



[

△▽

Análisis del discurso de Gracián en *El Criticón*

Ana-Jimena Deza Enríquez

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Siempre que nos enfrentamos al estudio del análisis del discurso, participamos de un panorama teórico ciertamente problemático, debido a la gran proliferación de enfoques metodológicos y epistemológicos.

Dicho análisis aparece, hoy en día, centrado en lo que se ha dado en llamar *semiótica* (Kristeva, 1978; Bobes, 1979), ciencia que, surgida de las investigaciones de Peirce (CP, 1958) ⁽⁷⁶⁾ y de la lógica simbólica moderna, se vale de planteamientos de carácter lógico, con los que pretende, ante todo, alcanzar la exactitud y la verdad. Por su parte, la *semántica* lingüística también participa de la *lógica*, (Husserl, 1982; Wingenstein, 1957), que, a su vez, se ocupa de las [162] leyes del pensamiento y sus formas en conjunción con los sistemas de símbolos adecuados, valiéndose de silogismos.

Posiblemente el marco teórico más fidedigno para esta clase de análisis es la *semántica filosófica* (Wingenstein, 1953), siempre atenta al hallazgo del verdadero referente que corresponde a un significado concreto (adecuación del signo al objeto que le pertenece). Aunque la semántica del lenguaje de la filosofía, cuyo instrumento es el conocimiento, topa con un obstáculo bastante común: la confusión entre significante y cosa significada, lo cual tergiversa el mecanismo de la conceptualización y provoca la mayor parte de las ambigüedades.

En el campo del discurso, cuya investigación inició a fondo Z. Harris (1952), inventor del «discurso conectado», tiene especial relevancia el análisis practicado por los franceses. Nos referimos a los que componen la *Escuela francesa de análisis del discurso*, quienes progresan, desde la concepción del *texto como producto*, es decir, encerrado en sí mismo, de Harris, a la del *texto como proceso*, que abarca, sin posibilidad de fisuras, el sujeto, el contexto y la situación enunciativa.

Conceptos tan conocidos como *enunciado*, *enunciación*, *significación* y *sentido* son fundamentales a la hora de encarar cualquier estudio del discurso. La *enunciación* o situación de discurso según Todorov (1970: 4) y que para Benveniste supone la transformación de la lengua por un acto individual en molde discursivo (1970: 12), en cuyo centro reside la semantización, conforma ese cuadro general en el que se produce el discurso, ya que una frase en situación enunciativa se convierte *en un discurso con una significación específica*.

Partiendo, pues, de que el discurso es el enunciado más las circunstancias de comunicación, ambas premisas resultan ser piezas claves en el proceso enunciativo (Jakobson, 1966: 32). Ya en 1929, Voloshinov se expresaba así sobre la función comunicativa del lenguaje:

La verdadera realidad del lenguaje no es el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni el habla monologal aislada, ni el acto psicofísico de su realización, sino el hecho social de la interacción verbal que se cumple es uno o más enunciados. El enunciado, por muy amplio y crucial que pueda ser, sólo es un momento en el proceso continuo de la comunicación verbal (1976: 118).

A la hora de aplicar el análisis del discurso, son imprescindibles el corpus y el método:

Todo análisis lingüístico supone la constitución de un corpus, es decir, de [163] un conjunto determinado de textos a los que se aplica un método determinado. [...] Conviene que el corpus se presente con las propiedades que le dan validez. Así, de la totalidad de enunciados de una época, de un hablante, de un grupo social, que constituyen el universal del discurso, se extrae un conjunto de enunciados limitados en el tiempo (homogeneidad sincrónica) y en el espacio (homogeneidad de la situación de comunicación). Entonces se considera que ese corpus es representativo del conjunto de discursos (Dubois, 1969a: 117).

El corpus que hemos seleccionado es un pasaje de *El Criticón* de Gracián, rico, entre otras cosas, en razonamientos lógicos, y, como decía Dubois, representativo de un conjunto de discursos y de toda una época, de la que es prototipo.

En cuanto al método de trabajo, es de capital importancia dar con el adecuado al tipo de texto que se examine. El que hemos elegido y que más se ajusta al modo de escribir de Gracián pone el acento sobre dos aspectos esenciales del autor: el semantismo y la deducción argumentativa.

1. UN MÉTODO DE ANÁLISIS DEL DISCURSO

Centrándonos en el propio discurso en tanto descripción, reconocemos en él dos polos: objetivo y subjetivo.

- 1) *El objetivo* es el propósito, el contenido semántico-conceptual-constativo del enunciado.
- 2) *El subjetivo* es la situación enunciativa en su doble formulación externa e interna.

Nuestro método de análisis consistirá en el desarrollo y la puesta en práctica de estos dos polos, que señalan dos partes del discurso: el código narrativo y el cuadro argumentativo.

1.1. Formulación externa del discurso

Consiste en ver quién toma la palabra dentro de un texto y examinar sus puntos de vista. Consta de dos partes:

a) Los puntos de vista del hablante:

- Externo: discurso objetivo o constativo.

- Interno: discurso subjetivo. [164]

Este primer tipo de formulación manifiesta *explícitamente* los puntos de vista del YO mediante categorías formales. Por ejemplo, en el enunciado *Yo pienso que él esté equivocado*, la marca es doble:

- El empleo del pronombre personal *yo*, por el que el hablante se enuncia como tomando posesión de la palabra, y se coloca como figura-origen frente al interlocutor.

- El empleo del verbo *pensar* en unión con el subjuntivo, que da cuenta de la modalidad de duda. ⁽⁷⁷⁾

Pero no interesa fijarse en los criterios morfosintácticos, cuanto en los semántico-funcionales.

Así, pues, los puntos de vista de esta formulación serán:

a) Punto de vista polémico o relación YO-TÚ. ⁽⁷⁸⁾

b) Punto de vista situacional y relación YO-ÉL. ⁽⁷⁹⁾

1.2. Formulación interna del discurso

Este segundo tipo de formulación manifiesta *implícitamente* los puntos de vista del YO mediante la llamada *técnica del discurso*. Se trata de elegir la forma de expresión del discurso desde el punto de vista enunciativo del YO. Por ejemplo: *Yo no pienso* opuesto a *yo dudo*. [165]

En esta clase de formulación se encuentran todos los procedimientos que piden la conversión de una sustancia del significado en forma y que se concretan en una clase de retórica general, aunque no se trata de una retórica de la delimitación (*réthorique de l'écart*), ⁽⁸⁰⁾ sino de una retórica de elección y de sujeción en relación a la intención de comunicación. En este sentido, y para evitar confusiones con la retórica de la delimitación proponemos para aquélla el nombre

de *técnica del discurso*. Algunas de estas figuras o técnicas son metáforas, metonimias, hipérbolos, antítesis, paradojas, polisemias, etc.

La formulación interna consiste en el hallazgo de sus tres componentes:

1. Los actantes.
2. Los esquemas lógico-semánticos.
3. La relación de razonamiento entre los esquemas.

Estos tres índices nos conducirán al descubrimiento del contenido semántico.

