa es tan instantánea como la rotura de dicha membrana. Medítese, en cambio y en franco contraste, la lectura que propone Livingstone de uno de los pasajes comentados. Dice el investigador (Livingstone: 185): «Cuán sutilmente está entretejido el concepto temporal en la misma textura del estilo, se revela también en otra descripción donde doña Inés es observada como en un movimiento de círculos concéntricos que corresponde exactamente al del “Eterno retorno”». Y cita este texto:

Tres amplios volantes rodean la falda; la adorna una trepa de sutiles encajes. Del talle, angosto y apretado, baja, ensanchándose, el vestido hasta formar cerca del tobillo un ancho círculo. El pie aparece breve. Asciende tersa la media de seda color de rosa. El arranque de la pierna se muestra sólido y limpiamente torneado. Y sobre el empeine gordezuelo

del pie, y sobre el arranque de la pierna, los listones de seda negra que parten del chapín y se alejan hacia arriba, dando vueltas, marcan en la carne muelle ligeros surcos. (p. 72)

Si hace un momento acabo de imputar a Azorín la evacuación de cualquier designio sociológico crítico en sus novelas, llevada a cabo gracias a su estilo descriptivo, ahora no me queda más remedio que endosar a su estudioso idéntico reproche, por cuanto demuestra una similar ceguera selectiva en lo referente al contenido erótico de *Doña Inés* y a sus peculiares modalidades. Lo menos que puede decirse, en efecto, de su interpretación del retrato de la protagonista en términos temporales del Eterno retorno, es que resulta demasiado *fuerte* a la vista de la letra del texto: la cantidad de proyecciones simbólicas que cabe exhumar en la figura del círculo es casi infinita, una vez que se ha decidido no ver en la pintura del pie, la pierna y la falda de Inés otra cosa que un primoroso encaje de círculos. Y, cosa curiosa, el investigador suprime el sexo de la novela en beneficio de la metafísica temporal, de idéntica manera a como Azorín despachaba la temática socioeconómica en *Doña Inés* gracias a sus meditaciones sobre el ineluctable paso del tiempo. Claro que tal unanimidad de actuaciones no extrañará a quien lea en la conclusión de su estudio que Livingstone suscribe plenamente el orteguiano dictamen según el cual, «el deber del crítico no es juzgar una obra, sino ennoblecerla», meta que requiere «un estado de previa benevolencia» (sic) (Livingstone: 222). A lo que sólo cabe replicar que de ser tal la misión de la crítica, más le valdría a ésta sumirse en un intachable silencio admirativo, para no perturbar con redundantes elogios el placer de los buenos lectores, tan condescendientes y sumisos como el propio crítico.

Recapitulando: de esta suerte, la doble desestructuración del objeto cultural y del objeto erótico acarrea en la novela una irremediable descomposición del significado social y sexual de la realidad contemplada, eliminando de ella, como por azar, sus aristas más dolorosas y sus aspectos más conflictivos. Se comprende ahora la función esencial del desmedido amor al análisis y a la pesquisa mínima en Azorín: el narrador, víctima de una curiosidad sin límites por lo pequeño y lo insignificante, guarnecido de un intenso anhelo de reivindicar su importancia, y, en último y paradójico lugar, su significado, se asegura muy mucho de que ese significado último no comparezca jamás sobre la escena de la obra, para lo que arroja sobre el lector el fardo de una enumeración descriptiva interminable, salpicada aquí y allá de gnómicas sentencias y portadora perpetua de la promesa de que ella pronunciará al fin lo indecible, lo nunca oído. La descripción azoriniana refleja la búsqueda atribulada de un significativo neutro, ajeno tanto a la constricción social como a la llamada del deseo; un signifi-

cante sin otro destino que el de servir de simple espejo para la conciencia que en él se mira: un significante, en definitiva, *productor de espejismos*. El narrador azoriniano mariposea en torno al sentido, pero se guarda de apresarlos jamás, sometiendo su lenguaje a una manipulación perversa: sin dejar en ningún momento de acogerse a él —pues la asimbolía, la asemiosis es una causa cierta de depresión y de melancolía, de muerte del sujeto (*Vid. Kristeva, 1987: 52*)—, sin darse descanso en su placentera y casi lujuriosa degustación de los vocablos, consigue neutralizar su capacidad semántica unificadora a través del cultivo del fragmento, de lo inconexo, del vestigio. Sin embargo, no se debe confundir, como lo hace Livingstone (173), el repudio azoriniano de la hermenéutica descriptiva (Hamon, 1980: 77) con el ejercicio de un «antiestilo» realista, orientado a reproducir, sin intervención del observador, el mundo externo, completa y objetivamente, pues el observador interviene, y mucho, aunque no para añadir significados ajenos a lo descrito, sino con el fin de retirarle los suyos más propios, como hemos visto. Para el narrador-descriptor azoriniano, en el sentido global viaja una inminencia mortífera. Estúdiense los hilarantes, por desproporcionados, comentarios de aquél ante la carta que recibe Inés en el cap. V:

Una carta es la alegría y es el dolor. Considerad cómo la señora trae la carta: el brazo derecho cae lacio a lo largo del cuerpo; la mano tiene cogida la carta por un ángulo. Una carta puede traer la dicha y puede traer el infortunio. No será nada lo que signifique la carta que Doña Inés acaba de recibir; otras cartas como ésta, en este cuartito, ha recibido ya (...) La carta será como todas las cartas (...) La carta no dirá nada; será como tantas otras cartas. La región penumbrosa —levemente penumbrosa— de la inquietud del espíritu comienza a extenderse. En la zona indecisa ente la salud y la enfermedad se va operando un cambio; lentamente, con una fuerza que nos arrastra desde la eternidad, sin que todas las fuerzas del mundo —¡oh mortales!— puedan impedirlo, principiamos a entrar en la tierra del dolor y las lágrimas. La carta está en el velador (...) No dirá nada la carta; será como otras cartas. La dama la tiene ya en sus manos (...) Nos hemos resignado ya al dolor. Hemos entrado ya en la región de la enfermedad (...) Desde esta luctuosa ribera, nuestros ojos contemplan la otra ribera apacible y deleitosa de la salud, allá enfrente. ¿Cuándo volveremos a ella? (p. 79-80-81).

Difícilmente puede darse mejor expresión a la pavorosa amenaza en que el significado se ha convertido para la psique de doña Inés y del narrador a una,

puesto que toda distinción entre ellos, desde el punto de vista que aquí nos concierne, resulta ociosa (volveré sobre este asunto). Es necesario, al precio que sea, conjurar el advenimiento de un sentido exterior que pueda golpear por sorpresa, desplazándonos de nuestra posición y obligándonos entonces a ocupar otra distinta, genéricamente indiscriminada e identificada sin más con la «lucutosa región de la enfermedad», con la «tierra del dolor y de las lágrimas». La misma hipérbole de las metáforas, la magnificación neurótica del peligro que supone el recibimiento de un mensaje referencial, de un factor que actualice la realidad ajena al espacio íntimo de la conciencia, son de por sí sobradamente elocuentes. A tal extremo llega la angustia defensiva que aún después de encajar el golpe, de haber visto turbada su existencia doña Inés por la carta, debe la protagonista romper el mensaje para intentar, vanamente, exorcizar su poder transformador:

Doña Inés ha cogido la carta, la ha rasgado en cien pedazos y ha abierto el balcón. La mano fuera del balcón lanzaba los cien pedacitos de papel blanco. Los múltiples pedacitos de papel caían, volaban, revoloteaban en la luz penumbrosa del crepúsculo, y una encendida estrella rutilaba en el cielo diáfano (p. 81).

¿Acaso no es ésta la misma ruptura simbólica que Azorín practica en sus descripciones? ¿Esos cien pedazos de papel blanco que una vez encerraron el tremendo riesgo de un significado coherente, exigente, apelativo, inesquivable, no equivalen a los cien detalles trancos con los que el narrador de sus novelas aspira a negar un sentido que podría conducirlo a la «insania»?

Así pues, la neutralización del sentido, en la que colabora con enorme eficacia el hipercontrolado estilo desestructurador de Azorín, y que actúa primordialmente sobre la materia erótica y social, se encamina a conjurar la *locura*. ¿Cuál es entonces la imagen de la locura que campea a sus anchas por el mundo cerrado y pequeño de *Doña Inés*, el espantable monstruo mitológico devorador del más íntimo querer de la voz narrativa y de sus personajes? El estudio del estilo descriptivo de Azorín ha conducido hasta la formulación de esta pregunta, pero no puede por sí mismo darle cumplida respuesta, para lo que se precisa no sólo un psicoanálisis de la forma (Chasseguet-Smirgel, 1971: 59), sino también una pesquisa del sistema actorial y de la estructura temática de la novela (pues, como el pasaje de la rotura de la carta enseña, en *Doña Inés* el estilo y la temática son homogéneos y se reproducen de manera recíproca). Sucede, efectivamente, que tanto el narrador como los personajes de la obra com-

parten con una unanimidad fuera de toda duda idénticos temores y manías, siendo uno y otros variantes apenas diferenciadas, *exomosis objetivadoras* (Chasseguet-Smirgel, 1971: 38) de un mismo contenido psíquico fundamental, cuyos perfiles intentaré definir a continuación<sup>3</sup>.

