

Santo Rosario: escena y contemplación en el discurso

Antonio Vilarnovo

1. INTRODUCCIÓN

El propósito del presente artículo es dar cuenta de la competencia comunicativa de *Santo Rosario* y de los mecanismos de articulación y expresión del *sentido* del texto.

Analizaré las dos primeras escenas del libro.

2. FINALIDAD DEL DISCURSO

Todo discurso constituye una determinada expresión semántica de la realidad. Siguiendo a Aristóteles, se podría decir que es la expresión significativa del ser de las cosas: *logos semantikos*. (*De Int.* 16 a).

Una de las capacidades del lenguaje es precisamente la de hablar con verdad con respecto a

las cosas: decir verdad o falsedad, tal y como se da en la proposición o juicio (*De Int.* 16 b), sin embargo, no es ésta la única determinación posible de lo semántico. La literatura y otras creaciones artísticas más que hablar sobre el mundo, establecen un mundo propio. Si se quiere, mientras hablan, crean su propio referente: el logos semántico adquiere así la determinación de *logos poietikós*. Finalmente, una tercera determinación de lo semántico, va dirigida a actuar prácticamente en la realidad; el lenguaje, en este caso, no sólo dice, sino también hace: ejecuta una determinada acción: *logos pragmatikós*.

Una plegaria, indica Aristóteles, no es verdadera ni falsa (*De Int.* 17 a); más bien *hace* algo: se dirige a Dios, suplica.

El libro del Beato Josemaría que estamos considerando, *Santo Rosario*, es un discurso que se sitúa claramente como modelo acabado de logos pragmático. Son textos que *hacen*, más que dicen. ¿Qué hacen? Simplemente, conducen a un lector empírico al encuentro con Dios. Mejor: el autor realiza a través del discurso diversos actos: el primero de ellos, contemplar; el último, hacer que el receptor o lector contemple. Naturalmente, nos encontramos en este caso con textos que tienen belleza literaria, pero no es ésta la finalidad principal que quiso lograr el au-

tor. La finalidad no es sólo estética. Hay un deliberado propósito de conmover al lector y sumirle en la contemplación. Lo indica claramente en el Prólogo al lector:

«Ven conmigo y —éste es el nervio de mi confianza— viviremos la vida de Jesús, María y José» (p. 13).

Cualquiera que conozca la vida y la obra del Beato Josemaría sabe muy bien que la finalidad de todo lo que hacía era esencialmente apostólica. Sólo le interesaba acercar las almas a Dios. Por tanto, la dimensión estética está subordinada a la dimensión pragmática, que es la determinante. Además, él mismo nos lo dice en la «Nota a la 5ª edición española»:

«Lector amigo: Escribí *Santo Rosario* para que tú y yo nos sepamos recoger en oración, a la hora de rezar a Nuestra Señora» (p. 14).

La finalidad pragmática de las escenas de *Santo Rosario* es, pues, evidente. No obstante, este «hacer que el receptor haga algo», tan propio del discurso pragmático, no ha de entenderse como un «listado de instrucciones», ni tampoco como una operación para «forzar» al lector. Hay una serie de *movimientos* dentro y fuera de las escenas; los personajes hablan y ac-

túan, también el emisor y el receptor dicen y hacen, se conmueven, se involucran. Sin embargo, se trata de movimientos libremente asumidos. Son textos abiertos; el lector no tiene una pauta de actuación predeterminada: puede ocupar cualquier papel dentro del texto y tener el tipo de comportamiento que desea tener. El autor del texto actúa como modelo y como ejemplo para que el lector sepa cómo manejarse. Es una invitación; el receptor siempre puede optar por cerrar el libro y no seguir leyendo, o por comprometerse hasta donde quiera. En cualquier caso *cada* receptor empírico tiene ante sí infinitas posibilidades de actuación y de contemplación permitidas por el texto, de tal modo que *cada* receptor puede actualizar ilimitadas lecturas del texto, dentro de la verdad del propio texto y de la intención comunicativa del escritor. Se puede ir incluso más lejos: la intención del Beato Josemaría es que el receptor tome la iniciativa y llegue a ser creador, coautor, autor principal del discurso. El lector, cada día, puede subir y bajar por las escenas; ocupar distintos lugares; ser los personajes que quiera; añadir las personas que desee; adoptar las disposiciones, pensamientos y palabras que su imaginación permita; convertirse en el director de orquesta de una polifonía de voces, dentro del marco y esquema general propuesto por el texto; se trata, pues, de un proyecto conversacional

abierto pensado sobre la base de la libertad plena y activa del receptor.

3. DISCURSO Y CONTEMPLACIÓN

3.1. La estructura básica de las escenas de *Santo Rosario* está organizada en torno a dos momentos comunicativos, que corresponden a dos momentos temporales y a dos intenciones del discurso.

En primer lugar, nos encontramos con una situación de enunciación empírica real externa: Josemaría Escrivá escribe un texto para un destinatario empírico concreto, cada uno de los lectores del libro. Incluida en esta situación comunicativa real, nos encontramos una segunda situación de enunciación: la ficción (simulacro) en la que se recrea la escena que se va a contemplar (p. ej: la Anunciación, la Visitación, etc.). En esta segunda instancia aparecen una serie de personajes que remiten a personas reales: san José, la Virgen, el Niño y también junto con estos, otros dos que remiten al emisor y receptor empíricos (el Beato Josemaría y el lector); además de los personajes aparecen unos sucesos o virtudes que se han de contemplar; y una serie de afectos y propósitos para autor y lector. Son, pues, dos situaciones de enunciación distintas: una extra textual y otra interna al texto.

3.2. A estas dos situaciones corresponden dos momentos temporales. El primer momento no es otro que el «tiempo de lectura»; es un momento dilatado, que abarca los procesos de emisión o escritura y de recepción por parte del lector en el mundo presente. Como en todo discurso escrito (como una carta, un periódico, etc.), el tiempo de lectura es un *tiempo diferido*: al no estar presentes simultáneamente en el mismo lugar emisor y receptor, el tiempo se abre con el instante de escritura y se reinicia y se cierra al concluir la lectura, con un paréntesis en medio de tiempo real, que a los efectos de lectura es un «tiempo cero». El tiempo de lectura es, pues, unitario, y en este caso vincula al autor y al lector con el mundo «real». El segundo momento temporal es el «tiempo de la contemplación»; a través del simulacro de las escenas, emisor y receptor son proyectados al instante mismo de los misterios considerados, junto con los personajes de las Sagradas Escrituras: entramos en un nuevo tiempo, también real, en el que nos relacionamos con los misterios y personajes sagrados. El «tiempo de la contemplación» es un «tiempo pleno», por una alta densidad de sentido y de vivencias para emisor y receptor. La contemplación «se cierra» cuando nos salimos de las escenas y regresamos de nuevo al «tiempo de la lectura».