1.2.1. *Los actantes o la reducción actancial*

Pottier afirma que la actancia es *la relación que existe entre los diferentes actantes de un enunciado* (1968: 99-100):

A₁ = agente

A₂ = paciente

A₃ = destinatario

A₄ = beneficiario

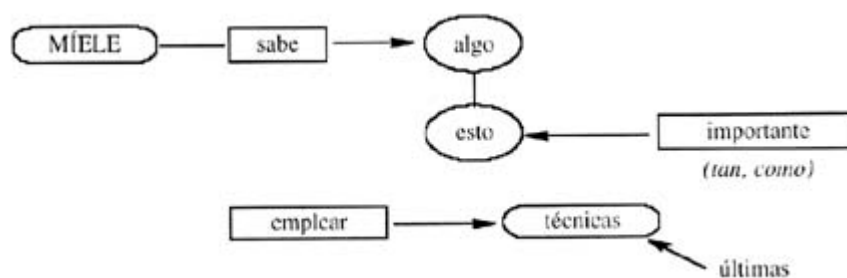
En el ejemplo:

<u>Pedro</u>	da	<u>a María</u>	<u>un libro</u>	<u>para Pablo</u>
A ₁		A ₃	A ₂	A ₄

los actantes *Pedro, María, libro, Pablo* realizan una función semántica en el enunciado, marcada por un relacionante (*a, para*), o por cero. [166]

1.2.2. *Los esquemas lógico-semánticos o la reducción sémica.*

Permiten averiguar la etiqueta semántica que resume el contenido del enunciado. Así, la etiqueta sémica de *Miéle sabe que esto es tan importante como emplear las últimas técnicas*, es:



La etiqueta sémica es, por lo tanto, la estructura de base de cada enunciado.

1.2.3. La relación-razonamiento entre los esquemas

Todo discurso de tipo demostrativo (que intenta demostrar algo) entraña un razonamiento y dos procesos: de deducción lógica⁽⁸¹⁾ y de persuasión.

El razonamiento es la articulación lógica entre los enunciados. En cuanto a la persuasión, es una característica de discurso didáctico, del que *El Criticón* es modelo.⁽⁸²⁾ Dubois, a propósito de esta clase de [167] discurso, dice que es: «un conjunto de aserciones presentadas como objetivamente «verdaderas». El sujeto de enunciación desaparece a fin de permitir al lector que se identifique con él; no se trata de convencer (como en el discurso político) sino de dar esa persuasión como hecha [...] El discurso didáctico «enseña», es decir, formula aserciones que no se oponen a otras; no hay enfrentamiento, sino más bien un vacío enunciativo en el lector, que debe integrar a su propio discurso» (Dubois, 1969b: 120).

Por su parte, Ducrot, al referirse al lenguaje y a los procesos lógicos, admite que entre determinados enunciados del lenguaje ordinario existen relaciones de inferencia, de tal manera que si se admiten unos, hay que admitir forzosamente los otros. Y arguye que no se puede tener por verdadero «*algunos hombres son pícaros*» sin reconocer «*algunos pícaros son hombres*» (Ducrot, 1966: 3). En este caso hablamos de relaciones de inferencia lógica.

2. PUESTA EN PRÁCTICA DEL MÉTODO DE ANÁLISIS

2.1. El código narrativo o la formulación externa

Lo fundamental en esta primera parte del análisis es localizar quién habla y cuales son sus puntos de vista. En este pasaje de Gracián⁽⁸³⁾ hay un narrador (N) y dos personajes.

2.1.1. El narrador

2.1.1.1. Actante.

YO: el narrador.

TÚ: el lector.

ÉL: el primer personaje, los grandes hombres, el hablar, la presentación del segundo personaje.

Puntos de vista del narrador. [168]

2.1.1.2. Externo

Mediante un *discurso constativo*, señala la evidencia de una comprobación y corresponde a las zonas descriptivas del texto.

El narrador habla en este pasaje de un naufrago antes y después de arribar a tierra, siguiendo procedimientos objetivo-constativos:

«Desta suerte hería los aires con suspiros, mientras azotaba las aguas con los brazos...»

«pareció ir sobrepujando el riesgo...»

«Fluctuando estaba entre uno y otro elemento... cuando un gallardo joven... alargó sus brazos para recogerle en ellos...»

«en saltando en tierra selló sus labios en el suelo... y fijó sus ojos en el cielo...»

Como puede apreciarse, el discurso objetivo supone todo lo exterior a una persona: herir los aires, azotar las aguas, fluctuar, sobrepujar, alargar los brazos, sellar los labios, fijar los ojos, en fin, todo lo que implica una acción.

2.1.1.3 Interno

Realizado por un *discurso interpretativo*, es un procedimiento subjetivo bajo aspecto de juicio deductivo o inductivo, hecho a partir de premisas o de una observación previa. Suele ser el resultado de un razonamiento implícito:

«... que a los grandes hombres los mismos peligros o les temen o les respetan»

«... que como andan encadenadas las desdichas, unas y otras se introducen...»

«... gallardo joven al parecer y mucho más al obrar»

Dentro del interpretativo caben también las comparaciones, las metáforas y toda clase de calificaciones dadas a las cosas:

«... duras entrañas de su fortuna...» (los escollos)

«Tántalo de la tierra...» (el naufrago)

«amarras de un secreto imán...» (los brazos) [169]

2.1.1.3.1. Apreciativo

La apreciación va marcada por un juicio que nadie puede verificar. Así, al comienzo de su discurso, el narrador exclama:

«Mas ¡ay!, que como andan encadenadas las desdichas...»
(¡ay! equivale a ¡cuidado!, es un consejo, una recomendación.)
«... acompañando la industria con Minerva»⁽⁸⁴⁾
«amarras de un secreto imán...» (al referirse a los brazos)

2.1.1.3.2. Aproximativo

Es una variante del anterior. La apreciación va marcada por un juicio de aproximación. Es el caso de *más o menos*, *aproximadamente*, *casi*, *si se puede decir...*: «si acaso viviría destituido de aquellos dos criados del alma, el uno de traer y el otro de llevar recados...»

2.1.1.3.3. Juicio de valor

Siempre es una reflexión de carácter general. Es el caso de los proverbios y máximas,⁽⁸⁵⁾ que llenan *El Criticón*:

- a) «tanto pueden la costumbre y la crianza». Este enunciado es una conclusión o generalización a partir de dos premisas:
1ª: imitaba con propiedad los bramidos de las fieras y los cantos de las aves
2ª: se entendía mejor con los animales que con las personas
conclusión: tanto pueden la costumbre y la crianza.
- b) «que donde no media el artificio, toda se perversa la naturaleza»: [170]
1ª: brillaba la vivacidad de su espíritu
2ª: trabajaba el alma por mostrarse
conclusión: si no hay arte, se deprava la naturaleza.

2.1.2. Discurso del primer personaje

El autor hace hablar al primero de sus personajes: el náufrago.

2.1.2. 1. Actantes

YO: el autor en el pensamiento del primer personaje

TÚ: el lector

ÉL: la vida, la muerte, la naturaleza, la malicia humana, el primer hombre, El Catón, la acción humana, la fortuna.

2.1.2.2. Objetivo-constativo

El náufrago le habla a la vida: «No hay cosa más deseada ni más frágil que tú eres, y el que una vez te pierde, tarde te recupera».

«... la audacia de los hombres halló puentes para trasegar su malicia».

«Todo cuanto inventó la industria humana ha sido perniciosamente fatal y en daño de sí misma».

Sin embargo, en esta parte son más abundantes los razonamientos, los trozos subjetivos:

2.1.2.3. Interpretativo

- «Muy propio es de la ignorancia pueril el llamar a todos los hombres padres y a todas las mujeres madres».

- «y del modo que tú hasta una bestia tenías por tal, creyendo la maternidad en la beneficencia, así el mundo... a cualquier criatura la llamaba padre y aun le aclamaba dios».

En el discurso del primer personaje aparece una nueva categoría: el *estimativo*, procedimiento por el que declara su posición respecto a una información dada. El algo que se piensa o se cree: [171]

- «Madrastra se mostró la naturaleza con el hombre, pues lo que le quitó de conocimiento al nacer, le restituye al morir...».

- «¡Oh tirano mil veces de todo el ser humano aquel primero, que con escandalosa temeridad fió su vida en un frágil leño al inconstante elemento!».⁽⁸⁶⁾

- «En vano la superior atención separó las naciones con los montes y los mares...».

- «Desde hoy te estimaría como a pérdida» (refiriéndose a la vida).

