

PARA UNA TEORÍA DE LAS FIGURAS RETÓRICAS DE  
LA NARRATIVA DE FICCIÓN: NOTAS SOBRE  
*BERLIN ALEXANDERPLATZ* DE ALFRED DÖBLIN

GIULIANA ZEPPEGNO  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

A partir de mediados del siglo XX se ha asistido a una vasta reactivación de la retórica clásica como teoría del discurso, en el marco de una tendencia heterogénea conocida en su conjunto como Neorretórica. En su diferenciación interna, este fenómeno mantiene la ambivalencia bajo cuyo signo nació y se desarrolló la retórica clásica, en vilo desde Aristóteles entre un alma lógica, que la vinculaba a la dialéctica, y un alma estética, que la emparentaba con la poética. Las tentativas de recuperar el armazón teórico de la retórica clásica en una dirección estilística, puramente *elocutiva*, sin embargo, sobrepasan con mucho las encaminadas a la recuperación de su polo argumentativo-persuasivo, secundando una tendencia difundida desde el Renacimiento. Es sobre todo a partir del siglo XVI, en efecto, cuando la “retorización de la Poética”, dominante en la edad clásica y medieval, empieza a invertirse en la que se ha definido como una “poetización de la Retórica” (García Berrio y Hernández Fernández, 2008: 105) y la disciplina, abdicando de una parte de su estatuto original, va restringiendo progresivamente su campo de acción al de una de sus partes constitutivas: la *elocutio*.

El polo argumentativo-persuasivo pierde terreno en beneficio del estilístico, y la noción de *ornatus* acaba por imponerse como único objeto del *ars retorica*: a lo largo de un proceso que toca su cumbre con los tratados clásicos franceses de Dumarsais (*Traité des Tropes*, 1730) y Fontanier (*Les Figures du discours*, 1827), se va difundiendo

una acepción muerta, “arqueológica”, de la retórica, cuya función se reduce a la compilación, cada vez más detallada, de listas de figuras y tropos, concebidos como mero adorno del discurso, de manera que su contenido denotativo y su valor pragmático caen fuera de la competencia de la disciplina. En el momento de su “muerte”, a comienzos del siglo XIX, la retórica es a todos los efectos, como la define Genette en un ensayo iluminador (Genette, 1982), una “retórica restringida”, en la doble acepción de “restringida a la *elocutio*” y “restringida a la teoría de los tropos”, esto es, sometida a la supremacía de la que se impuso, sobre todo con las poéticas románticas, como la soberana indiscutida del reino retórico: la metáfora.

La recuperación de la retórica a la que se asiste a un siglo de distancia, y que tiene como móvil principal, según la lectura de García Berrio, la crisis de las teorías literarias formalistas –crecidas de forma hipertrófica con respecto a otros enfoques y llegadas, en última instancia, al colapso por superproducción (García Berrio, 1984),– ha tomado esencialmente tres caminos:

- 1) la neorretórica inaugurada por Chaïm Perelman, que trata de recuperar el saber retórico para articular una verdadera gramática del discurso argumentativo-persuasivo (Perelman y Olbrechts Tyteca, 1994);
- 2) la recuperación de la retórica como teoría de la expresividad llevada a cabo en el ámbito de la lingüística estructural y los estudios formalistas, que, adoptando una concepción elocutiva, estilística, de la retórica, limita su campo de interés a las figuras del discurso, de las que propone nuevas definiciones y clasificaciones;<sup>1</sup>
- 3) la postulación de una Retórica general, entendida como “ciencia del discurso” y resultado de la integración entre el *entero* aparato de la retórica clásica y las modernas ciencias humanas, en el interior de la cual la “Retórica general literaria” viene a representar el “núcleo consistente de una ciencia de la Literatura” (García Berrio, 1994:

<sup>1</sup> La mayoría de las contribuciones de la segunda mitad del siglo XX se pueden adscribir a esta línea. Véanse en particular: Todorov (1971), Genette (1968) y (1982), Barthes (1982), Grupo  $\mu$  (1987); en el ámbito lingüístico, Jakobson (1974, 1967); en el campo psicoanalítico, Lacan (1972, 1972a); para una lectura hermenéutica de las diversas retóricas elaboradas desde Aristóteles hasta las modernas teorías del texto, véase Ricœur (1980); recordamos, finalmente, la intepretación “deconstructiva” de la retórica, de corte filosófico, propuesta por Paul De Man (1990).

243). Recuperando el sistema retórico en *cada uno* de sus aspectos (estilístico-expresivo y persuasivo-argumentativo) y entendiendo el discurso literario no sólo como texto, sino también en tanto que *hecho* retórico (Albaladejo 1991), en efecto, la retórica general literaria proporciona una teoría *completa* del discurso literario, capaz de iluminar cada uno de sus niveles (semántico, sintáctico y pragmático) desde todas las perspectivas (creativa, immanente, receptiva).

El presente artículo se propone aportar una pequeña contribución al debate sobre la aplicación de la retórica a los estudios literarios, adentrándose en un campo de investigación relativamente poco explorado o explorado, hasta ahora, de forma indirecta y no sistemática, esto es, la figuratividad de la narrativa de ficción. Si es cierto que la narrativa de ficción no es reductible a la pura denotación, sino que fundamenta su eficacia, en distinta medida, en la connotación, desde luego es posible identificar, entre sus estrategias reguladoras, un verdadero mecanismo figural: con tal objeto, se propone aquí una acepción *macroestructural* y *extensiva* de figura, subsumiendo bajo este concepto las figuras retóricas que sobrepasan la frase para actuar, a varios niveles, en el marco de segmentos textuales más extensos. A pesar de que el discurso narrativo no coincide con la adición de las frases que lo componen, no existiendo entre enunciado y discurso narrativo ninguna continuidad *simple*, es indudable que participa de alguna forma de la frase y que su *sintaxis* y su *semántica* pueden ser investigadas con una precisión comparable a aquella con la que se examinan los enunciados.