3.3. Los dos momentos temporales que se acaban de señalar se corresponden con dos *intenciones* del discurso. Por así decir, dos son los fines de *Santo Rosario*, de una parte, la contemplación: vivir la vida de Jesús y de María; de otra, el apostolado: intentar que el lector se acerque a Dios. Son las dimensiones interna y externa del texto. Durante el «tiempo de la contemplación» autor y lector viven en un momento pleno «la vida de Jesús y de María»; hablan con ellos, se fijan en sus virtudes, realizan actos (de fe, de esperanza, de amor, de contrición), tienen afectos (vergüenza, amor, odio, etc.). Al salir de las escenas y del discurso, autor y lector se encuentran de nuevo en el mundo de acá, en la vida que han de santificar; sin embargo, las disposiciones interiores de los sujetos ya no serán exactamente las mismas que abrigaban antes de la lectura. He aquí el resultado de la intencionalidad pragmática de este discurso, lo que nos hace caer en la cuenta de que se ha publicado *para algo*.

3.4. Hay, pues, una correspondencia entre momentos comunicativos, tiempos del discurso y fines del texto. Esta correspondencia focaliza la estructura de las escenas.

4. MARCOS Y PERSONAJES

4.1. Tal y como se ha señalado ya, habrá que distinguir un marco y unos personajes, tanto dentro como fuera de las escenas. La situación comunicativa «externa» está conformada por los seres empíricos que establecen el diálogo a través del texto: el Beato Josemaría y el lector o lectores concretos. Autor y lector tienen su propia historia, sus contextos: educación, padres, posición social, carácter, virtudes, defectos, dotes intelectuales, etc. Naturalmente, el texto interactúa con todos estos elementos, y funciona de manera diversa según los receptores. No es indiferente el contexto de cada persona, ni su situación interior. Si el lector es cristiano o no, si es hombre o mujer, inteligente o poco discreto, si está triste o alegre, etc. Naturalmente las variantes son ilimitadas, y no obstante el texto debe funcionar, lograr un efecto en el receptor. Es más, el lector ha de participar en el propio texto. ¿Cómo se consigue la conexión entre discurso y destinatario? Cuanto mayor sea la base posible de lectores diferentes, mayor ha de ser la competencia comunicativa (don de gentes) del emisor. Y más «abierto» ha de ser el texto mismo. Este es el problema con el que se enfrenta el autor resolviéndolo con extraordinario acierto.

4.2. La cuestión fundamental en todo texto pragmático es la conexión con el receptor. Los

textos que van dirigidos a un lector universal (a la mayor cantidad de lectores posibles) necesariamente han de afinar bastante las estrategias discursivas para alcanzar su fin. Es preciso definir muy bien el «lector modelo» que va inscrito en el propio texto, pues de lo contrario no se llegaría a nadie. En este caso, el modelo de lector configurado por el propio texto tiene rasgos que facilitan el encuentro de autor y lector en el discurso: entre otras cosas, ambos son un niño y un amigo.

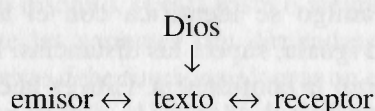
Estos rasgos se establecen desde el comienzo, en la *Introducción* a las escenas:

«Amigo mío: si tienes deseos de ser grande, hazte pequeño» (p. 13).

El amigo se identifica con el amigo. La amistad iguala, supera las distancias. Permite la confianza, la confidencia. Esta es la clave de la proximidad autor-lector, a pesar de las diferencias culturales, sociales, económicas, religiosas, etc. Naturalmente, la amistad no es cosa de palabras, exige hechos. Precisamente, uno de los hábitos más sobresalientes del Beato Josemaría –tal y como ha sido testimoniado por miles de personas– es su capacidad de querer y de hacer amigos. Esta capacidad se adivina en el texto. El lector percibe con nitidez a través de lo que va leyendo que el autor del libro es digno de con-

fianza y, en consecuencia, acepta –si quiere– esa amistad. El texto está abierto y exige la colaboración del receptor.

4.3. Por otra parte, tanto emisor como destinatario son niños. También esta característica es propuesta por el propio discurso. Niños con relación a Dios y a los misterios sobrenaturales que se han de contemplar. Precisamente, sólo así entramos en el «tiempo de la contemplación»: sólo siendo niños podemos superar el tiempo empírico y unirnos a Cristo en un tiempo a la vez histórico y universal. Y es que el texto no solo une emisor y receptor, también une a ambos con Dios, en una doble perspectiva horizontal y vertical:



Se trata, pues, de una doble conversación a través del texto.

4.4. Entran a formar parte de esa conversación otros personajes, tanto de la Sagrada Escritura como de la vida corriente. Los más habituales son Jesús, la Virgen, san José y, por supuesto, siempre, el autor y el lector. Además, cada escena trae los suyos propios, según los relatos de los

textos sagrados. Así, por ejemplo: el ángel Gabriel, santa Ana, san Joaquín, Pilatos, los Apóstoles, Juan el Bautista, Simón de Cirene, Barrabás, María Magdalena, etc.

Naturalmente el lector puede meter otros personajes, en la medida en que puedan ayudar a su propia contemplación. De nuevo comprobamos que el receptor tiene un papel de coautor en la actualización del texto, al poder añadir o introducir variaciones en el texto base; siempre y cuando no se altere la finalidad esencial querida por el autor: si el escritor no es un tirano, el lector tampoco debe serlo. El texto establece una suerte de conversación y de contrato sobre una base de lealtad y colaboración entre los hablantes.

Santo Rosario es, evidentemente, un discurso abierto y estratégicamente multidireccional. Hay muchos caminos –cada lector puede seguir el suyo– pero todos acaban, por así decir, en Roma. Es un libro Cristo-céntrico: Jesús es el punto en el que confluyen todos los caminos tendidos por el discurso.

4.5. El marco de las escenas es el ámbito en el que se mueven los personajes. En este caso, el marco es materialmente una reconstrucción arqueológica. Ya que se trata de «vivir la vida» de Jesús y de María, es necesaria una actualización, mediante el discurso, de los lugares, tiempos y

sucesos que vivió Cristo. Las fuentes son, sobre todo, la Sagrada Escritura y la literatura acerca de la vida de Cristo. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que estamos ante un simulacro textual; la reconstrucción del marco no tiene una finalidad histórica: es un instrumento y un dispositivo para la contemplación. Por ello, hay una subordinación de todos estos elementos al proyecto comunicativo. Los elementos históricos son sometidos a una preparación discursiva: la *sermocinatio* retórica. Hay que propiciar la contemplación y, en segundo lugar, mover al lector. Esto supone que el marco es, ante todo, algo puesto por el emisor y actualizado por el lector. En la reconstrucción del marco tiene mucho que poner la imaginación y cultura del lector. El lector es el fin del discurso; de él depende meterse o no en las escenas, en un sentido creativo y no pasivo. Suyas serán las emociones, los actos y la contemplación.

Ahora bien, durante el tiempo de la contemplación los personajes están en un tiempo pleno; ya no están en la situación histórica contingente. Del mismo modo, el marco de la contemplación no es el simple marco histórico, ni tampoco el marco creado por el discurso: se encuentran en una situación nueva en la que viven la vida de Jesús y de María, realmente. Al finalizar la contemplación se recorren los marcos en sentido inverso:

marco de la contemplación → marco histórico →

marco de la escena → marco general del discurso →

Situación empírica del autor y del lector.

Con lo que el autor y lector salen de la situación de lectura y vuelven a la vida corriente.

5. MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES

5.1. Los diversos personajes que pueblan las escenas no tienen una actitud pasiva, sino que realizan acciones y se mueven localmente. Debemos distinguir, por tanto, dos tipos de movimiento: interno y externo.