2.1.3. Discurso del segundo personaje

En cuanto al P₂, hay un gran equilibrio entre los modos objetivo y subjetivo, ya que tan pronto describe su encerramiento en el monte, los cuidados de la fiera y sus estratagemas para salir de

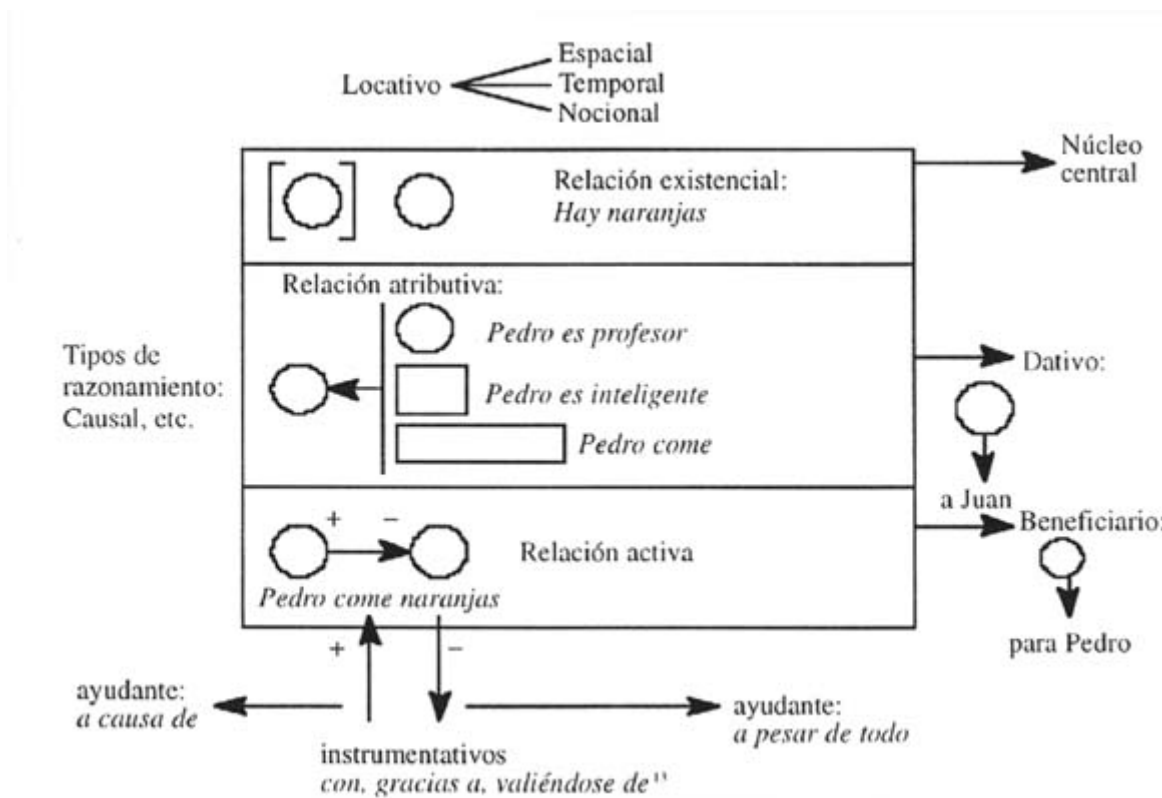
él, como cae en un soliloquio, el monólogo de sus pensamientos en alto sobre su esencia y su existencia. Es común en este personaje la colocación de *objetivo* + *subjetivo*, es decir, el hecho externo e inmediatamente detrás un razonamiento:

- «Me saltó de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento (objetivo), que volviendo sobre mí comencé a reconocirme» (interpretativo).
- «O bien: «¿Soy bruto como éstos?» (objetivo). «Pero no que observo entre ellos y entre mí palpables diferencias» (interpretativo).

2.2. El cuadro argumentativo o la formulación interna

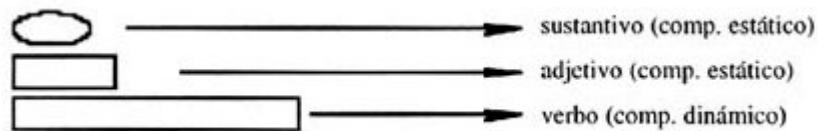
Ésta es la parte fundamental de nuestro método de análisis. En 1.2.1. se vieron los actantes y la reducción sémica. Aquí sólo añadiremos un esquema concreto para analizar los distintos enunciados y una ampliación o explicitación del razonamiento. [172]

2.2.1. Resumimos en un cuadro el funcionamiento de las entidades y los comportamientos según Pottier:⁽⁸⁷⁾



En todo propósito hay un elemento conceptual (entidad): ○ que sirve de base a otra esfera conceptual que se combina con el primer elemento: □

En lengua hay tres comportamientos:



2.2.2. Ampliación del razonamiento

Los modos que vamos a desarrollar seguidamente son: [173]

1. Asertivo

- Presupositivo
- Evidencial
- Intensivo
- Implicativo

final
causal

- Explicativo

analógico

comparativo

semejanza
diferencia

metafórico

- Contrastivo
- Consecuencial

2. No-assertivo

- Hipotético-supositivo

- Restrictivo

2.2.2.1. Asertivo

La aserción, junto con la interrogación y la apelación, es una de las formas sintácticas condicionadas por la enunciación. Trata de comunicar una certeza, y los instrumentos específicos que la expresan son los adverbios *sí* o *no*; por eso sus dos variantes son afirmar o negar, propias de las frases declarativas. Dentro de la aserción caben discursos iniciados con «yo pienso que», «yo afirmo que», o «yo no creo que».

Entre las clases del asertivo se cuentan:

El *presupositivo*: el caso de la presuposición. Presuponer es «suponer la existencia o realidad de algo como base para desarrollar un argumento o para actuar de cierta manera» (María Moliner: t. II, 838): *presumo que me imagino que*. Frente a éste, el *evidencial* se da cuando el hecho no deja lugar a dudas, y va iniciado por un «no es de sorprender que», «no es de extrañarse».

En el *intensivo* entran todos los procedimientos de puesta de relieve, de realce de lo dicho: «*hay que señalar que*», «*es necesario notar, subrayar que*», e incluso el «*pues*», no causal sino ilativo. El *implicativo* encierra el esquema «*si... entonces*», que es puramente conceptual, [174] es decir, que no aparece en la forma sino en el contenido. Por ejemplo: «*pregunte su precio y quedará sorprendido*» (si usted pregunta su precio, (entonces) quedará sorprendido) (X provoca Y).

Opuesto al *implicativo* está el *explicativo* con sus tres variantes:

a) El *causal* es el más representativo. La explicación se da por medio de un *pues, porque, puesto que* u otro nexo equivalente, o simplemente el *que* causal. La causa va siempre detrás, en la segunda proposición, y el fin, delante. Ejemplo: *no me atrevo a decirle el precio, porque quizá Vd. es de los que no comprarían.*

b) *Final*: lleva la causa delante y el fin detrás. Se introduce con «*para que, a fin de que*», y variantes como «*esto es por lo que*», «*de aquí es que*», etc., próximas a indicar consecuencia.

c) *Analógico*: Supone una identidad entre los términos, expresada:

- Con relator. Es el caso de la comparación: «*Dientes como perlas*»
- Sin relator. Es el caso de la metáfora: «*Mi asistente es una perla*»

El *contrastivo*, opuesto a la identidad, funciona por oposición: «*Pedro es alto, Luis es bajo*». El razonamiento contrastivo es el caso de la antítesis.

2.2.2.2. No-assertivo

Si la aserción era la afirmación o la negación, la no-assertión es la duda, la incertidumbre, la restricción.