El rostro que la demencia muestra en *Doña Inés* tiene sus rasgos deformados por un insufrible ataque de angustia, y puede ser retratado con tonos acrisoladamente psicoanalíticos. La demencia no es otra cosa que la pérdida de sí para un conjunto de personajes cuyo primer impulso consiste en mantener, al precio que sea, sus energías libidinales en el nivel de excitación más bajo y constante posible; la prevención de las tensiones anímicas evitables y el rápido estrangulamiento de las sobrevenidas *de facto* acaparan todas sus fuerzas; en ningún momento dejan de repetirse obsesivamente —y de un síntoma obsesivo se trata— que nada de lo que acontece debe perturbar su frágil y perpetuamente comprometida ataraxia. Cada uno de ellos erige defensas contra la eventualidad de lo inesperado, pero todos —don Pablo, Inés, Diego, Plácida— coinciden en su temor visceral ante lo que no puede vaticinarse. Componen, reunidos, una nómina uniforme, indistinta, de figuras hipocondríacas, siempre ocupadas en controlar su íntima estabilidad, inquietas al menor indicio de trastorno psicológico o físico en sus organismos, para las cuales nada importa fuera de un durar constante en su ser propio, de una demanda inagotable de «perfecto sosiego» (p. 112). Es más, de entre ese plantel de seres anémicos y borrosos tan sólo uno disfruta del suficiente relieve como para ser tenido al mismo tiempo por personaje individualizado y por resumen de los otros, lo que resulta consecuente si se rememora la reconocida falta de talento del autor a la hora de crear caracteres desemejantes: incapaz de diversificar sus obsesiones personales, Azorín las pone todas en un personaje, don Pablo, tío de Inés (Inés misma es una figura difusa y convencional al tiempo, y, en el fondo, carece de importancia narrativa), y opta sabiamente por dejar al resto de los personajes en puros bocetos, dado que sólo podría hacer con ellos, en el plano de su psicología profunda, facsímiles casi exactos del tío de la protagonista. Don Pablo, que siempre parece «un poco cansado» (p. 109), no tolera ver los muebles fuera de su sitio habitual (p. 110); sigue rigurosas costumbres higiénicas en materia de alimentación, y horarios fijos de trabajo (p. 153); escribe cada día el mismo número de cuartillas (p. 153); duerme dulcemente (p. 109); evita todo cuanto le priva de los pla-

---

<sup>3</sup> Para la hermenéutica psicoanalítica de la producción literaria, entendida ésta como técnica de representación psíquica, los personajes, los acontecimientos, el espacio, etc... de un relato son simples significantes; una misma ley regula su respectiva génesis, que no es otra que la ley que determina al sujeto productor (*vid.* R. SILHOL, 1984: 241).

ceres inefables de la contemplación y de la vida interior (p. 112), y en particular los contactos con sus compañeros generacionales (p. 114) e incluso con la misma Inés, a la que no desea ver sino bajo explícitas condiciones de absoluta redundancia comunicativa (p. 113); colecciona libros, deplora los cambios sociales (p. 214); sus afectos negativos son exquisitamente indeterminados, pues detesta «la ingratitude del amigo y la inconsciencia de la muchedumbre» (p. 109); aborrece el movimiento (de hecho, Azorín castiga a la mujer de don Pablo, bulliciosa, alegre e irreflexiva, con una cojera ocasionada por repetidas caídas justicieras; y, para mayor inquina, la convierte en alcahueta principal de la buena sociedad segoviana. *Vid.* caps. XI y XII. Don Pablo, por supuesto, vive prudentemente separado de ella). Una tensa demanda de homeostasis, de garantías de estabilidad en la vida interior, atraviesa el libro, y la proscripción del sentido antes analizada es la condición que la hace posible. Variadas manifestaciones de dicha exigencia se despliegan en el texto de *Doña Inés*, las unas francas,

Don Pablo comenzaba también a sentirse preocupado. Una obsesión turbadora de su quietud —lo más desagradable para él— se iniciaba en su espfritu. (p. 175).