5.2. Al mismo tiempo, autor y lector, como personajes de la escena y personas reales, avanzan igualmente tanto interna como externamente. El movimiento interno –la conversión– es precisamente la finalidad del discurso.

6. ANÁLISIS DE «LA ANUNCIACIÓN»

6.1. En primer lugar, vamos a analizar un Misterio Gozoso: «La Anunciación». La breve-

dad de las escenas facilita un estudio pormenorizado.

«No olvides, amigo mío, que somos niños. La Señora del dulce nombre, María, está recogida en oración.

Tú eres, en aquella casa, lo que quieras ser: un amigo, un criado, un curioso, un vecino... –Yo ahora no me atrevo a ser nada. Me escondo detrás de ti y, pasmado, contemplo la escena: El Arcángel dice su embajada... Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco? –¿De qué modo se hará esto si no conozco varón? (Lc I, 34).

La voz de nuestra Madre agolpa en mi memoria, por contraste, todas las impurezas de los hombres..., las mías también.

Y ¡cómo odio entonces esas bajas miserias de la tierra!... ¡Qué propósitos!

Fiat mihi secundum verbum tuum. –Hágase en mí según tu palabra. (Lc I, 38.) Al encanto de estas palabras virginales, el Verbo se hizo carne.

Va a terminar la primera decena... Aún tengo tiempo de decir a mi Dios, antes que mortal alguno: Jesús, te amo».

En las frases del texto alternan las referencias al misterio que se considera y las indicaciones relativas a las actitudes del emisor y del receptor. De manera que, a medida que avanza el

misterio, emisor y receptor van progresando en el conocimiento y amor a Cristo.

6.2. La primera secuencia del texto es una *instrucción* dirigida al receptor para hacerle saber cuál es el lector modelo del discurso, o lo que es lo mismo: cuál es la clave de lectura del libro:

«No olvides, amigo mío, que somos niños»
(1-2)

La disposición óptima que se requiere para la actualización del discurso es «hacerse como un niño». Esto no es nuevo en el cristianismo: Jesús lo exigía a sus discípulos, de modo que no puede sorprendernos. Lo que quizá sí sea nuevo es que esta característica aparezca formando parte de la «competencia lingüística» necesaria para poder interpretar un texto.

6.3. Después de la instrucción al lector, comienza propiamente la escena:

«La Señora del dulce nombre, María, está recogida en oración» (4-6).

Naturalmente, al llegar a este punto tiene la palabra el lector. Cada uno actualizará a su modo la secuencia. La cooperación interpretativa es li-

bre y casi ilimitada. El rostro, las manos, los vestidos, la postura, la actitud, etc. ha de ponerlas el lector. Pensemos en los distintos cuadros realizados por los pintores sobre el tema de la Anunciación. Los pintores han ido recreando diversos momentos de la escena, siguiendo el relato de san Lucas. Del mismo modo, han ido variando los motivos y los objetos, así como la presencia o ausencia de las frases enunciadas por los personajes (el Ángel, la Virgen, la Trinidad). El lector sin duda alguna hará esto mismo, según su propia cultura, intuición, devoción, gusto artístico, imaginación, etc.

6.4. Prosigue el texto con una nueva instrucción al lector:

«Tú eres, en aquella casa, lo que quieras ser: un amigo, un criado, un curioso, un vecino...» (4-6).

La función es clara: hacer saber al lector que ha de introducirse «en aquella casa», es decir, no sólo en el texto y en la escena, sino también en la realidad representada: el lector ha de ser un personaje más, y se le sugieren posibles papeles: un amigo, un criado, etc. En cualquier caso, el lector pasa a formar parte de la escena.

La reacción del receptor puede ser de sorpresa: la instrucción es inesperada y quizá no sepa

qué papel tomar; quizás no se atreva a ser nada. Sin embargo, el texto mismo supone y tiene en cuenta esta posibilidad, y evita el problema:

«yo ahora no me atrevo a ser nada. Me escondo detrás de ti y, pasmado, contemplo la escena» (6-8).

El autor no se atreve a ser nada; de este modo no interfiere en la estrategia incipiente del lector, ni le quita protagonismo. Pero lo introduce en el discurso de una manera indirecta: al situarse detrás del lector en la contemplación del misterio, el receptor no tiene más opción que considerarse incluido él mismo. Claro está que podrá rechazar esta inclusión y no seguir leyendo, pero entonces no tendrá acceso al resto del misterio ni podrá vivirlo. Quizá le anime la presencia del autor, situado a un lado como un amigo. En cualquier caso la escena continúa con María y el Ángel.

6.5. La siguiente secuencia abre un nuevo período en la contemplación, porque aparece un nuevo personaje. Estamos llamando «escenas» a los «misterios», pero en realidad cada misterio es un conjunto de escenas, en sentido propio. En efecto, al igual que en el teatro o en el cine, el discurso en imágenes se divide en *escenas*, según la entrada o salida de los personajes. Cada vez que entra o sale un personaje nuevo, se inicia una

nueva escena¹. Sin que se rompa la unidad de la contemplación, ni la unidad del discurso. Del mismo modo, cuando los personajes conversan, hay *cambios de turno* en la utilización de la palabra: se toma y se cede la vez, el derecho de hablar. Estos cambios de turno, que son movimientos conversacionales, permiten una nueva subdivisión de las escenas en unidades más simples, que llamamos *estampas*, para indicar su naturaleza idealmente audiovisual. La *estampa* sería la unidad de expresión de uno o más hablantes en un turno conversacional dentro de una escena.

Incluye por lo tanto, no sólo las palabras dichas, sino también a los hablantes, los códigos, los contextos, la música y el escenario.

En este caso, como decía, se abre una nueva escena con la aparición del Ángel:

«El Arcángel dice su embajada...» (9).

Sin embargo, el Beato Josemaría no cita textualmente las palabras del ángel: las sugiere tan sólo. Esto supone un lector necesariamente cristiano o que conozca el texto de Lucas, puesto que el mensaje del ángel es fundamental. Además, no se trata de un hecho aislado: en el diálogo entre la

1. Cfr. Vilarnovo, Antonio, *Discurso, tipos de texto y comunicación*, Pamplona, EUNSA, 1992.

Virgen y san Gabriel se omiten todas las respuestas del ángel. La razón de ello sólo puede ser ésta: el Beato Josemaría ha focalizado la contemplación en la Virgen; el resto de los personajes y sus discursos quedan desenfocados. Todo está en función de la Virgen y sus respuestas.

«Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco? –¿De qué modo se hará esto si no conozco varón?» (10-12).

Las palabras de la Virgen se manifiestan como reales dentro de la escena; no son una cita textual o una frase histórica, son una *realización* en el «tiempo de la contemplación» y no una simple «imaginación». Podemos vivir la vida de Jesús y de María y hablar verdaderamente con ellos, no son imaginaciones: se ejecutan actos que sobrepasan el propio texto y sus ficciones. De hecho, lo previsto por la propia estrategia del discurso es que emisor y receptor reaccionen *realmente* ante las palabras y las acciones de los misterios, y una reacción que comprometa personalmente.

6.6. He aquí la reacción:

«La voz de nuestra Madre agolpa en mi memoria, por contraste, todas las impurezas de los hombres..., las mías también.

»Y ¡cómo odio entonces esas bajas miserias de la tierra!... ¡Qué propósitos!» (13-19).