Subclases: El *hipotético-supositivo*⁽⁸⁸⁾ indica suposición, hipótesis: «*admitamos que*», «*supongamos que*». El *restrictivo* supone contraste, por lo que es muy cercano al contrastivo, aunque no incluye oposición como aquél: «*nos ceñiremos a, nos contentamos con*», y también el uso del *pero* adversativo. [175]

3. CASOS PRÁCTICOS DE ANÁLISIS⁽⁸⁹⁾

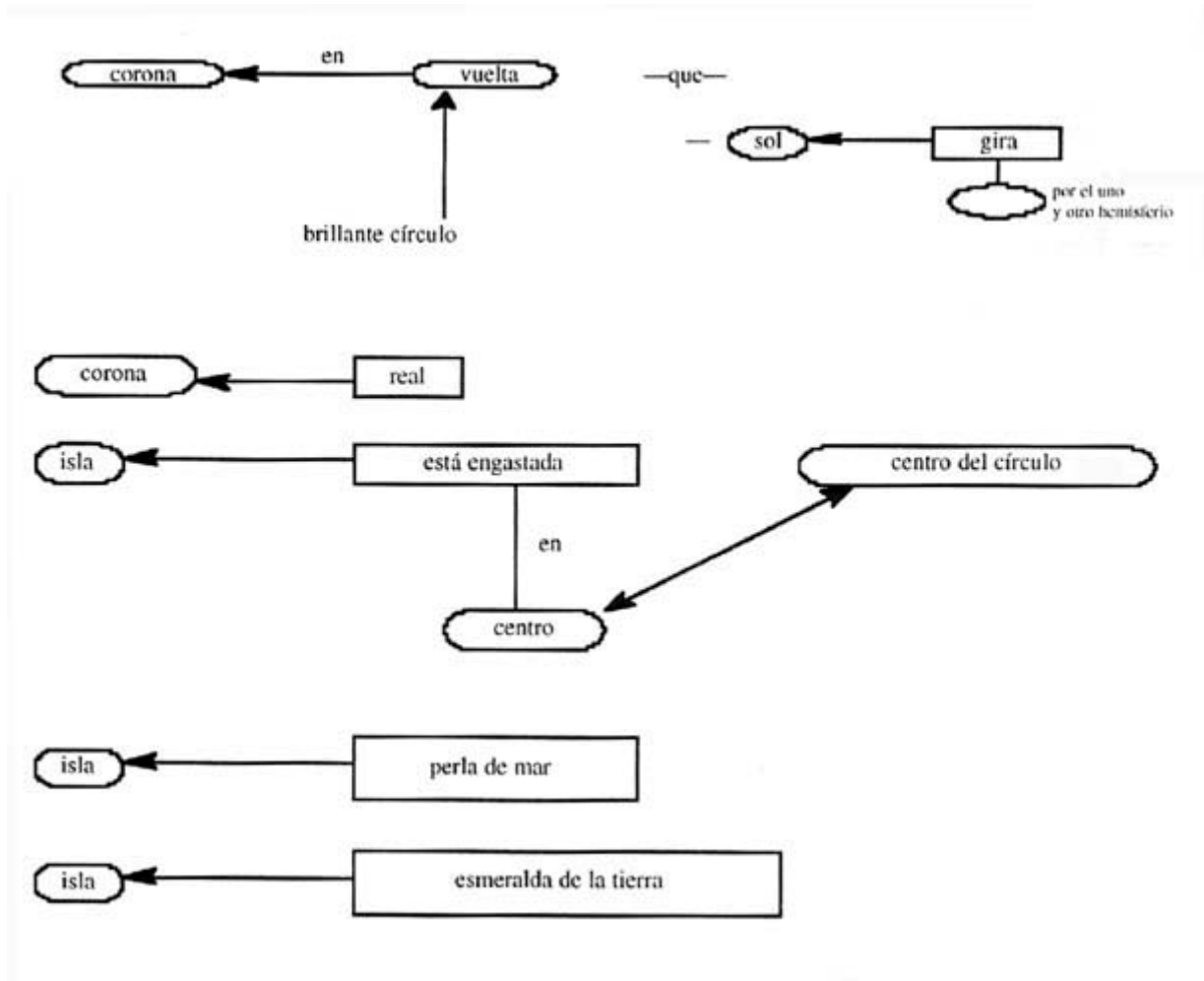
1. *Era ya real corona suya la mayor vuelta que el sol gira por el uno y otro hemisferio, brillante círculo, en cuyo cristalino centro yace engastada una pequeña isla, o perla del mar o esmeralda de la tierra.*

- Actantes:

A₁ = *vuelta*

A₂ = *corona*

- Esquema lógico-semántico:



[176]

- Tipo de razonamiento:

F. E. ⁽⁹⁰⁾ = constativo + interpretativo + constativo + interpretativo

F. I. = explicativo - causal

R. = metáforas:

isla = *perla de mar*

= *esmeralda de la tierra*

vuelta = *brillante círculo*

= hipérbolas = *real corona suya la mayor vuelta* (del sol)

= *en cuyo centro yace, engastada una isla.*

2. *¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste no habías de acabar!*

- Esquema lógico-semántico:⁽⁹¹⁾

[Vida no-comenzar = ¡ojalá no comenzarás!, no debías de comenzar, pero ya que vida comenzar, entonces vida no-acabar = no debías terminar].

- Razonamiento:

F. E. = estimativo + interpretativo

F. I. = restrictivo + causal + contrastivo

R. = antítesis: *comenzar/acabar*

3. *Parecíale a la muerte teatro angosto de sus tragedias la tierra y buscó modo cómo triunfar en los mares, para que en todos elementos se muriese*

- Esquema lógico-semántico:

[Muerte creer que tierra <- teatro de tragedias <- angosto, y (= por eso) muerte triunfar (locución espacial: *en el mar*) para muerte reinar en todas partes] [177]

- Razonamiento:

F. E. = interpretativo

F. I. = consecucional + final

R. = metáfora:

tierra= *teatro*

= prosopopeyas:

parecíale a la muerte

la muerte buscó modo cómo triunfar...

4. *¡Oh suerte, oh cielo, oh fortuna, aún creería que soy algo, pues así me persigues, y cuando comienzas no paras hasta que apuras!*

- Esquema lógico-semántico:

[Náufrago creer ser algo (locución temporal: todavía), pues fortuna perseguir náufrago (locución nocional: *así*), y si fortuna comenzar, entonces fortuna no-acabar (locución nocional:

hasta apurar].

- Razonamiento:

F. E. = interpretativo + interpretativo

F. I. = causal + implicativo

R. = paronomasia: *no paras hasta que apuras*

5. *Desta suerte hería los aires con suspiros, mientras azotaba las aguas con los brazos, acompañando la industria con Minerva*

- Esquema lógico-semántico:

[Náufrago + herir - aires + con suspiros, náufrago + azotar - aguas + con brazos (ACCIÓN) - náufrago + acompañar- industria (acción)⁽⁹²⁾ + con Minerva (pensamiento) (PENSAMIENTO)].