A este respecto se impone una aclaración previa. La expresividad retórica del texto entendida *en su acepción más amplia*, como “lógica formalizadora” del discurso narrativo, no es otra cosa, en definitiva, que el discurso mismo, es decir, el resultado de las estrategias connotativas responsables de la literariedad de un texto, reconducibles, con Jakobson, a la “función poética”<sup>2</sup> del lenguaje. Con respecto a la expresividad entendida en esta acepción extensiva, los estudios teóricos abundan, es más, se puede decir que la mayoría de las contribuciones formalistas de la segunda mitad del siglo XX van exactamente en esta dirección: baste pensar en la grandiosa

<sup>2</sup> A este respecto es significativo que el Grupo  $\mu$ , que acoge programáticamente una noción amplia de “expresividad”, rebautice la fórmula de Jakobson como “función retórica” (Grupo  $\mu$ , 1987: 54).

sistematización de recursos narrativos realizada por Genette en una obra titulada significativamente *Figuras*, o en el intento del Grupo  $\mu$  de elaborar un sistema de figuras del relato (entre las figuras de la narración: desvíos relativos a las relaciones de duración, a la cronología, al encadenamiento causal de los hechos, a los puntos de vista, etc.).

Aquí se adopta, por el contrario, una acepción *restringida* de figura, entendida como configuración retórica precisa, reconocible, por ya codificada, y por tanto iterable. En particular, se buscan en el texto narrativo aquellos mecanismos figurales, abundantemente sistematizados por los manuales clásicos, que la narración comparte con la enunciación poética, y que no parece arriesgado reconducir a algunas estructuras antropológicas de la simbolización.<sup>3</sup> Con esta expresión no nos referimos al supuesto sustrato universal humano al que remite la teoría junguiana de los arquetipos, sino, con más cautela, a un conglomerado de modelos comunes a una misma *cultura* (la judeo-cristiana, a la cual se refería Freud al describir el inconsciente y su organización “retórica”), que rigen la imaginación humana a varios niveles. Parece demostrado que cuando soñamos, cuando deliramos, cuando escribimos un poema o contamos una historia, recurrimos a grandes rasgos a los mismos mecanismos retóricos, que, gracias al común sustrato *cultural*, nos resultan reconocibles (dentro de ciertos límites), decodificables y repetibles en tanto que estructuras vacías.

La propuesta planteada aquí no agota en absoluto la connotatividad del discurso narrativo, por la sencilla razón de que un texto de ficción constituye –por la relación compleja que establece con su referente externo, por su estatuto diegético, por su capacidad para crear mundos, etc.– un objeto estético más articulado, por así decirlo “tridimensional”, con respecto a la enunciación poética. Las figuras retóricas de la ficción van a integrar, por lo tanto, la gran cantidad de recursos ya sistematizados (tratamiento del tiempo y del espacio, narrador y punto de vista, lector implícito, mundos posibles, etc.) y las

<sup>3</sup> Véase, a este respecto, la propuesta de Roman Jakobson (1967 y 1974), que polariza las figuras en la oposición metáfora/metonimia, reconduciendo estas últimas respectivamente a las dos modalidades de la *selección* (basada en la semejanza) y de la *combinación* (basada en la contigüidad), y la teoría de Jacques Lacan (1972 y 1972a), procedente del planteamiento de Jakobson, según la cual metáfora y metonimia constituirían, tanto en el lenguaje consciente como en el inconsciente del sujeto, las grandes “figuraciones” propias del orden de lo simbólico.

figuras propias del texto narrativo que no tienen equivalentes en la poesía (*flash back* como “figura del tiempo”; metalepsis como “figura del autor o del lector”, etc.).

Entre los tres caminos tomados hasta aquí por la Neorretórica, nuestra propuesta se sitúa entre el segundo (retórica como teoría de la expresividad) y el tercero (Retórica general), en cuyo proyecto general se inserta idealmente: el estudio de las figuras *narrativas*, en efecto, a diferencia del de las figuras propias del enunciado, desborda con mucho el plano de la *elocutio*, afectando necesariamente al nivel de la *dispositio*, concebible como la sintaxis macro-estructural del discurso, e indirectamente al de la *inventio*, entendida como reserva semántica de la que el discurso se vale al estructurarse.

Se adopta aquí la acepción clásica, si bien altamente controvertida, de figura como *desvío* con respecto a un hipotético *grado cero* del discurso.<sup>4</sup> La noción no es de ningún modo inocente, pero aparece *empíricamente* irrefutable: una figura retórica es producida (por el autor) y percibida (por el lector) como tal, a causa de la existencia teórica de un estado “neutro” del lenguaje, con respecto al cual representa un desvío o una transgresión, sea ésta lingüística o lógico-semántica. Con fines *operativos*, consideraremos por tanto las figuras retóricas narrativas como desvíos con respecto a un ideal grado cero del relato, a saber, una suerte de relato “descarnado”, narrado de forma denotativa desde un punto inicial A a un punto final Z. Esta “fábula pura”, en la que el discurso coincidiría literalmente con la *histoire*, es *inexistente* en la realidad de los textos, ya que sabemos que no existe *histoire* que no sea ya, de por sí, discurso. No sólo: estamos persuadidos, con Derrida, de la esencia diferencial (“figurada”) de *todo* el lenguaje, entregado a la deriva semiótica por un juego de la *différance* que no es más, si bien se mira, que una cadena infinita de desvíos (Derrida, 1971). Aun así, creemos necesario separar los diferentes niveles de lectura del objeto lingüístico y afirmar *empíricamente*, a la hora del análisis, lo que filosóficamente estamos obligados, con la deconstrucción, a negar.