Son pensamientos –y acciones– del «autor implícito» en el texto; que al mismo tiempo es un personaje más de la escena, junto con el lector-personaje; y que se corresponde con el «autor empírico» en la vida real. No se trata, obviamente, de tres personas distintas, sino de tres *instancias semióticas* diferentes del texto; tres *funciones* distintas, que en este caso, convergen ideal o intencionalmente. Pero volvamos a la reacción. Hay una comparación explícita entre la vida y virtudes de María y las del autor del libro (y personaje en la escena). Fruto de esa comparación se suceden unos *movimientos internos* en el autor-personaje. Concretamente, dos pasiones: la *vergüenza* y el *odio* al pecado; y unos propósitos, que el autor no explicita, pero que lógicamente serán de enmienda. Las pasiones se refieren al presente; los propósitos, al futuro.

La vergüenza es, según Aristóteles (*Retórica*, 1383b 15), «una pena y turbación acerca de los vicios presentes, pasados o futuros que llevan a perder el honor». La vergüenza se siente ante alguien; quizás ante la Virgen. A la vergüenza sucede otra pasión: el odio al pecado. Y al odio suceden los propósitos: decisiones de la voluntad.

Hay pues, un movimiento interno en la persona como fruto de la contemplación. Un movimiento interno que afecta a la conducta posterior,

fuera de la contemplación y del tiempo de lectura: un cambio en la vida real. Pero no sólo en el autor; también en el lector. El lector sigue al autor; es también un personaje de la escena y es afectado por la misma estrategia del discurso. Al igual que conoce las pasiones e impurezas de los hombres puede sentir vergüenza al comparar su propia vida con la limpieza de la Virgen, odiar el pecado y cambiar de vida. En este sentido, el ejemplo del amigo es una ayuda, y un modelo de actuación tal y como es sugerido por el discurso. No obstante, se trata de una decisión personal.

6.7. La siguiente secuencia inicia una nueva estampa. La Señora da su consentimiento:

«Fiat mihi secundum verbum tuum. –Hágase en mí según tu palabra» (19-20).

Al producirse un «cambio de turno» en la conversación, se abre una nueva estampa. Se contempla ahora el consentimiento de la Virgen.

El narrador nos hace saber las consecuencias del «sí» de María.

«Al encanto de estas palabras virginales, el Verbo se hizo carne» (21-22).

Naturalmente, el narrador sigue el texto de san Lucas; pero el estilo de la voz del narrador

es el del Beato Josemaría. Por tanto, no sólo hay un autor-personaje, un niño-amigo en la escena; hay que contar igualmente con una voz que dirige la narración: un narrador omnisciente. Sólo un narrador de este tipo puede relatar este misterio: el Verbo se hace hombre; algo así no puede ser percibido por los niños que asisten a la escena: incluso este mismo hecho se ofrece a la contemplación de los niños pero desde fuera.

6.8. Con la aparición de un nuevo personaje en el marco –el Verbo, la Segunda Persona de la Santísima Trinidad–, en buena lógica hay que abrir una nueva escena (ya que hemos definido las escenas precisamente por la entrada y salida de los personajes). A partir de ahora, en diálogo con todos, está también el mismo Jesucristo. Con ello la contemplación alcanza el punto culminante desde el punto de vista objetivo, por ser Cristo el objetivo más excelente de contemplación. También cumple el discurso su finalidad plena: el lector es llevado intencionalmente al encuentro con Cristo, al menos, dentro del texto.

La presencia del Verbo en el discurso abre, pues, nuevas posibilidades de relación con otros personajes; especialmente, si hay la suficiente audacia, con el autor y el lector. Sin embargo, como hemos señalado repetidas veces, el texto

está abierto: sugiere pero no impone. Depende del lector actualizar o no las invitaciones y sugerencias del discurso: el lector puede optar, en este caso, por una aproximación a Jesús, por una contemplación silenciosa, por una invocación al Redentor, o simplemente, por nada. Lo más probable es que se sorprenda y no sepa qué hacer. Tal vez necesite una ayuda. El autor y el texto prevén esta contingencia.

6.9. El último párrafo del misterio es especialmente relevante, y encierra múltiples funciones significativas:

«Va a terminar la primera decena... Aún tengo tiempo de decir a mi Dios, antes que mortal alguno: Jesús, te amo» (23-25).

Quizá lo más señalado de este párrafo sea su condición de puente entre la dimensión interna del texto y la externa. Es decir, de enlace entre contemplación y vida real.

En primer lugar, la secuencia «va a terminar la primera decena...» introduce una *deixis* temporal: señala un momento dentro de un proceso. Pero, además, es una *deixis* locativa: nos sitúa en un «dónde» con relación al discurso y a la vida. En efecto, la contemplación de la escena se ha prolongado durante el rezo de una decena de avemarías; esto es una precisión temporal.

Pero simultáneamente, la «contabilidad» del Rosario nos saca del texto y nos devuelve a la realidad empírica, al contexto y a la situación: no sólo tenemos que estar dentro de las escenas, los pies han de pisar el suelo y no perder de vista lo que nos rodea. La frase nos saca del texto, pero al mismo tiempo señala la continuidad –porque es puente– entre «contemplación en el discurso» y «vida fuera del discurso». Aún más: proyecta la contemplación fuera del discurso, hacia la vida empírica. No hay una ruptura entre lo que se ha contemplado y la vida práctica. La confirmación la encontramos en que volvemos de nuevo al misterio:

«Aún tengo tiempo de decir a mi Dios, antes que mortal alguno: Jesús te amo».

Hay una rápida salida del texto para tomar conciencia del tiempo: pasamos de la eternidad de la contemplación, a la contingencia de lo humano; para volver rápidamente a la contemplación y decir un acto de amor; y salir definitivamente del discurso. Es una oscilación, un parpadeo de la cámara; del operador que es «escénico» y prospectivo, para volver a ser escénico, y acabar.

Sin embargo, se deja un tiempo para que el lector, a su vez, pueda hacer un acto de amor. El

texto dice: «antes que mortal alguno»; luego, hay después «otros». Porque, en realidad, el que cierra la contemplación no es el autor, sino el lector. También el receptor tiene «parte» en la construcción del texto. Y salimos del discurso.

6.10. Si comparamos el relato de san Lucas con el texto de Josemaría Escrivá que estamos analizando, hay notables diferencias en cuanto a la estructuración del discurso. El texto evangélico es esencialmente narrativo, y no un «discurso en imágenes». No obstante si procediésemos a una «partición en escenas», el número de estampas sería mayor: concretamente, 14.

La distribución quedaría de la siguiente manera:

1. El Ángel es enviado por Dios a María, desposada con José (la acción transcurre «en el cielo», antes de la Anunciación).
2. El Ángel entra en la presencia de la Virgen.
3. El Ángel saluda a la Virgen.
4. María se turba ante el saludo del Ángel.
5. María considera el significado del saludo.
6. El Ángel tranquiliza a la Virgen: *Ne timeas*.

7. El Ángel comunica los planes de Dios sobre ella: «concebirás en tu seno y darás a luz un Hijo.»
8. El Ángel anuncia el plan salvador de Jesús: será llamado Hijo del Altísimo y reinará eternamente.
9. María pregunta el modo en que se hará eso, pues es virgen.
10. El Ángel contesta: será obra del Espíritu Santo.
11. San Gabriel anuncia el embarazo de Isabel en su ancianidad. Es la prueba de la veracidad de la embajada: para Dios no hay imposibles.
12. María acepta: *Fiat*.
13. El Ángel se retira.
14. La Virgen ha concebido.