Otras recibiendo figurativizaciones metafóricas presuntamente alejadas de su fuente somática. Así por ejemplo, en la página 70 el requisito homeostático se proyecta sobre la arquitectura, adoptando entonces un significante objetivador, puramente constatativo en apariencia (pero ya sabemos los motivos de semejante neutralidad):

Detrás de esas paredes inexpressivas está lo anodino. Lo anodino, es decir, lo idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo, lo inalterable —dentro de lo uniforme— en la eternidad.

Es difícil no reconocer en el fragmento, de nuevo bajo disfraz de metafísica temporal, la ideología de la pasividad que devora la novelística de Azorín, ni su apenas oculta raíz somática, pues entre la casa continente de lo anodino y el cuerpo azoriniano ideal, vaciado de pulsiones, no hay sino una pequeña distancia que pronto franquea nuestra competencia como intérpretes de símbolos. Y

en la p. 166, el Dios alucinado por don Pablo impone sobre el Universo el deber de funcionar de acuerdo con una permanente autorregulación compensatoria:

El mundo es una serie de equivalencias. Nada puede conseguirse por un lado que no se pierda por otro. Yo he establecido esa ley y quiero cumplirla.

Semejante insistencia en que nada ocurre en realidad, en que ningún suceso conseguiría alterar la imperturbada naturaleza de los acontecimientos cósmicos y humanos —que no son sino un continuo reproducirse a sí mismos—, puesto que si algo adviniera inmediatamente sería compensado en otro lugar del inmutable sistema global, dista mucho de ser una certeza metafísica de cuyo conocimiento goce tranquilamente el narrador. Antes bien, su monótona reiteración hace sospechar que se trata de hecho de una *fórmula apotropaica*, de un ensalmo sedante con el que el narrador se amonesta a sí propio para calmar su siempre agazapada ansiedad. No en vano la misma teoría de la repetición que preside el nivel temático-ideológico de *Doña Inés* se refleja en el estilístico, en correlación inversa, por cierto, con lo que sucedía durante el episodio de la carta rota por la protagonista (donde el procedimiento estilístico era metaforizado en episodio narrativo) :

Matías el pastor estaba en la majada. Cuando ha venido a Segovia la señora, le han mandado un recado. Ha venido Matías a la ciudad y ha traído sus dos perros. A uno le llaman Barcino y a otro le dicen Luciente. El uno es de color bermejo y el otro es de color blanco. El tesoro que tiene Matías es su maravilloso cayado (....) El cayado de Matías es maravilloso (...) El pastor se ha marchado a Segovia. Con Matías se han ido sus dos mastines. A uno le llaman Barcino; a otro le dicen Luciente. El uno es de color bermejo; el otro es de color blanco (p. 121).

Suponer que anáforas como las citadas tengan una mira exclusivamente rítmica y eufónica, como propone Livingstone (183), resulta ingenuo; el machaconeo de los escasos elementos de la descripción sirve ante todo para absolutizar lo descrito, que deviene a fuerza de redundancia lo único que parece poder o merecer describirse; nada se consigue decir aparte de su simple inventario, luego será que no cabe otro sentido ni en ello ni fuera de ello. Una

vez más lo novedoso, lo no vaticinable, es víctima de un rechazo que lo condena al limbo de los nonatos, desde el que no causará ninguna molestia, ni al narrador, ni a los personajes... ni al lector. Da en el blanco esta vez L. Livingstone, por tanto, al explicar que

Sería difícil negar que la «estética del reposo», que en sus diversas aplicaciones constituye la fuerza motriz constante de la incesante experimentación novelística de Azorín, tiene todas las trazas de ser en el fondo una simple proyección de la personalidad del autor. Los varios autorretratos, generosamente intercalados en las novelas y ensayos, coinciden invariablemente con la versión biográfica universalmente aceptada de Azorín como la de una persona de carácter marcadamente reflexivo y contemplativo. De ahí que la elaboración de un principio de arte basado en la contemplación está evidentemente de acuerdo con el temperamento del artista y así constituye un tipo de autojustificación. Esta conclusión está reforzada por el tono patentemente defensivo de Azorín en la ponderación del valor «activo» de la vida interior, actitud que en *El escritor* llega a un extremo de disculpa (226).