<sup>4</sup> La noción de *desvío* sigue alimentando un debate que intuimos sin salida. Para que exista un desvío, ha de existir un estado cero, “normal” del lenguaje, de cuya existencia real o incluso hipotética muchos dudan. Es célebre el comentario de Dumarsais según el cual “se hacen más figuras en un día de mercado que en varios días de asambleas académicas” (cit. en Grupo  $\mu$ , 1987: 52), afirmación que nos remite a la teoría difusa –desarrollada, entre otros, por Giambattista Vico– del origen figurado, retórico, del lenguaje humano.

Adentrémonos ahora en el examen de las macrofiguras que operan en los textos narrativos. Basándonos en la división clásica de las figuras, señalaremos:

– entre las figuras “in verbis singulis”: los así llamados *tropos*, o “figuras semánticas” (metáfora, metonimia; litote e hipérbole<sup>5</sup>).

– entre las figuras “in verbis coniunctis”: 1) algunas “figuras sintácticas” (o *figurae elocutionis*) como: elipsis; repetición; inversión; 2) algunas “figuras de pensamiento” (o *Figurae sententiae*) como: ironía, alegoría, paradoja, antítesis, símil o comparación, preterición y, sugerida por el Grupo  $\mu$ , negación (en la acepción freudiana).

No entran en el presente estudio las figuras operantes exclusivamente a nivel fonético y gramatical (ej: aliteración, zeugma, anáfora, paronomasia, etc.), puesto que carecen de equivalentes narrativos. A este respecto es preciso puntualizar que lo que interesa investigar aquí no es la figura enunciativa *perpetuada* a lo largo de amplias porciones de texto en prosa (cuyo empleo resulta idéntico al poético), sino la figura que actúa *narrativamente*, operando en la sintaxis y en la semántica *del relato*, no de la frase. No interesa, por ejemplo, el hecho de que enteros pasajes de un texto narrativo contengan asonancias en “a” o en “i”, o de que varios enunciados estén sujetos a hipérbatos, aunque sea por porciones textuales extensas, fenómenos éstos que no difieren en nada del uso poético, enunciativo, de las mismas figuras. Lo que sí interesa es, por ejemplo, la inversión de dos o más episodios narrativos, la metáfora que se instaure entre bloques diegéticos o imágenes complejas, la repetición de enteras escenas o segmentos de la historia.

Por lo que respecta a las figuras de pensamiento, caracterizadas por una estrecha dependencia del referente externo y un valor circunstancial, éstas trascienden muy a menudo la medida de la frase: se hablará de macrofiguras narrativas, sin embargo, tan sólo allí donde éstas llegan a *estructurar* vastas porciones o la totalidad del relato. Valgan como ejemplos, en el caso de la alegoría, la *Divina Commedia*, paradigma medieval de narración alegórica en versos o, en la edad moderna, los relatos y novelas de Kafka, concebibles como grandes

<sup>5</sup> La clasificación de litote e hipérbole varía en base a los compiladores: el Grupo  $\mu$ , por ejemplo, las considera *metalogismos* (antiguas *figuras de pensamiento*).

alegorías vacías, preñadas de “promesas” de significado retóricamente elaboradas, pero, en última instancia, absolutamente imparafraseables o in-significantes (Baioni, 1984, 1997).

Lo mismo podemos decir de otras figuras de pensamiento narrativamente muy prolíficas, como la paradoja: existen narraciones *enteramente* paradójicas, a saber, narraciones que no emplean la paradoja de forma “accessoria”, sino que la *encarnan* en su misma estructura. Piénsese por ejemplo en «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar, que una asombrosa metalepsis del lector vuelve lógicamente “imposible”, paradójico, como relato, o en varios cuentos de ciencia ficción basados en hipótesis lógicamente contradictorias (valgan como ejemplos relatos como «...Y construyó una casa torcida» de Robert A. Heinlein, donde el intento de un arquitecto de construir una casa cuadrimensional subvierte el concepto tradicional de espacio desencadenando una paradoja espacial, o los muchos en los que un “viaje en el tiempo” desemboca en verdaderas aporías lógicas).

Otras figuras de pensamiento que se han revelado bastante productivas en la narrativa de ficción son la preterición y la negación. La preterición, “figura retórica en la que se revela algo bajo la fórmula de no querer decirlo” (García Berrio y Hernández Fernández, 2008: 123), en ocasiones puede llegar a abarcar la narración entera o amplias porciones de ella, al acabar contando el narrador lo que supuestamente quería callar. La negación en su acepción psicoanalítica freudiana [*Verneinung*] (paciente al analista: “¡no vaya usted a pensar que la mujer con la que soñé era mi madre!”) se aprecia con cierta frecuencia en la actitud de los narradores “no fiables” del relato fantástico clásico, los cuales, al asegurar obsesivamente la veracidad de lo que están relatando y su propia lucidez mental, inducen al lector a dudar de sus palabras y acaban por denunciar, negándola, su propia locura.

En las páginas siguientes, vamos a detenernos en las figuras narrativas *sintácticas* y *semánticas*, cuyo “salto” del enunciado al relato es más complejo y precisa, sobre todo en el caso de las figuras semánticas, de algunas aclaraciones preliminares. La metáfora en particular –probablemente la más poderosa y misteriosa de las figuras retóricas–, y la metonimia, plantean una serie de interrogantes no resueltos que no se pueden pasar por alto a la hora de trazar unas coordenadas de análisis, so pena de caer en el hechizo de la taxonomía per se, perdiendo de vista la complejidad y ambivalencia inherente a estas figuras.