Como señaló en cierta ocasión el semiólogo Cesare Segre, todos los cuadros y representaciones hechas a propósito de este texto por numerosos pintores de todos los tiempos, se pueden considerar como reproducciones de una o varias de las 14 estampas señaladas.

El Beato Josemaría se centra exclusivamente en los discursos de la Virgen, y recoge sólo las estampas n.º 2, 7, 9, 12 y 14. Hay una selección y una simplificación evidentes.

7. ANÁLISIS DE «LA VISITACIÓN»

7.1. Mientras que el texto de la «Anunciación» presenta un misterio estático, «la Visitación» resulta ser, en cambio, un misterio dinámico. En efecto, las diversas estampas de la Encarnación transcurren en un marco cerrado, en la estancia donde se encuentra la Virgen. Todo invita al recogimiento, y los personajes permanecen inmóviles: no se despliegan a través del marco, ni cambian de marco. Por el contrario, en la Visitación hay un «movimiento local» de los personajes, una peregrinación y una contemplación itinerante; además de un cambio de marco de acción y contemplación.

Dos son los marcos en los que se desarrolla la acción del misterio. El primero es dinámico: es el ámbito geográfico que rodea a una peregrinación a un pueblo de la tribu de Judá, el pueblo donde vive Isabel. Contemplamos a María y a José viajando; acompañamos su camino. El marco se mueve con el paisaje externo (lugares, pueblos, gentes, tiempo atmosférico, vicisitudes del camino, alimentos, fatigas, etc.). Y con el paisaje interno (afectos de los personajes, ilusiones, recuerdos de familia, diálogos, virtudes, etc.). El segundo marco es estático; la acción transcurre en la casa de Isabel y Zacarías, donde se intercambian confidencias las dos mujeres. Especialmente Isabel.

Además, naturalmente, hay que contar con el marco real del autor y del lector, en la vida diaria, que es donde se proyectan las acciones.

7.2. Los dos momentos de la contemplación correspondientes a los dos marcos, uno estático y otro dinámico, se reparten las escenas, las estampas que se han de considerar.

El momento dinámico constituye una peregrinación a la casa de Isabel. Autor y lector asisten a una contemplación itinerante. Nada nos dicen los Evangelios acerca del viaje, de modo que esos silencios han de llenarlos autor y lector. Josemaría Escrivá sitúa a José junto a María; este hecho, aparte de su verosimilitud histórica, tiene la virtualidad narrativa de multiplicar las posibilidades de acción y relación entre personajes: permite la existencia de diálogos, confidencias, narraciones indirectas de sucesos a través de los diálogos entre José y María, afectos, manifestación de virtudes y caracteres, etc. La consecuencia ascética evidente de todo ello es la ampliación del panorama global de la contemplación, y la apertura de relaciones reales de oración y diálogo entre José y María, autor y lector. Hacemos hincapié de nuevo en que la finalidad del texto es precisamente la conversación real de los lectores con José y María: no son simples imaginaciones, sino verdadera contemplación. De hecho algunas

de esas posibilidades narrativas, abiertas por la presencia de José, se ven materializadas explícitamente en el propio texto. Esto es:

«Oirás hablar de Isabel y de Zacarías, te enternecerás ante el amor purísimo de José, y latirá fuertemente tu corazón cada vez que nombren al Niño que nacerá en Belén...» (5-10).

Todos estos puntos de meditación son debidos, narrativamente hablando, a la presencia de José en el discurso: su diálogo con María, sus virtudes en relación con ella, etc.

El momento estático sucede en la casa de Isabel. Las dos mujeres intercambian sus confidencias. Este momento tiene notables paralelismos con el misterio gozoso de la Anunciación:

1. Los dos misterios tienen como marco un ámbito cerrado, una estancia.
2. Los dos misterios presentan una estructura dialogada, con alternancias en el uso de la palabra (diálogo con el Ángel en uno, con Isabel en el otro).
3. Los dos textos tienen como centro la revelación de la maternidad divina de la Virgen.
4. Los dos textos hacen referencia explícita a la maternidad de las dos mujeres y a la

concepción de los dos niños (Jesús y el Bautista).

5. Los dos textos presentan una focalización en los diálogos: sólo se citan las palabras textuales de uno de los personajes; del otro sólo sabemos lo que el narrador nos cuenta. Esto quiere decir que la contemplación recae principalmente sobre un personaje. En la Anunciación el diálogo está focalizado en María, mientras que en la Visitación lo está en Isabel.

7.3. Por lo que respecta a los personajes, su número varía según el momento de la contemplación (estático y dinámico).

En el momento dinámico:

- Autor y lector
- José Directamente (actuando)
- María
- Isabel
- Zacarías Indirectamente (a través del diálogo)
- Jesús, Niño

En el momento estático:

- Autor y lector
- Juan el bautista Directamente (actuando)

- María
- Isabel
- Zacarías Indirectamente (en lugar aparte)
- José

No hay una presencia confirmada de los mismos personajes a lo largo de todo el misterio. Se hallan distribuidos según los marcos.

Autor y lector son personajes privilegiados. Tienen ocasión de verlo todo: son testigos de excepción por licencia que todos respetan y por privilegios y estrategias del discurso.

Autor y lector son simultáneamente autores y producto del propio discurso. Son autores del texto en cuanto que dirigen sus estrategias y seleccionan sus posibles vías de desarrollo. Son productos del texto porque su presencia y privilegios sólo se justifican *en* el discurso, y porque su papel es dependiente del texto. Hay, pues, un proceso de retroalimentación entre texto y usuarios; entre ficción y realidad; entre discurso y vida. Se comienza por un pacto de lectura, pero se acaba en la vida real: natural y sobrenatural. Se comienza en un mundo semántico y en un universo de discurso, pero se acaba superando la barrera de lo simplemente semántico.

7.4. Entre los paralelismos que se aprecian en el misterio hay que señalar especialmente estos dos: la Virgen visita a Isabel e Isabel anuncia la maternidad divina de la Virgen; Jesús (en el vientre de su Madre) visita al Bautista y el Bautista anuncia con su salto la presencia del Salvador.

<i>Visitar</i>		<i>Anunciar</i>	
María	a	Isabel	<i>Madres</i>
Jesús	a	Juan	<i>Hijos</i>

Estos paralelismos se habían iniciado en el misterio anterior (la Anunciación). Es el Ángel quien pone en relación explícitamente la maternidad de Isabel con la maternidad de María, y la concepción milagrosa de Juan el Bautista con la concepción virginal de Jesús.

7.5. Pasamos a analizar el misterio de la Visitación, secuencia a secuencia.

«Ahora, niño amigo, ya habrás aprendido a manejarte. —Acompaña con gozo a José y a Santa María... y escucharás tradiciones de la Casa de David:

»Oirás hablar de Isabel y de Zacarías, te enternecerás ante el amor purísimo de José, y latirá fuertemente tu corazón cada vez que nombren al Niño que nacerá en Belén...

»Caminamos apresuradamente hacia las montañas, hasta un pueblo de la tribu de Judá. (Lc 1, 39).