Pero para concluir con la cadena de interrogantes que me ha traído hasta aquí queda por localizar la causa última de esa desenfadada persecución de la ataraxia, de la quieta vida contemplativa, de la introversión inmóvil, o como quiera que se desee llamarla —pues sus manifestaciones admiten un sinfín de nombres, pero una sola motivación profunda subyace a los fenómenos que ellos nombran—. La clave para su hallazgo se encuentra también, cómo no, en el personaje de don Pablo, que no por casualidad comparte con el narrador una misma obsesión por la pulcritud y la limpieza. En *Doña Inés* todo lo axiológicamente positivo se califica de «limpio», ya lo haga el narrador, ya los personajes: un paisaje, un comportamiento, una canción popular, y más cosas:

De pronto, en el paseo, en la calle, durante una visita, cuando está pensando en otra cosa, se le aparece *limpio* y definido un detalle que completa la visión que tenía del tema (p. 151).

—Tú eres el último descendiente de la familia. Desde Don Esteban y Doña Beatriz, la línea viene limpia y recta hasta ti (p. 151).

La prosa flúa limpia y exacta (p. 156).

Incluso el motivo de la pulcritud se asocia por contigüidad causal al recurrente del *sosiego* cuando el narrador menciona como los momentos de mayor calma en una casa española los que siguen a la segunda limpieza de la jornada, la vespertina (p. 147). Pero leamos ahora, con lo recién dicho en mente, uno de los más molestos avatares por los que pasa don Pablo. Al introvertido, delicado y sensible personaje le sucede una gran desgracia el día en que le abandona la inspiración literaria, algo que llega a sobrevenirle con cierta frecuencia. Vale la pena transcribir el pasaje íntegro:

Don Pablo está saturado del asunto de su libro; todo lo ve claro y limpio; siente un gran entusiasmo por la obra. El trabajo oscuro de lo subconsciente se realiza en todos los momentos del día y de la noche. Y por la mañana, a primera hora, cuando el aire es sutil, Don Pablo escribe quince o veinte cuartillas. Todo lo que emana entonces de su pluma se halla henchido de emoción, la obra va a ser perfecta... Y un día Don Pablo amanece como todos los días. Ha pasado bien la noche; su sueño ha sido dulce. La personalidad del escritor se halla en tono de plenitud. Se sienta Don Pablo ante las cuartillas y comienza a escribir. La letra no es la misma; enrevesada y difícil, no tiene, dentro de su irregularidad acostumbrada, la normalidad de siempre. El pensamiento discurre tardo. Un estremecimiento de pavor recorre entonces los nervios del caballero; Don Pablo ya sabe de qué se trata. Sin darse cuenta de ello el mismo Don Pablo, sin avisos premonitorios, se ha presentado el período de la sequedad (p. 153).

Hubiera sido superfluo resaltar ciertas expresiones con cursivas, porque todo el texto las reclama: el narrador está pintando un caso involuntario y angustioso de retención anal, con una exactitud que haría enrojecer de placer al ilustre compañero de fatigas de Freud, K. Abraham, que tanto insistió en la importancia de la fase de fijación sádico-anal en el desarrollo psicogenético del individuo (Laplanche et Pontalis, 1988: 460-461); el bienestar y deleite autoeróticos de que disfruta el niño controlando, según su recién descubierto autodomio intestinal, la emisión de materias fecales, su obra primera y preciado tesoro (es ya tópica la serie simbólica heces=regalo a los padres=oro=dinero) se ven aquí obstaculizados por un irritante trastorno fisiológico, que despoja al sujeto (ya adulto, claro está, pues la psique profunda, aunque jerárquicamente organizada, vive en la sincronía) de su señorío sobre sí y sus labores, intelectuales en este caso. La escritura es, en el párrafo citado, transparentemente identificada con una producción fecal, a la que regula un ritmo somático; y de

la contravaloración reactiva de la pulsión anal, tan lógica como previsible en un esteta, procede a buen seguro el prurito higiénico que recorre la entera novela. De ello da buena prueba el siguiente fragmento, que además cierra el proceso de valoración y contravaloración *sucio/limpio* en el mismo punto, la tarea del artista:

El trabajo de Don Pablo es breve. sólo una hora u hora y media puede permanecer el caballero con la atención fija en un asunto. La fatiga le sobrecoge pronto. Su productividad es escasa; escasa, pero intensa. *Se podría comparar su pluma a la piquera de un alambique que fuera dejando caer gota a gota un precioso licor* (p. 152).