La metáfora se ha considerado durante siglos como la reina indiscutida de las figuras retóricas, y durante mucho tiempo ha catalizado la atención de los estudiosos en detrimento de las demás figuras, sobre todo de la que ha sido considerada a menudo como su “hermana pobre”, la metonimia. No obstante, muchas son las cuestiones que permanecen abiertas a la hora de definir su estatuto y funcionamiento, y su relación con la metonimia dista mucho de estar aclarada de forma satisfactoria. Quizás la disputa más interesante sea la que versa sobre su “lógica”. En contra de la opinión ya antigua según la cual metáfora y metonimia representarían dos tropos estructuralmente distintos (por un lado un salto lógico al vacío, de índole puramente intuitiva; por otro una sustitución parafraseable sobre la base de un razonamiento lógico), el Grupo  $\mu$  (1987) y Umberto Eco (1990) avanzan la hipótesis de que la metáfora sería el producto de la combinación de dos o más sinécdoques y que por lo tanto sería susceptible de ser descompuesta en tropos elementales de tipo metonímico. De esta manera, lo que se presenta como el resultado de una intuición fulminante, no parafraseable, no sería otra cosa que un doble o triple salto lógico en la cadena de las conexiones metonímicas, capaz de poner en relación, según la lectura de Eco, dos puntos de la enciclopedia del lector incluso muy distantes entre sí. Esta teoría implica una concepción “racionalista” de la metáfora, y más en general una interpretación de la retórica como “*exasperación de lo racional*” (Grupo  $\mu$ , 1987: 183), es decir, una visión de lo retórico como una intensificación de la lógica común, y no como el canal privilegiado de una lógica de otro orden. Según Ricœur, en cambio, la metáfora no sería simplemente una manera (muy rápida) para poner en comunicación dos puntos distantes de la enciclopedia, sino que constituiría un salto lógico de otro orden, capaz de descubrirnos algo radicalmente nuevo. Para el filósofo, la metáfora provocaría una “innovación semántica” (Ricœur, 1980: 138) precisamente en la medida en que convocaría significados y propiedades imprevistas, que aún no forman parte del campo semántico del término metaforizado.

Esta cuestión tan estimulante (meollo, sin bien se mira, de la dicotomía entre pensamiento lógico-aristotélico por un lado e “intuición” o existencia de lógicas alternativas por otro) no parece destinada a encontrar una respuesta en lo inmediato, aunque aventuramos la hipótesis de que abordar el problema desde la perspectiva de la retórica del inconsciente (desplazamiento y



condensación como correlativos y matrices de metonimia y metáfora) podría proporcionar unas respuestas plausibles a este dilema o, mejor dicho, hacer que el dilema se disuelva, que deje de plantearse como una alternativa “o...o”.

Con esta breve digresión no se quería sino alertar del carácter escurridizo, tramposo, que marca la diferencia entre metáfora y metonimia –que no son sólo recursos estilísticos, sino también los mecanismos reguladores de nuestra vida inconsciente, de la producción del lenguaje comunicativo, de la mecánica del deseo y la imaginación–, para poder afrontar su análisis sin ingenuas pretensiones de “verdad”.

La acepción macroestructural de metáfora y metonimia nos obliga a unas diferenciaciones imprescindibles para analizar su funcionamiento en el texto: para ello, adoptaremos las distinciones muy valiosas que Christian Metz (2001) establece entre estas figuras con respecto a la narración cinematográfica, ya que éstas resultan perfectamente extrapolables a la teoría literaria.

En primer lugar, Metz propone una distinción entre *metáforas diegéticas* y *metáforas no-diegéticas*: con el primer término se entienden las metáforas dotadas, en la historia, de un papel diegético (o, lo que es lo mismo, los elementos de la historia dotados de un valor metafórico) y con el segundo aquellas en las que “el término metaforizado [...] pertenece a la acción, pero el término metaforizante [...] le es ajeno, sólo interviene en la película por sus virtudes simbólicas” (Metz, 2001: 175).

Asimismo, se adoptará la iluminadora distinción de Metz entre: 1) la metáfora puesta en sintagma, es decir, aquella en la que “dos imágenes, dos detalles de la misma imagen [...] dos elementos presentes uno y otro en la cadena, se asocian por semejanza o por contraste”;<sup>6</sup> 2) la metáfora puesta en paradigma, en la que el elemento metaforizante *reemplaza*, en la cadena sintagmática, al metaforizado, como es evidente en el cliché cinematográfico que consiste en sustituir una escena de amor por la imagen de llamas vivas; 3) la metonimia puesta en paradigma, en la que un elemento reemplaza, en la cadena sintagmática, a otro elemento, al que está vinculado por una relación

<sup>6</sup> El ejemplo cinematográfico propuesto por el estudioso es el comienzo de *Tiempos modernos* de Chaplin, donde la imagen de un rebaño de borregos es yuxtapuesta, con valor metafórico, a la de la muchedumbre en la entrada del metro.

no de semejanza, sino de *contigüidad* (“real” o diegética);<sup>7</sup> 4) la metonimia puesta en sintagma, en la que el elemento diegético y el cargado de valor metonímico aparecen acercados a nivel sintagmático.<sup>8</sup>

Una última distinción que nos parece importante añadir es aquella entre metáfora *interna* y metáfora *externa*. Por metáfora interna entendemos la metáfora que remite al universo del relato, reflejando una parte de él o su totalidad, mediante el clásico recurso, sólo aparentemente sinecdótico, de la *mise en abyme*.<sup>9</sup> La metáfora externa, diegética o no-diegética, en cambio, es aquella cuyo elemento metaforizado pertenece al referente externo o, mejor dicho, a la *enciclopedia* del lector: se trata, en otros términos, del juego del simbolismo “extrovertido” del texto, por medio del cual determinadas imágenes o situaciones son empleadas para hablarnos del mundo.