»Llegamos. – Es la casa donde va a nacer Juan, el Bautista. – Isabel aclama, agradecida, a la Madre de su Redentor: ¡Bendita tú eres entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre! – ¿De dónde a mí tanto bien, que venga la Madre de mi Señor a visitarme? (Lc 1, 42 y 43).

»El Bautista nonnato se estremece... (Lc 1, 41) –la humildad de María se vierte en el Magnificat...–Y tú y yo, que somos –que éramos– unos soberbios, prometemos que seremos humildes».

El texto comienza recordando al receptor las claves para la contemplación:

«Ahora, niño amigo, ya habrás aprendido a manejarte» (1-2).

Con esta sencilla instrucción se establece el «lector modelo» del discurso: un niño (capaz de creer, esperar, amar), y un amigo (capaz de identificarse con el autor-amigo). La referencia al receptor tiene como finalidad recordarle su papel activo dentro del discurso y la contemplación. Sólo encarnando al «lector modelo ideal» se alcanza plenamente el sentido del texto, que lleva a una realidad externa al texto. Naturalmente, el lector puede seguir o no la instrucción; pero sólo *creyendo* en el narrador puede el lector acceder al misterio.

7.6. Los afectos son muy importantes en la contemplación propuesta por el autor. No sólo

hay instrucciones relativas a los elementos más racionales o veritativos del misterio; también hay indicaciones explícitas a los afectos del lector. Ciertos afectos deben acompañar a ciertas acciones. Además de una «textura» de las ideas y los contenidos, hay una «textura» de los afectos, que conforma el discurso. No en vano un texto no es otra cosa que un «tejido» con hilos determinados y precisos, combinados de cierta manera. Los sentimientos que acompañan a las ideas y acciones son muy importantes para la recepción, pues, como señala Aristóteles en la *Retórica* (1378 a1), «nadie juzga de la misma manera, sobre las mismas cosas, amando que odiando». Ni las acciones se realizan igual con gusto que con *disgusto*. Dado que la *verdad práctica* es el «apetito recto», conviene que a las buenas acciones acompañen emociones positivas, y no al contrario.

Precisamente por esto, el autor sugiere también afectos, quizá los que resultan de su propia contemplación:

—«Acompaña *con gozo* a José, a Santa María y escucharás las tradiciones de la Casa de David» (2-4).

La indicación precisa del afecto, «con gozo», es altamente significativa: 1) contribuye a la formación del lector modelo; 2) señala el modo

en que ha de actualizarse el discurso; 3) indica la emoción que corresponde a esa fase de la contemplación (al viaje con José y María) que estamos considerando. En primer lugar, el lector modelo es un niño que ama a José y a María; la posibilidad de viajar con estos santos personajes es un auténtico privilegio: de ahí el *gozo*. Sin embargo, es preciso actualizar el gozo; el lector debe contar con esta instrucción precisa para que conozca que puede y debe manifestarse con naturalidad, que no debe ocultar sus sentimientos. En segundo lugar, el propio discurso exige la proporción entre afectos y contenidos: en un viaje prolongado en el tiempo debe haber conversación y apoyo mutuo entre los viajantes y, en consecuencia, *gozo* si se va en buena compañía. Finalmente, conviene a la contemplación misma experimentar gozo al tratar íntimamente a la Sagrada Familia, pues el gozo es efecto natural de la contemplación y participación del bien.

Además, como se ha señalado ya, no hay una única referencia afectiva, sino una serie organizada de indicaciones sentimentales; aparte de las descripciones de hábitos y de acciones. La relación de la serie afectiva de la escena de la Visitación es la que sigue:

1. Ahora niño *amigo*, ya habrás aprendido a manejarte.

2. Acompaña con gozo a José y a santa María.
3. Te *enternecerás* ante el *amor purísimo* de José.
4. *Latirá* tu corazón cada vez que nombres al Niño.
5. Isabel aclama *agradecida* a la Madre del Redentor.
6. *Bendita* tú eres entre todas las mujeres, y *bendito* el fruto de tu vientre.
7. El Bautista nonnato se *estremece*.
8. La *humildad* de María se vierte en el *Magnificat*.
9. Nosotros prometemos que seremos *humbles* (nos arrepentimos de la soberbia).

La relación incluye los movimientos afectivos (explícitos o implícitos) en correlación con los hechos que se contemplan. Por tanto, ciertos sucesos van acompañados sistemáticamente de ciertas emociones. Ahora bien, si se observa el listado de hechos y emociones, se constata que contiene *la práctica totalidad de las acciones* y descripciones del misterio. Por tanto, se trata de un fenómeno sistemático.

La pregunta que cabe hacerse ahora es si hay un cierto orden en estas emociones. ¿Hay algún elemento que permita relacionarlas todas?; o ¿es

una simple suma de emociones?; o, por el contrario, ¿existe una jerarquía y punto común entre todas ellas?

Parece claro que no se trata de una simple acumulación de emociones, ya que todas ellas están orientadas en torno a la idea de gozo. En efecto, se trata de una red de afectos distribuida a lo largo del texto: «niño amigo», «enternecerás», «amor purísimo», «latirá (tu corazón)», «agradecida», «bendita», «bendito», «estremece», «gozo», «humildad», «humildes». La red está constituida por una serie de términos que confieren una tonalidad afectiva muy *positiva* a la contemplación. Son elementos animantes; todos ellos refuerzan la idea y la emoción de *gozo*. Estamos ante lo que la semiótica de Greimas denomina una «isotopía»: es decir, una relación interconectada de términos pertenecientes a un mismo campo semántico, reforzando una misma idea de base. Podemos representarlo así:

gozo	
niño amigo	aclama agradecida
gozo	bendita
enternecerás	bendito
amor purísimo	estremece
latirá (tu corazón)	humildad
	humildes.

Es preciso mostrar que se trata efectivamente de términos que conectan y se relacionan con la idea de gozo:

- (1) Niño *amigo*: la amistad supone una participación conjunta de dos o más personas en el bien; lo cual produce gozo. Aristóteles señala a este respecto que la amistad es una de las «partes» de la felicidad (*Retórica*, 1360b 20).
- (2) Te *enternecerás* ante el amor purísimo: la ternura es una cierta suavidad de ánimo ante la contemplación del bien y la belleza, que engendra gozo. Se opone a lo violento, y en este sentido es un regreso y reconocimiento de la naturaleza.
- (3) *Amor* purísimo: es evidente que la contemplación del amor engendra gozo. Más, si es purísimo.
- (4) *Latirá tu corazón*: síntoma del amor. Supone gozo, Precisamente es el gozo ante el amor la causa de los latidos.
- (5) Aclama *agradecida*: se agradecen los favores; el favor es una especie de bien; donde hay bien hay gozo. Si hay expresiones de júbilo y alabanza, esto es signo de que el gozo es grande; bien sea porque el bien es grande o ha sido grandemente deseado.