En el alambique-intestino de la creación literaria se destila una preciosa sustancia. Todo destilar es un método de depuración, y depurar una materia consiste en limpiarla de sus adherencias deleznable, para no quedarse sino con su esencia expurgada e impoluta. De tales esencias fabrica su alimento, lo hemos comprobado, la subjetividad azoriniana. En refuerzo de esta interpretación podría alegarse que abundan en *Doña Inés* otros motivos e imágenes clásicamente anales; repárese por ejemplo en el gusto bibliofílico y coleccionista de don Pablo, para el que uno de sus más refinados placeres consiste en encontrar y adquirir algún raro volumen como recompensa puntual tras una buena jornada de trabajo (p. 157); o en el sueño contado por el personaje a Inés (p. 16), donde el Universo se concibe como un puñado de arena, deyección de la Divinidad que lo *deja caer* desde su palma. Poco tiene de anómalo esta afluencia anal en la novela, ya que, según Silhol (1984: 240):

Si lo anal se nos ha presentado como el registro mayor en el cual el sujeto se significaba en cuanto al placer de la escritura, es que la etapa anal de su historia, a causa de las particularidades de esa historia, ha acabado por constituir para él un significante, un campo privilegiado, lugar de donde a continuación obtendrá preferentemente los significantes de los que está hecho su discurso.

Ahora bien, la analidad como tónica dominante en la estructura pulsional de un individuo origina una reversión de la libido sobre sí misma, una  *fijación autoerótica y narcisista del deseo* (Laplanche y Pontalis: 264). La palabra nar-

cisismo soporta en la actualidad las pesadas consecuencias de haber servido, en manos incautas, igual para un roto que para un descosido; pero en su acepción técnica, las constantes psíquicas que ella subsume explican de la forma más convincente posible la obcecación con la tranquilidad espiritual, la súplica homeostática que invade *Doña Inés*, y que exige como primer requisito la liquidación del significado (pues el significado último de un signo es la acción que provoca, como quería el pragmatismo de Peirce (1974); o mejor, el significado no se distingue ya en sí mismo del acto, es de hecho un acto; y la acción, se sabe, desestabiliza y pone a prueba la eficacia funcional de los mecanismos de homeostasis, acaso sorprendiéndolos en falta). El estilo descriptivo de Azorín expulsa el significado; su ausencia garantiza el equilibrio de la psique: en esas condiciones, el ego puede gozar de sí propio a través de la percepción exterior, cultivando lo que Livingstone denomina acertadamente una «sensibilidad única» (227). Sin embargo, percepción exterior auténtica y culto de sí son conceptos antitéticos e irreconciliables: el narcisismo, como muy bien dejó dicho Freud y ha repetido Janine Chasseguet (1990), es el mayor enemigo de todo conocimiento, de toda sabiduría humana real sobre el objeto. Lo que la libido autoerótica percibe en el mundo no son las estructuras intersubjetivas de dicho mundo, sino tan sólo lo que ella misma acierta a poner sobre su superficie especular. El culto descriptivo de la sensibilidad desemboca en una egología sin sustancia ni posibilidades de crecimiento; lo descrito hace las veces de soporte para una perenne autocontemplación estática del yo. Así, en los procesos enfermos caracterizados por la exacerbación de las tendencias proyectivas reencontramos notas y rasgos que nos resultan extrañamente familiares tras la lectura de *Doña Inés* (S. Ali, 1986):

La percepción no se distingue de la proyección; *la realidad no es ya la realidad, sino materia de imágenes*. Y la percepción se halla al servicio de la satisfacción simbólica del deseo (167).

Este fenómeno tiene una finalidad defensiva:

(...) negar que algo pueda pasar en el interior del sujeto que percibe. Poniendo el acento sobre la percepción exterior en perjuicio de los procesos internos, el sujeto se instituye como señor incontestable del afuera y del adentro (171).

Nuestro análisis enlaza la proyección a ese momento singular en el que, *habiendo admitido que lo real existe, el sujeto hace de ello un caso particular de lo imaginario* (177).

Lo contrario de la proyección no es lo real, sino lo verdadero. El sujeto que proyecta se encuentra tanto más separado de lo verdadero cuanto que se aferra a una *realidad falsificada* (178).