El texto que vamos a utilizar como banco de pruebas para lo enunciado hasta ahora es *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (2009), novela caracterizada por un articulado entramado discursivo y un uso emblemático de muchas de las figuras narrativas mencionadas en el esquema inicial. Para facilitar la comprensión del análisis, proporcionamos a continuación un breve resumen del argumento de la novela:

El ex transportista Franz Biberkopf recobra la libertad después de haber estado encerrado durante cuatro años en la cárcel berlinesa de Tegel por el asesinato de su ex amante Ida, e intenta reconstruirse una vida honesta, con la ayuda de su nueva amante Lina, el antiguo amigo Meck y la prostituta Eva, ex novia y confidente, vinculada a él por una relación siempre en vilo entre la protección materna y la provocación sexual. Después de haber trabajado por un tiempo como vendedor ambulante de sujetacorbatas, y haber atraído la ira de antiguos amigos

<sup>7</sup> Ejemplar de esta tipología es, en *M, el vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang, la imagen de la pelota de la niña abandonada entre los cables eléctricos, metonimia del cadáver de la niña, recién matada por el vampiro.

<sup>8</sup> En *M, el vampiro de Düsseldorf*: la escena en la que la niña aparece con la pelota.

<sup>9</sup> La *mise en abyme*, médula de los procesos metanarrativos, funciona como una sinécdoque desde el punto de vista estructural (una parte *del texto* “contiene” su totalidad), pero semánticamente no lo es casi nunca: refleja metafóricamente parte de la historia general, o de su significado global, pero es raro que constituya su “miniatura” exacta.

comunistas que lo sorprenden vendiendo en la calle el periódico de propaganda nazi «Völkischer Beobachter», empieza a colaborar con el nuevo amigo Lüders en la venta puerta a puerta de cordones, hasta que éste abusa de una confianza suya para urdir un engaño a sus espaldas e inflige el primer golpe a sus propósitos de honradez. Frustrado en su anhelo de pureza, Franz se deja hundir en el alcoholismo y en la auto-degradación, desapareciendo del barrio durante unos meses. Cuando vuelve a su antigua habitación y reanuda las relaciones con los amigos, en su vida irrumpe Reinhold, un personaje inquietante, misterioso, que no tarda en involucrarlo en un sórdido tráfico de mujeres y empieza a ejercer sobre él una influencia poderosa y nefasta. A raíz de un malentendido, Franz se encuentra implicado en un robo maquinado por la pandilla de Pums, en la que trabajan, como descubre más tarde, los amigos Meck y Reinhold: durante la fuga, este último lo arroja del coche en marcha, presa de una ira repentina aparentemente inexplicable; Franz sobrevive, pero, atropellado por otro coche, pierde el brazo derecho, convirtiéndose en un lisiado.

Abandonado por agotamiento todo propósito de mantenerse honrado, empieza a colaborar con el ladrón Willy y más tarde con la pandilla de Pums, esto es, con los responsables de su accidente. Gracias a Eva conoce a Emilie, prostituta de candor desconcertante, a la que rebautiza Mieke, se enamora de ella desde el primer instante y se convierte en su proxeneta. Reinhold, sin embargo, vuelve a interferir en su felicidad: un día lleva a Mieke a un bosque fuera de Berlín, la seduce, le revela ser el responsable del accidente de Franz, la estrangula. Cuando Franz se entera del acontecimiento por los periódicos, enloquece y es ingresado en un manicomio. Aquí se completa su “conversión”, una suerte de despertar del entorpecimiento fatalista en el que había estado inmerso hasta aquel momento: acaba comprendiendo la importancia de la voluntad del individuo en la determinación de su propio destino, el valor de la solidaridad entre los hombres, que los hace más fuertes ante las adversidades, el imperativo de la lucidez. Al final, Franz emerge de su delirio y es absuelto de la acusación de homicidio, a la vez que se establece la culpabilidad de Reinhold, detenido unos meses atrás a raíz de un equívoco. El ex transportista, ex asesino, ex ladrón y ex rufián Franz Biberkopf finalmente encuentra trabajo como portero auxiliar en una fábrica y desde entonces “no hay nada más que contar de su vida” (Döblin, 2009: 510).

La historia de Franz Biberkopf no representa sino un hilo en la gran urdimbre de materiales textuales de los que se compone,

organizada en la forma del collage, la epopeya de Döblin sobre su ciudad. Escrita acerca de la ciudad de Berlín y una época (los últimos años de la república de Weimar) mucho más que sobre las vicisitudes del protagonista, la novela entrelaza polifónicamente la historia de Franz Biberkopf con una gran cantidad de citas, recortes de prensa, datos estadísticos, estudios científicos, episodios de crónica etc., montados de forma “cinematográfica” y dotados de un alto valor connotativo. Tanto a nivel sintáctico como a nivel semántico, la novela está regida por unas grandes figuras retóricas de la narración, a las que se deben en última instancia su unidad profunda y la intensa estratificación y densidad semántica que la caracteriza.

Entre las figuras sintácticas, destacan la repetición y la inversión. Con el término *inversión* (de dos o más segmentos de la historia) no nos referimos a las simples alteraciones del orden de la narración, sino al caso específico en que la alteración del orden narrativo lineal “es un hecho de montaje”, es decir, se debe al arbitrio del narrador y no encuentra justificación a nivel diegético (como ocurre en cambio en los casos en que *flash back* o *flash forward* están “justificados” por el hecho de que uno de los personajes, en un momento determinado de la historia, recuerda un episodio pasado o alude a uno futuro). En la novela, la inversión está presente, en combinación con una elipsis “recuperada” sólo parcialmente más adelante, en un momento clave de la historia, con el claro propósito de proporcionarle tensión narrativa. El accidente en el que Franz, arrojado desde un coche en marcha por uno de sus amigos, es atropellado por otro vehículo y pierde el brazo derecho, ocupa apenas dos líneas. Después de interrumpir bruscamente el flujo narrativo con un episodio no-diegético opuesto al anterior por *antítesis* (se trata de la descripción de un risueño amanecer sobre la ciudad de Berlín), la narración abandona a Franz inerte en la carretera, se salta algunas horas, y continúa relatando las vicisitudes de Reinhold, el responsable del accidente de Franz. Sólo en este punto el narrador *vuelve atrás* (el título del capítulo nos informa de la fecha exacta) y retoma la narración del accidente, relatándonos cómo Franz consigue volver a la ciudad y finalmente ingresa en un hospital, donde recuerda (*flash back*) la parte de la noche que el narrador nos ha callado hasta este momento. Además, en ningún momento se nos dice explícitamente que Franz ha perdido el brazo: el lector lo infiere de un pasaje marcado por una *reticencia* extrema, en el que se alude fugazmente a la amputación (“Franz está despierto. Lo comprende todo. Quiere

tocarse el hombro derecho. La enfermera le aparta la mano: tiene que estar tranquilo” [Döblin, 2009: 281]).