- (6) *Bendita* tú eres y *bendito* el fruto: son las expresiones del bien que motiva el gozo. Es decir, el bien que celebra es doble: la maternidad de María, que se convierte en la Madre del Salvador; la presencia del Salvador mismo, en el vientre de María. Toda alabanza tiene como objeto o motivo una virtud o cualidad positiva que celebra, y, simultáneamente, es expresión del gozo que esta cualidad provoca. Puesto que los bienes son inmensos en este caso, el gozo también lo es. Incluso para los lectores que contemplan las escenas (si realmente entran en el misterio).
- (7) El Bautista se *estremece*, la Sagrada Escritura precisa que el niño salta de gozo en el seno de Isabel. El motivo del gozo es la presencia de Jesús; el precursor anuncia de esta manera al Cristo. Este gozo ante tan inmenso bien debe alcanzar a los lectores, que se contagian del gozo de María, Isabel y el Bautista.
- (8) La *humildad* de María se vierte en el *Magnificat*. Y no sólo la humildad: el *Magnificat* es expresión de un gozo inefable. El gozo de María ante el mayor bien que puede recaer en una criatura: ser la Madre de Dios. Y sobre todo gozo

ante las grandezas del Señor. Así lo dice el texto del cántico, aunque no aparece textualmente citado en la escena:

«Proclama mi alma las grandezas del Señor y *se alegra* mi espíritu en Dios mi Salvador» (Lc 1, 46).

- (9) Prometemos que seremos *humildes*. Ciertamente, la humildad no es un afecto, sino una virtud. Pero a ciertas disposiciones corresponden naturalmente ciertos afectos. La humildad no es una virtud triste; si es virtud, es un bien, y como tal produce gozo. Ésta es, por otra parte, la convicción personal del Beato Josemaría, y también la experiencia multisecular de la Iglesia. Además, en este caso se trata de una conversión: autor y lector, según el texto, *eran* unos soberbios, pero *ahora* prometen ser humildes. Hay un crecimiento moral, un paso del mal (soberbia) al bien (humildad), y toda conversión es gozosa; precisamente porque se alcanza el bien. El propio *Magnificat* es un ejemplo de humildad y de gozo.

En conclusión: resulta claro por lo expuesto que existe en el texto una red de términos afectivos; que se trata de una isotopía de emociones

jerarquizada en torno a la idea de gozo, ya que todos los afectos son partes o especies del gozo; que dichas emociones tienen una relación directa, concomitante, con las realidades sobrenaturales que se han de contemplar.

7.7. El segundo párrafo del misterio está constituido por una serie de instrucciones al lector, referidas al contenido de la contemplación; es un programa sugerido al lector:

«Oirás hablar de Isabel y de Zacarías, te enternecerás ante el amor purísimo de José, y latirá fuertemente tu corazón cada vez que nombren al Niño que nacerá en Belén...» (5-9).

Es una sucesión de estampas, como fogonazos de un flash, presentadas indirectamente por un narrador. No hay propiamente una narración, porque esta sucesión de estampas no constituye una fábula o historia. Es una combinación de imagen más palabra, en la que la palabra no es más que una presentación deíctica de una imagen que prevalece semióticamente; en realidad, el género más próximo a esto desde el punto de vista técnico es el *cómic*. En efecto, independientemente de la temática, aquí nos encontramos ante una serie de viñetas con un ligero apoyo verbal, como en el *cómic*. Sin embargo, y aquí está lo novedoso, las imágenes ha de cons-

truir las idealmente el propio lector y contemplarlas. Y no obstante, las imágenes han de ser lo fundamental, y las palabras sólo una guía. De modo que las palabras las pone el autor y las imágenes, el lector. Se trata, pues, de un texto abierto, recibido en cooperación.

Así pues, las palabras del autor son una secuencia de *instrucciones* dadas al lector para la construcción del texto. Esto se manifiesta así lingüísticamente. Son indicaciones expresadas con los verbos en futuro: *oirás*, *te enternecerás*, *latirá*, etc. Son hechos que se suponen futuros, pero que ciertamente tendrá que ir actualizando el lector; porque de otro modo no sucederán de ninguna manera. Es decir, los verbos están en futuro no sólo porque las acciones se vayan a producir en el futuro, sino principalmente porque son instrucciones –*comandos*– que el lector habrá de realizar.

7.8. La siguiente secuencia introduce el primer marco de la contemplación de la escena. En él se desarrolla, de una manera itinerante, el programa contemplativo antes citado:

«Caminamos apresuradamente hacia las montañas, hasta un pueblo de la tribu de Judá» (10-13).

Es interesante notar que, así como «marco» e «historia» son dos funciones del discurso con-

ceptualmente distintas –aunque no separables–, así han sido presentadas independientemente en el texto. En el segundo párrafo, el autor nos ha sugerido un programa de contemplación; en el tercero, nos presenta el marco –el lugar– en donde se desarrollan los acontecimientos y la propia contemplación.

Como se ha indicado ya, en este marco se desarrolla tanto el programa contemplativo, como los movimientos internos y externos de los personajes. Los movimientos internos comprenden los afectos, ideas y virtudes de los personajes; los externos, el peregrinar físico hasta la casa de Isabel. Hay un paralelismo, precisamente, entre los movimientos internos y externos. Ambos son una aproximación religiosa hacia la voluntad providente del Padre. María –y nosotros con ella– sigue el rastro señalado por el Ángel: visita a su prima, pues, según le ha sido revelado, se encuentra encinta; nosotros, a nuestra vez, acompañamos a la Virgen, pues se nos ha revelado que una Virgen concebirá un Niño, que será el Salvador. Tanto María como nosotros buscamos al Señor en un marco en movimiento, tanto interno como externo.

7.9. La contemplación se desarrolla en un marco en movimiento. Hay una señal para la apertura del marco y otra para su cierre. El cie-

re del marco nos sorprende en plena contemplación:

«llegamos» (13).

La expresión «llegamos» es simultáneamente el final del movimiento y la marca discursiva del final del marco primero. No obstante, la contemplación no cesa, porque a continuación se abre un nuevo marco: un marco fijo, en este caso.

«Es la casa donde va a nacer Juan, el Bautista» (13-14).

De momento no hay historia: es solo la presentación de un nuevo marco. La función textual «marco de la historia» tiene correlato lingüístico en el discurso.

7.10. El texto del Beato Josemaría hace elipsis de muchos elementos propiamente narrativos de los evangelios. Es evidente que sigue el relato de Lucas, pero no en cuanto narración, sino sólo como fuente. Sólo así se explican saltos de información que el autor supone conocidos por el lector. Esto se explica por la finalidad del discurso de *Santo Rosario*: no es un texto narrativo, sino un artefacto semiótico, con una sucesión de secuencias para contemplar. En este sentido, hay una elipsis de elementos narrativos,

con respecto al texto de Lucas, y una proliferación de detalles –una *amplificatio*– para considerar. Desde el punto de vista de la *mimesis*, hay un desplazamiento en *Santo Rosario* de lo narrativo a lo representativo (cfr. Aristóteles, *Poética*, 1448 a 20ss).

La secuencia siguiente supone precisamente uno de esos saltos narrativos:

«Isabel aclama, agradecida, a la Madre del Redentor: bendita tú eres...» (14-16).

La secuencia anterior a ésta indicaba sólo la llegada a la casa del Bautista. Ahora, de pronto, aparecen reunidas María e Isabel con las alabanzas a la Virgen por parte de su prima. Desde el punto de vista narrativo y de la lógica de la acción es evidente que falta algo; por ejemplo, la entrada en la casa, el saludo a los moradores, la entrada en el cuarto, el comienzo de la conversación de las primas. Consultemos el relato de Lucas y veamos las diferencias:

«Por aquellos días, María se levantó y marchó de prisa a la montaña, a una ciudad de Judá; y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y cuando oyó Isabel el saludo de María, el niño saltó en su seno, e Isabel quedó llena del Espíritu Santo; y, exclamando en voz alta, dijo: – Bendita tú entre todas las mujeres...» (Lc 11, 39-43).