La actividad perceptiva retrocede bajo la presión del deseo inconsciente: con ocasión de su regresión formal, especialmente, el pensamiento se resuelve en sus componentes sensoriales (...) cambiando de plano, la representación pierde en intensidad psíquica lo que gana en intensidad sensorial (...). *Tal desplazamiento acaba por valorizar la percepción a expensas del pensamiento* (180).

Se aclaran ahora un poco más los motivos que empujaron a Azorín a erigir una estética literaria sobre la negativa a separar la realidad de la fantasía y sobre la concesión a la segunda de la misma o de una superior dignidad ontológica que a la primera (Livingstone: 212); una estética que desvaloriza los hechos en beneficio de la sensación como material básico del arte (Livingstone: 209, 212). La sensación, nutriente de la sensibilidad, de la que don Pablo hace un encendido elogio en el cap. XXXII contraponiéndola al desdén para con la naturaleza, el arte y la inteligencia exhibido por los hombres de acción, encierra al sujeto en los límites de una experiencia somática inmediata, escasamente sometida a los imperativos de la historia social, y a la que puede depurarse del doloroso impulso hacia la conquista de un objeto erótico íntegro. La pléthora descriptiva de la prosa de Azorín, instrumento racional de elaboración semiótica de sus sensaciones *purificadas* (y ésta es la palabra que emplea Livingstone para calificar la más íntima convicción estética del escritor: el arte de Azorín, «reconstruye y purifica la realidad», p. 234), da su forma a una escritura en la que el ego se cuenta a sí mismo en lo exterior, inventando una forma de paradójico *autismo simbólico*<sup>4</sup>; y el esperable correlato intelectual de semejante actitud es una espesa racionalización que se esfuerza por desacreditar la importancia y necesidad de la acción (B. Didier, 1982: 320), cuyo vacío de sentido, elevado al rango de ideología, de presupuesto implícito y de doctrina explícita, se pregona a los cuatro vientos, dentro y fuera de las novelas del autor.

---

<sup>4</sup> Autismo porque, si como quiere E. BÄR (1979: 194-196) las cosas son redes de signos que implican lo externo y lo interno; si la estructura del signo descubre en el mundo la historia del yo y en el yo la historia del mundo, que se interpenetran, Azorín destruye la bidireccionalidad del proceso y permanece anclado en uno de sus polos, el del ego.

¿Hasta qué punto era consciente Azorín de las bases psicosomáticas de su estética, y de la naturaleza y función de la teoría literaria que sobre ellas había fundado? Hasta un alto, muy alto grado, a juzgar por el denso y preciso discurso metapsicológico y metaliterario que el autor entretiene en *Doña Inés*, y en el que reflexiona tanto sobre las modulaciones que su estilo novelístico sabe imponer a una materia prima de sensaciones absolutamente controladas y autoconscientes como sobre la intensa carga de líbido autoerótica que en ellas halla su exutorio de elección, su vía de cumplimiento:

Don Pablo, ¿qué autoridad tendrá para amonestar a su sobrina? El mismo —piensa el caballero— es un caso idéntico, en el terreno del espíritu, al de Inés. Su gozar codicioso de las ideas, del contraste y relación de las ideas; su fruición lenta y suave del mundo, de las formas, del color, de las gradaciones de la luz, del silencio, ¿qué son sino voluptuosidad y sensualismo? Inés no alcanzaría acaso a ver esta orgía silenciosa e interior en que se regodea Don Pablo; pero lo ve el propio caballero, y esto basta (p. 205).

Una cierta congoja, una mala conciencia reticente —conciencia, y mala— planea sobre estas frases; la de quien, habiéndose resignado a asumir como buenas sus inclinaciones y limitaciones más recónditas, no llega a sentirse plenamente capaz de realizar sin remordimientos esa arriesgada operación que consiste en convertir la necesidad en virtud y en proclamar a voz en cuello, en la pública plaza de la creación literaria, que lo que uno no puede dejar de hacer coincide exactamente con lo que uno debe hacer. Honra a Azorín su honestidad en darlo, en ocasiones, a entender; honra en cambio mucho menos al crítico su mojigatería al intentar proteger al escritor en un trance en el que éste ha tenido la decencia de no solicitar amparo ni defensa, pues dice el estudioso en la p. 226 de su monografía, contra lo que él mismo había argumentado poco antes (*vid. cita infra*, p. 15):

El extensivo fondo temático de la novela azoriniana parece indicar, en cambio, que la oposición a la trama y a los personajes no es simplemente cuestión de una proyección de la personalidad del autor, puesto que la respalda una sólida y bien documentada ideología. Ideología que, *por cierto*, ofrece afinidad con la preferencia natural del propio temperamento del autor (226).