Inmediatamente antes de la escena (elíptica y sujeta a inversión) del accidente, el narrador recurre a una verdadera *paradoja*, cuya significación en la historia se revela sólo retrospectivamente: la mañana del día en el que Franz pierde el brazo, oye tocar las campanas en una suerte de alucinación premonitoria (¿o una advertencia del hado?), y sale de casa para descubrir cuál es la desgracia anunciada por las campanas, pero los periódicos no traen noticias de relieve y en la calle todo parece tranquilo. ¡Claro! La desgracia *aún no ha ocurrido*: se abatirá sobre él unas horas después, modificando radicalmente, por segunda vez, el curso de su vida.

La *repetición* aparece con frecuencia en la novela: además de una densísima recurrencia semántica, con respecto a la cual conviene hablar, más que de repetición, de *Leitmotive*, se dan verdaderas iteraciones de fragmentos textuales, no-diegéticos (inserciones “digresivas” con respecto a la historia, atribuibles al arbitrio del narrador omnisciente), más o menos sujetos a variaciones: es el caso de la descripción bíblica (parafraseada por el autor) del jardín del Edén (Döblin, 2009: 106, 154, 192); de la evocación de la gran ramera de Babilonia (paráfrasis del *Apocalipsis* de San Juan, 17,1 y ss.), repetida en las páginas 297, 313, 352; 437 y 479 con variaciones mínimas; y finalmente del motivo de la muerte, encarnado en el estribillo popular “Es segadora, se llama Muerte, tiene la fuerza de Dios que es fuerte. Una guadaña mueve con maña, cuando la usa nadie se excusa”, iterado de forma más o menos extensa y con variaciones mínimas (Döblin, 2009: 243, 286, 287, 300, 330, 403, 410, 427, 440), hasta la gran *personificación* de la Muerte en las últimas páginas de la novela, que llena de sentido y articula las repeticiones anteriores.

Pasando a las figuras semánticas, la novela presenta al menos dos casos de *metonimia*: recién salido de la cárcel, Franz va a la casa de una prostituta, pero no consigue hacer el amor con ella y se marcha al cabo de unos minutos. El narrador no menciona de manera explícita su impotencia momentánea, relacionada con el trauma de la cárcel y con el recuerdo del asesinato de su ex amante Ida, sino que la insinúa mediante la eficaz combinación de una elipsis y una metonimia. En particular, el relato del acto interrumpido y su explicación –suprimidos por *elipsis*– están reemplazados por la transcripción del prospecto de un fármaco contra la impotencia masculina, es decir, por

una metonimia no-diegética (la inserción es puramente discursiva, no forma parte de la *histoire*) y puesta en paradigma (el prospecto *sustituye* la escena a la que alude).

En otro pasaje, el narrador, después de evocar de forma impasible cómo Franz, en un acceso de locura, mató a Ida con un batidor de nata, pasa a enunciar, de forma atrozmente irónica, las dos leyes de Newton, a fin de aclarar el mismo acontecimiento desde el punto de vista de la física:

La primera ley de Newton (niuton), que dice: todo cuerpo permanece en estado de reposo mientras no haya una fuerza que lo obligue a cambiar de estado (esto se refiere a las costillas de Ida). La segunda ley de niuton: el cambio del movimiento es proporcional a la fuerza que actúa y tiene su misma dirección (la fuerza que actúa es Franz, o bien su brazo y su puño, con lo que éste contiene) (Döblin, 2009: 159).

Siguen fórmulas matemáticas. La que vemos en acción aquí es una metonimia (causa física por la cosa), puesta en sintagma (el fragmento no reemplaza a la descripción del asesinato, sino que la acompaña), no-diegética.

En una de las primeras escenas de la novela, una *hipérbole* (puesta en paradigma) *sustituye* a la descripción del climax erótico entre Franz y Minna, hermana de Ida, a la que el protagonista posee salvajemente debajo de la pecera del comedor, tal vez para liberarse, por medio de un objeto del deseo “sustitutivo”, del recuerdo obsesivo de la amante asesinada. La *hipérbole* expresa la desmesura del placer y su irreductibilidad al simple lenguaje denotativo:

Magia, estremecimiento. El pececillo relampaguea en su pecera. La habitación resplandece, ya no hay Ackerstrasse, no hay casa, no hay fuerza de gravedad ni fuerza centrífuga. La desviación hacia el rojo de los rayos en el campo de gravitación del sol, la teoría cinética de los gases, la transformación del calor en trabajo, las ondas eléctricas, los fenómenos de inducción, la densidad de los metales, de los líquidos y de los metaloides sólidos han desaparecido, se han hundido, se han extinguido (Döblin, 2009: 99).

La metáfora es, finalmente, la figura más frecuente en la novela y aquella encargada de vehicular sus significados centrales: se examinarán, a continuación, los ejemplos más relevantes.