En el evangelio: 1) hay referencia explícita a la entrada de María en la casa; 2) hay mención del hecho de que María saludó a Isabel; 3) se narran los efectos del saludo de María en el Bautista y en Isabel; 4) alabanzas de Isabel a la Virgen. En cambio, en el texto de *Santo Rosario* se eliminan: 1) la entrada de María en la casa; 2) el saludo de la Virgen; 3) los efectos del saludo en Isabel y el Bautista, que son contemplados –pero no relatados– más adelante. Se suprimen, pues, los elementos narrativos, y son sustituidos por secuencias *representativas*. Esto supone una *sermocinatio*, una reelaboración del texto evangélico, de modo que lo narrativo e histórico pase a ser representativo (casi pictórico) y universal.

7.11. Teológicamente, la maternidad divina de María es la causa de todos los dones, humanos y sobrenaturales, de la Virgen. También es la causa de los elogios y alabanzas que recibe de su prima. Técnicamente, desde el momento en que autor y lector están presentes en la escena, las palabras de los personajes adquieren una nueva dimensión y un nuevo sentido. La razón es ésta: Isabel habla a María, pero indirectamente –*in obliquo*– se dirige también a nosotros, en el texto de *Santo Rosario*: durante *el tiempo de lectura* y *el tiempo de contemplación*. El acceso a los misterios que se han de contemplar sólo es

posible a través del diálogo de los personajes o mediante la revelación del narrador. Por ello el Beato Josemaría como autor utilizará necesariamente estos dos procedimientos para comunicar la información que precisan los lectores: el diálogo de los personajes, al igual que en el teatro, va dirigido también al receptor, incluso aunque se encuentre fuera de la escena. En el caso presente, el lector está *dentro* de la escena, como un personaje más; ante él María e Isabel obran directamente, con *impresión de realidad*.

Esto significa que las palabras de los personajes adquieren un sentido nuevo que no está presente en el relato evangélico, al menos como «modo de decir» (*modus dicendi*). Así las palabras de Isabel —«De dónde a mí tanto bien, que venga la Madre de mi Señor a visitarme» (17-20)— no sólo expresan un hecho histórico, el texto de una conversación; asimismo, desde el punto de vista textual, ofrecen a los lectores un nuevo punto de contemplación: la maternidad divina de María como fuente de todo bien para los cristianos.

7.12. El último párrafo de la escena supone un cambio de focalización. La atención hasta este momento estaba centrada en las palabras de Isabel; ahora, en cambio, se produce una narración de estampas caracterizada por la alternancia de personajes.

Dentro del mismo marco estático, esto es, de la estancia donde se encuentran Isabel y María, acontece un cambio de «operador», un movimiento de cámara que busca sucesivamente al resto al resto de los personajes de la estancia: Juan el Bautista, María, autor y lector implícitos.

Así pues, podemos distinguir dos «momentos» lógicos dentro del marco de la estancia: 1) uno primero, con un *operador escénico* fijo, que recoge la conversación de las dos mujeres; 2) uno segundo, con un *operador prospectico* en movimiento, que gira enfocando a los otros personajes de la estancia. Ambos «momentos» tienen una unidad motivada no sólo por el mismo marco; hay igualmente una relación de dependencia lógica: el segundo momento considera las consecuencias de lo sucedido en el primero.

La primera consecuencia del saludo de María es el gozo de Juan Bautista niño:

«El Bautista nonnato se estremece...» (21).

El segundo giro de cámara recae sobre María:

«La humildad de María se vierte en el *Magnificat*» (22).

Y el tercero, sobre nosotros:

«Y tú y yo, que somos –que éramos– unos soberbios, prometemos que seremos humildes» (22-25).

7.13. Hay una correlación semiótica entre la humildad de María –que se vierte en el *Magnificat*– y la soberbia nuestra. Una correlación en el discurso motivada por la finalidad del texto. Cada escena considera particularmente una virtud de María; en este caso la humildad; tras esa consideración, el Beato Josemaría anima al lector a mejorar, imitando en la vida corriente la virtud que se acaba de considerar. Por ello, hay una correlación entre discurso y vida. La finalidad del texto, y de la contemplación, es precisamente mover al lector, acercarlo a Cristo.

El contraste entre la humildad (de María) y la soberbia (nuestra) provoca la vergüenza, y después la emulación: el propósito de ser humilde. Aristóteles define la emulación como: «un pesar al mostrarse presentes, en otros, bienes susceptibles de ser alcanzados por uno, y no porque pertenezcan a otro, sino porque no pertenecen a uno» (*Retórica* 1388 a, 31-35).

La emulación es ante todo una pasión: un sentimiento de pena al contrastar que carecemos de ciertos bienes; pero es una pasión noble, porque no se entristece ante el bien ajeno –como la envidia–, sino ante la deficiencia propia. Por ello, lleva a mejorar, a intentar adquirir unas cualidades que se perciben como posibles de alcanzar. La emulación va, pues, acompañada de esperanza; a diferencia de la envidia, que no

busca el bien para sí, sino el mal ajeno: la envidia es la pasión de los desesperados. Movidos por la emulación, los hombres toman decisiones: ponen en marcha la voluntad y adquieren hábitos, además de bienes diversos. Los que emulan se enriquecen a sí mismos; los envidiosos, empobrecen a otros sin mejorar ellos: lo esterilizan todo. Por esto dice Aristóteles que emulación y envidia son pasiones contrarias, aunque puedan parecer semejantes.

La contemplación de la humildad de María lleva al autor y al lector –como personajes de la escena– a la emulación: prometen ser humildes. esto al menos es lo que establece el plan del texto. La decisión es siempre personal. Lo que resulta evidente es que el texto postula un tipo determinado de lector modelo: alguien que, a pesar de sus defectos, procure imitar las virtudes de la Virgen: en este caso, la humildad; y ello como *condición de discurso*: para poder actualizar plenamente la lectura, el sentido del texto. Pero este tipo de actualización nos eleva necesariamente, nos proyecta fuera del discurso: el lector acaba haciendo verdadera oración, introducido en lo sobrenatural.

7.14. El compromiso realizado dentro del texto –«prometemos que seremos humildes»– se proyecta también fuera del texto, y permane-

ce en la vida cotidiana, después de la lectura. Autor y lector prometen ser humildes, lógicamente, en la vida real: en el único «lugar» en el que pueden vivirse las virtudes; esa es precisamente la finalidad de *Santo Rosario*.

Además, no sólo los propósitos se proyectan del texto a la realidad: también la *contemplación* pasa ahora a formar parte de la vida, y no sólo durante el «tiempo de lectura». En efecto, los personajes de *Santo Rosario*, si lo permite el lector, pueden pasar a formar parte de la vida cotidiana, convirtiendo la vida en oración. Jesús, José y María pueden pasar a intervenir –con nuestro consentimiento– en nuestras realidades, tareas y afanes diarios: en esto puede consistir precisamente «ser contemplativos en medio del mundo».