- Razonamiento:

F. E. = objetivo + apreciativo

F. I. = contrastivo

R. = antítesis: *aires / aguas, brazos / suspiros, industria / Minerva, pensamiento / acción* [178]

6. *Discurrió más el discreto náufrago: si acaso viviría destituido de aquellos dos criados del alma, el uno de traer y el otro de llevar recados: el oír y el hablar. Desengaño presto la experiencia, pues al menor ruido prestaba atenciones prontas, sobre el imitar con tanta propiedad los bramidos de las fieras y los cantos de las aves, que parecía entenderse mejor con los brutos que con las personas.*

- Esquema lógico-semántico:

[Náufrago discurrir (suponiendo) isleño destituido (privado) del oír y el hablar; oír y hablar, criados del alma; experiencia desengañar naufrago, pues isleño + prestar atención, (percibir) - ruidos, isleño + imitar - bramidos de fieras, isleño + imitar - cantos de aves, tanto que isleño entenderse con brutos +, isleño entenderse con personas-]

- Razonamiento:

F. E. = aproximativo + objetivo + interpretativo + juicio de valor

F. I. = hipotético-supositivo: ausencia de expresión verbal en isleño + restrictivo + causal (imitaba bramidos y cantos) + consecencial: isleño, expresión verbal hacia animales + comparativo + contrastivos

R. = metáfora: (oír y hablar) = *criados del alma*

= antítesis: *oír / hablar, traer / llevar, fieras / aves, bramidos cantos, brutos /*

personas

= comparación: *entenderse mejor con los brutos que con las personas*

7. *Comenzó por los nombres de ambos, proponiéndole el suyo, que era el de Critilo, imponiéndole a él el de Andrenio,⁽⁹³⁾ que llenaron bien el uno en lo juicioso, el otro en lo humano*

- Esquema lógico-semántico:

[Náufrago nombrarse a sí mismo Critilo y nombrar Andrenio a joven, Critilo porque + juicioso, Andrenio porque - humano] [179]

- Razonamiento:

F. E. = objetivo + interpretativo

F. I. = causal + contrastivo

R. = antítesis: *Critilo / Andrenio*

juicioso / humano⁽⁹⁴⁾

8. *Tú, Critilo, me preguntas quién soy y yo deseo saberlo de ti. Tú eres el primer hombre que hasta hoy he visto y en ti me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente, que muchas veces mi curiosidad solicitaba y mi ignorancia aplaudía*

- Esquema lógico-semántico:

[Andrenio retratarse en Critilo + Andrenio retratarse en fuente - -que- curiosidad solicitar e ignorancia aplaudir]

Mas si quieres saber el material suceso de mi vida, yo te lo referiré, que es más prodigioso que prolijo.

- Esquema lógico-semántico:

[Mas si tu quieres saber vida material mía, entonces yo contar vida mía a ti, vida prodigiosa mía, vida prolija (larga) mía].

- Razonamiento:

F. E. = apreciativo + apreciativo + objetivo

F. I. = restrictivo + causal + comparativo + implicativo + contrastivo + restrictivo

R. = prosopopeyas:

mudos cristales

mi curiosidad solicitaba

mi ignorancia aplaudía

= paronomasia: *más prodigioso que prolijo*

= antítesis: *tú / yo* [180]

= comparaciones: *en ti me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente*

más prodigiosa que prolija (la vida de Andrenio)

9. *A los principios no sentía tanto aquel penoso encerramiento; antes con las interiores tinieblas del ánimo desmentía las exteriores del cuerpo y con la falta de conocimiento disimulaba la carencia de la luz, si bien algunas veces brujuleaba unas confusas vislumbres que dispensaba el cielo, a tiempos, por lo más alto de aquella infausta caverna.*

- Esquema lógico-semántico:

[Andrenio soportar encerramiento - penoso, loc. temporal: *al principio*, porque Andrenio + desmentir (negar) - las tinieblas del alma con las del cuerpo, porque Andrenio + disimular (ocultar) - la falta de luz (falta de conocimiento), pero + brujulear vislumbres (descubrir reflejos), loc. temporal: (algunas veces) por lo más alto de la cueva, vislumbres que el cielo + dispensar (derramar), loc. temporal: *a tiempos* (de vez en cuando)]

- Razonamiento:

F. E. = objetivo + objetivo

F. I. = causal + contrastivo + restrictivo + contrastivo

R. = antítesis: *encerramiento / vislumbres, tinieblas del ánimo / tinieblas del cuerpo*

carencia de luz / ímpetu de conocimiento

= prosopopeya: *que dispensaba el cielo*

10. *Una cosa puedo asegurarte: que con que imaginé muchas veces y de mil modos lo que habría acá afuera, el modo, la disposición, la traza, el sitio, la variedad y máquina⁽⁹⁵⁾ de cosas, según lo que yo había concebido, nunca atiné con el orden, variedad y grandeza desta gran fábrica que vemos y admiramos.*

- Esquema lógico-semántico: [181]

[Critilo concluye poder asegurar algo: aunque imaginó, loc. temporal: *muchas veces*, la disposición y máquina (variedad) de las cosas, no atinó (acertó) con el orden y la grandeza, (loc. temporal: nunca), del grande y admirable mundo.

- Razonamiento:

R. E. = objetivo + objetivo

F. I. = intensivo + contrastivo

R. = metáfora: (*máquina* = universo)

= antítesis: *imaginar / no atinar*

CONCLUSIONES

Las pautas teóricas y la aplicación del método al corpus nos lleva a poder construir el perfil razonativo del autor a través de los razonamientos más frecuentes.

1. *Conclusión sobre las clases de razonamiento.*

Éste es el recuento numérico sobre los diez casos examinados:

1. Objetivo-constativo: 10

2. Subjetivo:

Interpretativo: 6

Apreciativo: 3

Aproximativo: 1

Estimativo: 1

Intensivo: 1

Juicios de valor: 1

Implicativo: 2

Explicativo

Consecuencial: 2 [182]

Comparativo

Total del subjetivo: 41

3. No-assertivo:

Hipotético: 1

Restictivo: 5

Causal: 6

Final: 1

Semejanza: 3

Contrastivo: 9

Por orden de prioridad y abundancia:

Los tres primeros

1º Interpretativo: 41

2º Constativo: 10

3º Restringido: 5

Conclusión de esta parte: mayor frecuencia del subjetivo, y dentro de éste, del contrastivo, El causal, el apreciativo y el comparativo también juegan un papel importante.

2. Conclusión sobre los procedimientos retóricos:

Antítesis: 17

Metáforas: 6

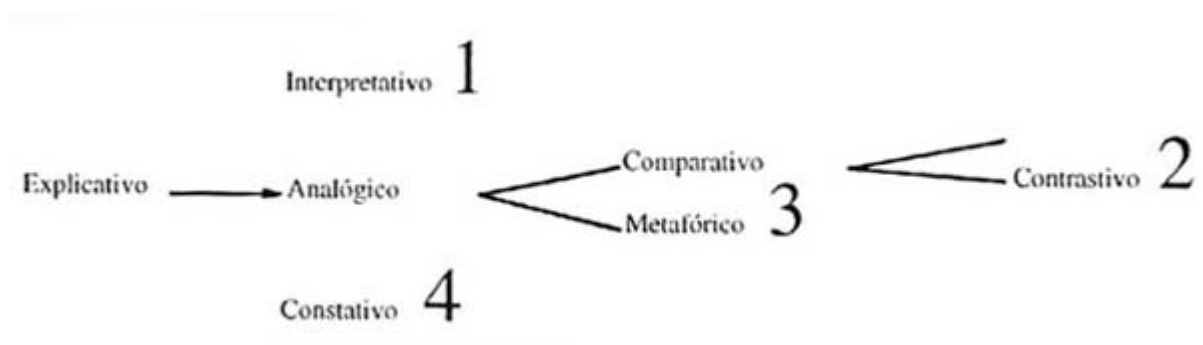
Prosopopeyas: 5

Comparaciones: 3

Hipérboles: 2

Paronomasias: 2

3. Si sumamos las clases de razonamientos con las técnicas de discurso, la jerarquía es como sigue: [183]



Es decir, hallamos en Gracián un claro predominio de lo subjetivo, y dentro de éste, de oposiciones y metáforas sobre el constativo.

En Gracián, el procedimiento que engloba al resto es el *argumentativo*, de carácter subjetivo, ya que, de hecho no existe, lingüísticamente, modo objetivo de desarrollar una argumentación. La elección de las diferentes proposiciones, su articulación y su formulación retórica son relativas al *YO* y, por tanto, subjetivas. Es el caso de Gracián y discursos del XVII hasta el positivismo del XIX.

En definitiva, el procedimiento argumentativo es el que configura, en líneas generales, los discursos de tipo didáctico, como el de *El Criticón*, y, en esa medida, constituye una pauta a seguir en el ámbito de los procesos lógicos del razonamiento.