1) Cuando Franz se percató de que el amigo Lüders ha traicionado su confianza y éste lo busca para comprar su perdón, Franz estalla en un acceso de locura y trata de derramarle encima una palangana de agua:

Biberkopf, sin embargo, atraviesa diagonalmente la habitación hacia la parte de atrás, hacia el lavabo, coge la palangana y –qué te parece– lanza el agua con fuerza a través de la habitación, a los pies de Lüders. Polvo eres y en polvo te convertirás. [...] Después, Biberkopf siguió lanzando palangana tras palangana. Salpicaba en el aire con la mano: hay que limpiarlo todo, hay que deshacerse de todo; y ahora la ventana abierta y a beber, no tenemos nada que ver con eso. [...] Cerró la ventana y se tendió horizontalmente en el lecho. (Muerto. Eres polvo y en polvo te convertirás.) (Döblin, 2009: 177).

La escena es una clara metáfora diegética, puesta en paradigma, *externa*: representa, en efecto, un verdadero bautismo simbólico (que *se sustituye* al término metaforizado, esto es, la purificación de Lüders por parte de Franz): un gesto ritual mediante el cual el protagonista trata de anular, “mágicamente”, el mal provocado por Lüders, culpable de haber asestado el primer golpe a sus propósitos de honradez, “manchando” irremediablemente su inocencia. Aunque el destinatario del ritual, Lüders, es un personaje de la novela, y su purificación simbólica guarda una estrecha relación con los hechos relatados anteriormente, la consideramos preferentemente una metáfora *externa*, en la medida en que no remite a otro segmento de la historia (el personaje Lüders no ha vivido ningún progreso de “purificación” o “expiación”, ni su vida va a sufrir cambio alguno, ya que a partir de este momento simplemente desaparece de la narración): la metáfora no alude al cambio del personaje, sino a un elemento del referente externo (la purificación, la pureza, el bien/el mal), apelando a la enciclopedia del lector, que reconoce el rito y la cita bíblica y los pone en relación metafórica con el papel demoníaco desempeñado por Lüders en el sistema simbólico del texto.

2) La metáfora del matadero de Berlín es una de las más articuladas de la novela: intercalada en el libro IV –en el que Franz, postrado por la traición de Lüders, se abandona a la soledad y al alcohol– establece una correlación entre su estado y el de una bestia

sacrificial, en estrecha relación, como veremos, con el motivo del sacrificio encarnado en las metáforas de Job por un lado y de Abraham e Isaac por otro. El alcance metafórico del capítulo resulta patente desde el título, que reza: “Porque al hombre le pasa lo que al animal; lo mismo que éste muere, también muere aquél (*Eclesiastés*, 3,19)” (Döblin, 2009: 194). Lo que sigue es la pormenorizada descripción del matadero de Berlín, en un primer momento “abstracta”, luego convertida en una verdadera *escena*, durante la cual el narrador explora el lugar (“Un empujón a la puerta, cede, se columpia delante y atrás. ¡Puah, qué vapor!” [Döblin, 2009: 196]), se dirige sarcásticamente a los animales que esperan la muerte (“Os van a matar, estáis ahí, echad una ojeada al matadero, al matadero de cerdo” [ibídem]), describe su matanza en los mínimos detalles. La connotación sacrificial resulta evidente por múltiples factores: por dos veces se emplea el término “lugar del sacrificio” (197 y 198); al matarife, al que vemos casi desde el punto de vista de los animales (“¡Miradlo, es el último hombre que se ocupará de vosotros!” [197]) se le define en una ocasión como “el verdugo” (200); y la condescendencia con la que el gran toro blanco se abandona a su destino, o el hieratismo de los gestos con el que otro jifero mata, algunas páginas después, a una ternerita, confieren a la escena un alto valor ritual.

La del matadero es una metáfora no-diegética, puesta en sintagma (se refiere a la condición de Franz, tal como va delineándose a lo largo de toda la historia), *interna-externa* (reflejando la condición de Franz, en efecto, remite *también* a la del hombre *tout court*, del que Franz representa una encarnación paradigmática).

3) Intercalado en la descripción de la matanza de los animales, se halla un largo diálogo entre Dios/Satán y Job, inspirado libremente en el texto bíblico: el fragmento proporciona un claro ejemplo de metáfora no-diegética puesta en sintagma (el término metaforizado es la parábola existencial de Franz, llegado en este capítulo a un máximo de degradación), *interna-externa*, en la medida en que la condición de Franz, como ya se ha destacado, es emblemática de la del ser humano en general. Precisamente como Job, al que el Señor reprende, en la versión un tanto herética de Döblin (“¡Quién puede ayudarte si tú mismo no lo quieres!” [Döblin, 2009: 204]), Franz no puede ser ayudado porque en el fondo no quiere dejarse ayudar y permanece a la espera de que la desdicha se abata sobre él sin reaccionar. Sin embargo, el paralelismo Franz/Job se puede considerar completo sólo



en el final de la novela, cuando Franz ha perdido, en este orden, su trabajo, el brazo, el amor (por Mieze, asesinada), así como Job perdió primero sus riquezas, luego su familia, finalmente la salud. En un pasaje de la novela, que por el carácter explícito de la comparación (*in praesentia*) podemos considerar un *símil*, se lee:

Cuánto sufrió Job, el hombre de la tierra de Uz, hasta que lo supo todo, hasta que nada más pudo ocurrirle. De Saba llegaron los enemigos y mataron a su pastora, el fuego de dios cayó del cielo y abrasó ovejas y pastores, los caldeos mataron a su camellos y camelleros, sus hijos y sus hijas estaban en casa del hermano mayor, y fue enviado un viento del desierto que azotó la casa por los cuatros costados, haciendo que los muchachos murieran. [...] Tú no has perdido tanto como Job de Uz, Franz Biberkopf, pero también te llega lentamente (Döblin, 2009: 436-437).

4) Otra metáfora no-diegética, puesta en sintagma, interna-externa, estrechamente vinculada, como las dos anteriores, con el gran tema del sacrificio, es aquella encarnada en la historia de Abraham e Isaac (Döblin, 2009: 344-346). Al parafrasear muy libremente *Génesis* 22, 3-12, Döblin crea un enésimo reflejo interno a la novela, en el que el término metaforizado es tanto la condición de Franz como la del hombre en general, ambos víctimas al igual que Isaac, pero culpables en la medida en que se niegan a “abrir los ojos” a la realidad.