Livingstone, como el mismo Azorín hacía en sus descripciones, ya que no puede borrar por completo lo que no quiere ver, se esfuerza al menos por actuar como si no lo viera, y así saca *casualidades* en lugar de sacar *conclusiones*: la *ideología* de Azorín se asemeja mucho, «por cierto», a las *preferencias naturales de su temperamento*. ¡Vaya por Dios, qué curiosa coincidencia! Coincidencia, así pues, aunque para tratarla de tal haya que arramblar con todo principio conocido, cronológico, psicológico y epistemológico, de relación entre lo que se ha dado en llamar infraestructuras y superestructuras.

Conclusión, y vuelta al punto de partida: el estilo descriptivo de Azorín emana efectivamente, como quería el psicoanálisis (Anzieu, 1977), de los procesos psíquicos secundarios, sistematizadores y ordenadores, pues se trata de una elaboración semiótica altamente intencional y autoconsciente; hace posible también, en las formas específicas de su literalidad estética, el desciframiento de una experiencia psicosomática (la líbido narcisista). En cambio, y en consecuencia, no cabe decir que el nivel psíquico de dicha experiencia sea propiamente hablando el del inconsciente, ni que el estilo azoriniano, por tanto, saque a la luz áreas de significación censuradas por el código moral de la novela (Debray-Genette, 1980; Perroné-Moises, 1980); antes bien, la descripción azoriniana colabora de perfecto consuno con el discurso narrativo, ejemplificando y expandiendo al máximo dable exactamente los mismos elementos psíquicos —la misma *relación de objeto*, en palabras de J. Chasseguet (1971: 51)— e ideológicos que este último expresa por medio de los personajes, la trama y la voz del narrador. La técnica descriptiva de Azorín, de este modo, no asume una función complementaria con respecto a la narración —lo que presupondría que se diferencia sustancialmente de ésta, para poder después complementarla—, sino que su finalidad es redundante, enfática, pleonástica, retóricamente reafirmativa en relación con ella. He ahí la pobreza y la eficacia de una novela como *Doña Inés*: porque nadie negará que su estilo acierta de maravilla a transmitir a un lector benévolo las sedantes sensaciones tan altamente ponderadas por el autor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALI, S. (1986). *De la projection. Une étude psychanalytique*. París: Dunod.
- ANZIEU, D. (1977). «Les traces du corps dans l'écriture: une étude psychanalytique du style narratif». En *Psychanalyse et langage*, AAVV, 172-187. París: Dunod.
- BAR, E. (1979). «Things Are Stories: A Manifesto for Reflexive Semiotics». *Semiotica* vol. 25-3/4, 193-205.
- CALABRESE, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CHAMBERS, R. (1982). «Ph. Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif». *Dispositio*, vol. VIII, n.ºs. 22-23, 179-182.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1971). *Pour une psychanalyse de l'art et de la culture*. París: Payot.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1990). *La maladie d'idéalité. Essai psychanalytique sur l'idéal du moi*. París: Editions Universitaires.
- DEBRAY-GENETTE, R. (1980). «La pierre descriptive». *Poétique* 43, 293-304.
- DEBRAY-GENETTE, R. (1982). «Traversés de l'espace descriptif». *Poétique* 51, 329-344.
- DIDIER, B. (1982). «Sénancour et la description romantique», *Poétique* 52, 315-328.
- HAMON, PH. (1980). «L'énoncé descriptif et sa construction théorique». *Dispositio* vol. V, n.ºs 13-14, 55-95.

HAMON, PH. (1980). «Décrire le descriptif». *Degrés* 22, h-h16.

IMBERT, P. (1983). «La structure de la description réaliste dans la littérature européenne». *Semiotica* vol. 44-1/2, 95-122.

KRISTEVA, J. (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.

LAPLANCHE, J., et PONTALIS, J-B. (1988). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF.

LIVINGSTONE, L. (1970). *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid: Gredos.

PEIRCE, CH. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

PERRONÉ-MOISES, L. (1980). «Balzac et les fleurs de l'écritoire». *Poétique* 43, 305-323.

SILHOL, R. (1984). *Le texte du désir. La critique après Lacan*. Petit Roelx (Belgique): Cistre.