Referencias bibliográficas

- BENVENISTE, E. (1970). «L'appareil formel de l'énonciation». *Langages* 17, 12-18.
- BOBES, M. C. (1979). *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos.
- DUBOIS, J. (1969a). «Énoncé et énonciation». *Langages* 13, 100-110.
- (1969b). «Léxicologie et analyse de l'énoncé». *Cahiers de Lexicologie* XV, 115-126.
- DUCROT, O. (1966). «Logique et linguistique», *Langages* 2, 3-30.
- GRACIÁN, B. (1971). *Baltasar Gracián. El Criticón*. Madrid: Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 3 vols.
- HARRIS, Z. (1952). *Discourse Analysis*.
- HUSSERL, E. (1982). *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- JAKOBSON, R. (1966). *Éssais de linguistique générale*. París: Minuit (Vers. esp. E. Bombín y F. Piñero (eds.). Madrid: Gredos, 1972).
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Espiral (M. Arencibia, ed.).
- MELEUC, S. (1969). «Structure de la maxime». *Langages* 13, 69-94. [184]
- PEIRCE, Ch. S. (1931-1958). *Collected Papers of Sanders Peirce*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss and A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
- (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus (A. Sercovich, ed.).
- POTTIER, B. (1967). *Présentation de la linguistique*. Paris: Klincksieck. (Vers. esp. A. Quilis. Madrid: Alcalá, 1968).
- STRAWSON, P. F. (1970). «Frase y acto de habla». *Langages* 17, 19-33.
- SUMPF, J. y DUBOIS, J. (1969). «Problèmes de l'analyse du discours», *Langages* 13, 3-7.
- TODOROV, T. (1970). «Problèmes de l'énonciation». *Langages* 17, 3-11.
- VOLOSHINOV, B. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WITTGENSTEIN, L. (1953). *Philosophical Investigations*. New York.
- (1957). *Tractatus logicus-philosophicus*. Madrid: Revista de Occidente. [185]

△▽

Poética de la novela histórica como género literario

Celia Fernández Prieto

I.B. Blas Infante

Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

Todo género literario se presenta como un fenómeno histórico que funciona como un modelo de escritura para los autores y como horizonte de expectativas para los lectores. De la existencia de los géneros da cuenta además el discurso crítico integrado en las actividades de postprocesamiento (S. J. Schmidt, 1980) de las prácticas literarias. Desde estos supuestos, el género literario se define como una categoría pragmática, sustentada en el carácter institucional de la literatura, que desempeña un papel fundamental en el proceso de la comunicación literaria, tanto en el plano de la producción como en el de la recepción, y como una categoría textual pues el género se constituye en y por el texto mediante la aparición de una serie de marcas o señales (Fowler, 1982: 106) que afectan a los niveles [186] semántico, sintáctico y pragmático del discurso.⁽⁹⁶⁾ En este sentido, las marcas pueden ser entendidas como un sistema de convenciones que funcionan no como meras señales clasificatorias que indican la pertenencia de la obra al género, sino como elementos de referencia genérica con los que se construye la dimensión genérica propia de cada texto particular. Los textos que se incluyen en la serie textual sirven de pauta genérica para la producción,⁽⁹⁷⁾ pero el género no es algo dado, previo a la obra, sino que se conforma en el propio texto aunque para ello se utilicen materiales, formas, temas, estilos, ya institucionalizados en el referente genérico (F. Cabo, 1992: 241).

La complejidad del fenómeno genérico requiere que su estudio sea abordado desde -al menos- una triple perspectiva: histórica, crítica y teórica. Este trabajo se centra casi exclusivamente en la perspectiva teórica pues trata de proponer una poética del género, elaborada a partir de la abstracción de una serie de rasgos presentes en un amplio corpus de novelas históricas, representativo de la evolución del género desde sus primeras muestras en el XIX hasta la actualidad. No se pretende ofrecer un modelo ideal, un *architexto* al que las obras tendrían que ajustarse para ser consideradas como novelas históricas. Al contrario, se quiere respetar el dinamismo y la labilidad esenciales del fenómeno genérico y para ello se plantea un modelo de rasgos mínimos y de gran rentabilidad semiótica que permita observar la continuidad de una tradición genérica viva y fecunda, y a la vez un modelo lo suficientemente flexible y versátil como para ser usado y manipulado por diferentes autores, adaptado a estéticas literarias muy diversas, permeable a los cambios ideológicos del horizonte de recepción, y combinado con otros referentes genéricos (por ejemplo con la novela de aventuras, de misterio, de tesis, picaresca, policiaca o de aprendizaje). Dejamos, pues, para [187] otra ocasión⁽⁹⁸⁾ la descripción diacrónica del género de la novela histórica.

Antes de pasar a los rasgos textuales, no podemos desdeñar la importancia que para la filiación genérica de un texto poseen los elementos *paratextuales* detenidamente estudiados por Gérard Genette (1982, 1987). En general, los autores de novelas históricas han mostrado una clara conciencia genérica que les ha llevado a informar explícitamente al lector sobre su proyecto semántico y pragmático, a matizar su posición respecto de otros textos de la serie y a precisar

el contrato genérico trazando desde las primeras páginas de la novela una estrategia de lectura.

A lo largo de la historia del género se detecta el predominio de títulos muy denotativos (Leo H. Hoek, 1981: 171) tales como el nombre propio del personaje histórico protagonista, o la referencia directa ya a la época del pasado en que transcurre la acción, ya al acontecimiento histórico evocado, que se acompañan a menudo de subtítulos o de títulos secundarios que precisan los datos cronológicos de la acción narrada.

Destaca también la frecuencia con que los autores se valen de prólogos y epílogos para justificar el uso que han hecho de los materiales históricos, para declarar sus fuentes y para defender la autonomía y los derechos de la ficción. Por otra parte, la trayectoria de la novela histórica ha estado jalonada de debates, y cuestionamientos casi permanentes no sólo por parte de críticos y lectores, sino incluso por los propios autores.⁽⁹⁹⁾ Así pues, nos hallamos ante un género que ha producido un gran número de textos teóricos que contienen reflexiones metagenéricas de gran interés para hacer el seguimiento de las posiciones que adoptan autores y lectores frente a esa tradición textual y para comprobar la interacción de la novela histórica con otros discursos culturales, fundamentalmente la historiografía y los códigos ideológicos. [188]

2. POÉTICA DE LA NOVELA HISTÓRICA

La poética de la novela histórica se sustenta en tres rasgos constitutivos, los dos primeros de carácter semántico y el tercero pragmático.⁽¹⁰⁰⁾

El primero, el más evidente y característico, es la coexistencia en el universo diegético de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos y lugares procedentes de la historiografía, esto es, materiales que han sido documentados y codificados previamente a la escritura de la novela en otros discursos culturales a los que se reputa de históricos.⁽¹⁰¹⁾

El segundo es la localización de la diégesis en un pasado histórico concreto, datado y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característicos de la época.

El tercer rasgo genérico, índice fundamental para la configuración del lector implícito y para la propuesta del pacto narrativo propio del género, consiste en la distancia temporal abierta entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y actúan los personajes, y el presente del lector implícito y de los lectores reales. La novela histórica no se refiere a situaciones o personajes de la actualidad, sino que lleva a sus lectores hacia el pasado, hacia realidades más o menos distantes y documentadas históricamente.