*Berlin Alexanderplatz* es una novela extremadamente articulada, caracterizada por múltiples niveles de lectura (histórico-social, existencial, psicoanalítico, político) que interactúan entre sí de forma compleja. Es una novela plana, impersonal, en la que el yo de los personajes se muestra deliberadamente vaciado y observado desde el exterior, y en la que el estilo telegráfico de la narración y las frecuentes intrusiones del narrador obstaculizan toda identificación del lector, produciendo un constante distanciamiento crítico con respecto a los hechos relatados. Es una novela caracterizada por una actitud nueva, inédita, hacia los hechos “reales”, en muchas ocasiones incorporados como “documentos” sin pasar apenas por el filtro del narrador. Es una novela realmente polifónica, coral, cuyo protagonista no es Franz Biberkopf, ni la ciudad de Berlín, sino un segmento de la historia alemana y algunos ambientes sociales. Por todo esto, un análisis de las macrofiguras retóricas que la estructuran no es suficiente para agotar sus múltiples significaciones y niveles de

lectura: aun así, creemos que, en novelas tan retóricamente elaboradas como *Berlin Alexanderplatz*, un análisis macroretórico resulta imprescindible para desenredar los diversos “nudos” de significado copresentes y poder abordar de forma rigurosa la densidad semántica del conjunto, a condición de que el análisis no desemboque en una simple taxonomía, sino que constituya el punto de partida, o, por así decirlo, la bisagra, de un análisis cruzado de todos los demás aspectos en juego.

En este artículo solo se dispone de espacio para empezar a esbozar este análisis, sin agotar en absoluto la complejidad de la novela. Esperamos sin embargo que la ilustración de las macrofiguras retóricas mencionadas y su funcionamiento en el texto hayan podido convencer de la validez y, en ocasiones, de la necesidad de una concepción extensiva de la figuratividad literaria.

*Berlin Alexanderplatz*, como se ha dicho, es un caso patente de estructuración del significado (los significados) por parte de unas macrofiguras retóricas semánticas. En conclusión, podemos decir que el armazón retórico de la novela coincide en buena medida con una articulación de *metáforas* e *iteraciones* de metáforas, a través de las cuales va perfilándose, poco a poco en el texto, el gran “nudo” semántico matadero–sacrificio–Job–Abraham/Isaac. Articulado mediante el entrelazamiento de las diversas metáforas mencionadas y su repetición “modular”, este nudo constituye tanto un juego de espejos interno del texto como un discurso complejo, construido a través de referencias enciclopédicas compartidas (*Escrituras*), sobre la realidad extra-textual y la condición del hombre en el mundo.

En una de las últimas páginas de una novela gobernada poderosamente por la magia de la semejanza, es una vez más una metáfora la que cierra la historia de su protagonista, preludiando un segundo capítulo de su existencia completamente diferente al primero. Tras el grandioso enfrentamiento de Franz con la Muerte (*personificación*), el lector presencia la muerte metafórica de Franz Biberkopf, y su no menos metafórico renacimiento:

A esa hora de la noche muere Franz Biberkopf, en otro tiempo mozo de cuerda, ladrón, chulo y homicida. Hay otro echado en la cama. El otro tiene los mismos papeles que Franz, tiene el mismo aspecto que Franz, pero en otro mundo lleva un nuevo nombre (Döblin, 2009: 499).

## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1991), *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Baioni, Giuliano (1984), *Letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi.
- (1997), *Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli.
- Barthes, Roland (1982), *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, trad. de Beatriz Dorriots, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.
- De Man, Paul (1990), *Alegorías de la lectura*, trad. de Enrique Lynch, Barcelona, Lumen.
- Derrida, Jacques (1971), *De la gramatología*, trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Döblin, Alfred (2009), *Berlín Alexanderplatz*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra.
- Eco, Umberto (1990), “Metáfora y semiosis”, en *Semiótica y filosofía del lenguaje*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, pp. 167-228.
- García Berrio, Antonio (1984), “Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una retórica general)”, *Estudios de lingüística*, 2, pp. 7-59.
- (1994), “Estructuras retóricas de la expresividad literaria”, en *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, pp. 198-244.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández (2008), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Genette, Gérard (1968), *Introduction*, en Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Fata Morgana.
- (1982); “La retórica restringida”, en AA. VV., *Investigaciones retóricas II*, trad. de Beatriz Dorriots, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 203-222.
- Grupo  $\mu$  (1987), *Retórica general*, trad. de Juan Victorio, Barcelona, Paidós.
- Jakobson, Roman (1967), “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, en Roman Jakobson y Morris Halle, *Fundamentos del lenguaje*, trad. de Carlos Piera, Madrid, Ciencia Nueva, pp. 71-102.
- (1974) *Lenguaje infantil y afasia*, trad. de Esther Benítez, Madrid, Ayuso.

- Lacan, Jacques (1972), “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, en Jacques Lacan, *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia, Madrid-México-Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 59-139.
- (1972a), “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en Jacques Lacan, *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia. Madrid-México-Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 179-213.
- Metz, Christian (2001), “Metáfora/metonimia o el referente imaginario”, en *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, trad. de Josep Elías y Carles Roche, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, pp. 139-273.
- Perelman, Chaïm y Olbrechts Tyteca, Lucia (1994), *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, trad. de Julia Sevilla Muñoz, Madrid, Gredos.
- Ricœur, Paul (1980), *La metáfora viva*, trad. de Augustín Neira, Madrid, Ediciones Cristianidad.
- Todorov, Tzvetan (1971), “Tropos y figuras”, en *Literatura y significación*, trad. de Gonzalo Suárez Gómez, Barcelona, Planeta, pp. 205-236.