De los rasgos señalados se deduce el decisivo papel que en la producción y en la recepción de este tipo de discurso narrativo juega la enciclopedia histórica y cultural de los lectores. La novela histórica se construye orientada hacia unos destinatarios a los que supone dotados de un determinado saber sobre el asunto histórico elegido. El discurso se forja desde y sobre esa competencia o ese saber supuestamente [189] compartido: por un lado, lo confirma, lo corrobora, y lo respeta al menos en el grado suficiente para hacerlo activo en el texto (el lector

reconoce lo que ya conoce, encuentra lo que espera); por otro lado, lo amplía, lo matiza, lo completa, incorporando aquella información que es más improbable que la generalidad de los lectores posea y que sin embargo es necesaria para la conformación de la diégesis, o para la comprensión de la acción y de las conductas de los personajes (que dependen en mayor o menor medida del extratexto historiográfico del que proceden); y, en fin, lo reelabora utilizando los procedimientos de la ficción y las reglas genéricas, e incluso puede cuestionarlo, desmontarlo o subvertirlo. Pero siempre, haga el uso que haga de esa competencia, se alimenta de ella, la necesita para funcionar como tal novela histórica.

Cada uno de estos tres rasgos determina toda una serie de problemas compositivos, de estrategias narrativas y de opciones estructurales muy varios que, sin pretensión de exhaustividad, vamos a comentar.

2.1. Coexistencia de lo histórico y lo inventado

La coexistencia en el universo ficcional de lo histórico y de lo inventado da lugar al hibridismo del género y sustenta la ambigüedad del pacto de lectura, cuyos términos varían según el mayor o menor compromiso que la novela contraiga con la documentación histórica.

Conviene aclarar en primer lugar que la calificación de un personaje o de un acontecimiento como *histórico* no depende tanto de su realidad o de su existencia empírica cuanto de su inclusión en un discurso histórico (elaborado según los criterios culturales, ideológicos y epistemológicos del historiador). Esto significa que los personajes y los acontecimientos históricos son construidos como *personajes* y como *acontecimientos* en y por la historiografía (cfr. Paul Ricoeur, 1983, 1984, 1985). No la preceden sino que resultan de ella. Los personajes históricos se fijan en la memoria colectiva a partir de las narraciones históricas mediante una serie de rasgos que se vuelven signos de su identidad y que nos permiten reconocerlos. Uno de estos rasgos es el nombre propio; Umberto Eco (1976: 162) asoció el problema de la denotación de los nombres propios con el concepto de *semema* como *enciclopedia*: [190]

Si la representación del semema asigna a una unidad cultural todas aquellas propiedades que, de forma concordante, se le atribuyen en una cultura determinada, nada está mejor descrito en todos sus particulares que la unidad correspondiente a un nombre propio. Eso ocurre ante todo en el caso de los nombres de personajes históricos: cualquier enciclopedia nos dice todo lo que es esencial saber para identificar la unidad cultural /Robespierre/, unidad situada en un campo semántico muy preciso y compartido por culturas diferentes (al menos por lo que se refiere a las denotaciones; pueden variar las connotaciones, como ocurre con /Atila/ que recibe connotaciones positivas sólo en Hungría).

El nombre del personaje histórico incorporado al mundo ficcional genera unas expectativas en el lector diferentes a las que pueda generar un personaje imaginario, cuya existencia comienza en el instante en que es nombrado en el texto por el narrador o por otro personaje. El nombre propio pulsa resortes de la memoria, activa redes connotativas que integran la competencia cultural de los lectores y plantea determinadas restricciones al novelista como veremos. Ahora bien, el personaje sólo funciona como histórico en tanto que es reconocido como tal por los lectores, es decir, siempre que exista un código común al escritor y a su público.⁽¹⁰²⁾ Con el paso del tiempo, al cambiar los contextos culturales, puede ocurrir que los lectores ya no estén en condiciones de reconocer a esas entidades como pertenecientes a la Historia y por tanto las entiendan como ficcionales, dejando sin activar su dimensión histórica.

La utilización en el universo ficcional de entidades históricas destacadas y presentes en la enciclopedia cultural de los lectores impone ciertas restricciones al novelista, que aumentan proporcionalmente al grado de protagonismo que les confiera. El desarrollo y el desenlace de un acontecimiento histórico así como la trayectoria biográfica fundamental del personaje están trazados de antemano y los lectores esperan verlos confirmados en la novela (cfr. Turner, 1979: 344 y Rubin Suleiman, 1983: 149). El novelista deberá respetar los rasgos esenciales del personaje o del acontecimiento histórico que hagan posible su identificación por el lector. Según Roman Ingarden (1931: 207), si buscamos un caso en que los *objetos* figurados en una obra literaria puedan ser considerados como «una representación de algo» nos saldrían al paso las llamadas novelas históricas. En ellas se habla [191] de personajes y acontecimientos que el lector sabe que efectivamente han existido, y a pesar de la diferencia de principio que separa a los Julio César, Felipe II o Napoleón reales de los que aparecen en una novela, estos últimos

doivent-selon leur teneur-être suffisamment déterminés pour pouvoir tenir le rôle, si l'on peut s'exprimer ainsi, des vraies personnes, imiter leur caractère, leurs actions, leur situation existentielle et se comporter tout à fait comme eux.

Ils doivent donc avant tout être des copies des personnes (choses, événements) qui ont existé et agi; mais en même temps ils doivent représenter (repräsentieren) ce qu'ils copient.

Por tanto, el mundo ficcional de la novela histórica queda sometido a una serie de restricciones de carácter semántico-pragmático desde el momento en que se elabora con entidades públicas y conocidas en la enciclopedia de los lectores. Ahora bien, la novela histórica, como novela que es, no está obligada a seguir con exactitud los datos históricos ni a respetar las versiones oficiales de acontecimientos o de personajes. El género requiere una base histórica documentada, pero admite diferentes grados de compromiso con ella, desde las novelas que exhiben sus fuentes de información y se ajustan con rigor a los datos históricos subordinando a ellos los demás componentes del mundo ficcional (lo que se ha llamado historia novelada), hasta las que alteran conscientemente su base histórica rompiendo las expectativas del lector en función de proyectos semántico-ideológicos y de designios estéticos diversos.⁽¹⁰³⁾ Entre estos extremos cabe una extensa gama de combinaciones y posibilidades de juegos ficcionales que requieren matizar los contratos genéricos en cada caso.⁽¹⁰⁴⁾

2.2. El contrato de lectura de la novela histórica

La novela histórica, precisamente por la doble naturaleza de sus componentes diegéticos (históricos e inventados) y por su proyecto [192] semántico de reescribir la historia desde la ficción, propone un contrato de lectura híbrido, ambiguo. La ficcionalidad es una categoría pragmática, establecida en el proceso comunicativo por quienes participan en él y que caracteriza convencionalmente determinadas prácticas comunicativas. El contrato de ficcionalidad que funciona en la comunicación literaria significa fundamentalmente que queda en suspenso el pacto de veridicción que rige en los discursos referenciales. El autor no se compromete a respetar ni la verdad moral de la sinceridad ni la verdad lógica de la referencia; por ello, no requiere credibilidad en su palabra ni en su relato. La regla fundamental de la ficción novelística no es, como precisa Martínez Bonati (1992: 66), «el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó «origo» del discurso) que no es el autor, y que, pues es

fuerza propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria». En la novela histórica el pacto de ficcionalidad se asegura en el nivel pragmático en cuanto que la fuente del lenguaje de la novela histórica es una fuente ficticia, un narrador que no es el autor y que pertenece al mundo imaginario creado por el texto.

Ahora bien, la ficcionalidad tiene una dimensión semántica pues las novelas crean mundos ficticiales en los que intervienen personajes y suceden acontecimientos en un tiempo y un espacio configurados narrativamente. Desde esta perspectiva, la novela histórica ofrece una diégesis cuya consistencia está basada en la representación de hechos, situaciones o personajes que ya han sido narrados en otros textos y cuya existencia empírica ha quedado atestiguada en esos mismos textos, de manera que el lector los reconoce porque forman parte de su enciclopedia cultural y los remite a un marco referencial extensional.

Sabemos que el presupuesto de ficción no excluye la aparición en el texto de elementos que puedan ser referidos por el lector a un marco referencial extratextual; lo que sí excluye, según precisa S. J. Schmidt (1980: 214-15), es que el lector se sirva como criterio para determinar la relevancia del comunicado literario su «reproducción de la realidad». Sin embargo, este tipo de referencialidad juega un papel fundamental en la conformación diegética de la novela histórica pues funciona como soporte para la coherencia de su mundo narrativo, así como para la configuración de las estrategias de lectura. Es decir, funciona en los niveles semántico y pragmático, determinando desde ellos la estructura sintáctico-semántica del texto. En consecuencia, hay en [193] este género un cierto desajuste entre una ficcionalidad asegurada pragmáticamente y un contenido narrativo que remite a otros discursos y está cargado de instrucciones referenciales (nombres propios registrados en la enciclopedia histórica o cultural, datos cronológicos, descripciones de lugares muy detalladas, exhibición de informaciones o de conocimientos históricos, etc.), y que incluso puede ser verificado por los lectores o al menos contrastado con las versiones historiográficas más o menos oficiales.⁽¹⁰⁵⁾ En este hibridismo del pacto de la novela histórica radica precisamente su gran atractivo para el público consumidor del género; por supuesto, la novela histórica documentada, que respeta los datos de la época, del personaje y de los sucesos novelados, es la que muestra con mayor intensidad este carácter híbrido al ofrecerse como una versión de los sucesos que compite con las versiones historiográficas. En otros casos, la novela puede presentarse como una refutación o un cuestionamiento de la Historia oficial, opción que prefieren muchas novelas históricas contemporáneas (cfr. Menton, 1993).

Por otra parte, no todos los asuntos históricos generan la misma expectativa ni son susceptibles de provocar polémicas. Todo depende del impacto que todavía ejerza el personaje o el suceso histórico del pasado en el presente de los lectores. En este sentido, puede decirse que en la novela que recrea sucesos cercanos al presente se advierte una mayor implicación emocional e ideológica tanto por parte del autor implícito como por parte de los receptores.⁽¹⁰⁶⁾

La teoría de Darío Villanueva (1992) sobre el realismo intencional y la lectura realista puede ser aplicada en parte a nuestro género en la medida en que la lectura de una novela histórica es un tipo de lectura realista. Actualizar una novela histórica requiere del lector una [194] confrontación entre el mundo referencial interno construido por el texto -lo que Benjamín Harshaw (1984) denomina *Internal Field of Reference*- y sus propios referentes historiográficos extratextuales -*External Field of Reference*-. Esta proyección de un mundo en el otro es inevitable aunque admite variaciones según la preferencia que el lector conceda a uno u otro campo de referencia.

2.3. Integración de lo histórico en lo ficcional: La modalización.

Las dominantes semántica y pragmática que acabamos de señalar guían la preferencia por ciertas estrategias narrativas de modalización que faciliten tanto la credibilidad en la voz narradora cuanto la incorporación de la información histórica en la diégesis ficcional.

La novela histórica, en la medida en que pretende producir un efecto de autenticidad histórica, tiende a basar lo narrado en una fuente de origen competente y fidedigna que merezca el crédito y la confianza del lector. Como han demostrado, entre otros, Martínez Bonati (1992) y L. Dolezel (1988), el hablar del narrador realiza una función de autenticación del mundo ficcional; es la palabra mimético-representativa del narrador la que crea el mundo diegético y a ella se le atribuye el valor de verdad. Pero en la novela histórica esta función de autenticación de los personajes y los hechos narrados no basta; al modo del historiador, el narrador tiene que justificar su saber acerca de unos sucesos que han tenido lugar en el pasado. De ahí el que las novelas históricas aparezcan a menudo como narraciones *fenoménicas*, es decir, narraciones que resultan de un proceso de producción cuyas circunstancias se comentan con mayor o menor detalle. Así ocurre con las novelas que se presentan como transcripción de cartas, crónicas, confesiones, diarios, declaraciones o manuscritos (cfr. Tacca, 1973: 113-130; y Villanueva, 1989: 32). En estos casos, encontramos una instancia intermedia entre el supuesto autor del texto original y los lectores: el autor-transcriptor, cuya intervención puede ser más o menos marcada.

El procedimiento del autor-transcriptor fue el dominante en el romance histórico romántico, que se presentaba como la reescritura de un manuscrito o de una crónica redactada contemporáneamente a los sucesos narrados. El autor actualizaba el lenguaje, corregía y adaptaba el manuscrito original a los gustos del público contemporáneo, y añadía toda clase de comentarios y matizaciones (cfr. *Ivanhoe* [195] de Walter Scott, *I promessi sposi* de Manzoni, *El Doncel de Don Enrique el Doliente* de Larra, *Sancho Saldaña* de Espronceda, etc.). En el desarrollo diacrónico del género, la fenomenicidad de la narración se despega de la modalización de omnisciencia autorial y se utiliza en relatos modalizados en primera persona en los que el narrador es a la vez protagonista de los hechos que narra.⁽¹⁰⁷⁾ La perspectiva omnisciente de la narrativa romántica y realista, dotada además de la autoridad cognitiva del historiador, tiende, pues, a ser reemplazada por otras formas de modalización (omnisciencia selectiva, relatos homodiegéticos o autodiegéticos) que muestran un saber limitado, a veces inseguro, vacilante y fragmentario y, en consecuencia, sólo relativamente digno de crédito. Pero, paradójicamente, estas opciones modalizadoras personalizadas y emocionales resultan a la postre más verídicas, más creíbles porque asumen la parcialidad de su versión de los hechos. La elección de este tipo de narradores se relaciona con la crisis de la historiografía, el replanteamiento del concepto de verdad en la epistemología contemporánea y la imposibilidad de separar el relato histórico de los presupuestos culturales e ideológicos del historiador. Todas las narraciones históricas son versiones que compiten entre sí para ofrecer una interpretación y una explicación del pasado que resulte convincente. No todas las versiones son igualmente dignas de crédito, pero ninguna detenta el monopolio de la verdad.

Además de narrar la historia, el narrador, sea cual sea la modalización adoptada, debe incorporar al discurso un considerable volumen de informaciones históricas y culturales que son necesarias no sólo para que los lectores puedan seguir la acción y comprender las

situaciones y los conflictos, sino para cumplir el contrato genérico enseñar/aprender historia. La novela histórica negocia con la enciclopedia de los lectores, con lo que éstos (se supone que) saben sobre el tema y lo que (se supone que) ignoran y desearían saber. Y por eso despliega un saber sobre el pasado histórico que se manifiesta en forma de digresiones narrativas, comentarios y pausas descriptivas. Tanto si se trata de un narrador omnisciente heterodiegético como de un narrador homodiegético, aparece dotado de una competencia [196] histórica y cultural superior a la del lector, y de ahí la dimensión didáctica que posee el género. (108)

2.4. Metanarración en el género de la novela histórica

El carácter de reescritura que asume la novela histórica desde sus orígenes se ha textualizado de formas diversas a lo largo de la evolución del género. Ya hemos señalado la conciencia genérica de los novelistas históricos puesta de manifiesto en los prólogos, epílogos, notas, advertencias al lector, etc. Pero más importante aún es la función de la metanarración en la configuración de las novelas. Desde el principio, el predominio de las narraciones fenoménicas dio lugar a que el narrador autorial introdujera en su discurso comentarios metanarrativos sobre el manuscrito del que estaba copiando la historia (al modo en que ya lo hacía Cervantes con respecto al manuscrito de Cide Hamete). Tales comentarios sirven para cuestionar la veracidad o la credibilidad del primer autor, para contrastar esa versión con otras, etc. Esta presencia de lo metanarrativo se ha ido acentuando en la evolución del género hasta llegar a constituirse en un rasgo dominante de la narrativa histórica contemporánea tal como lo destaca Linda Hutcheon (1988: 105-123), quien incluye esta clase de textos bajo el marbete de *metaficción historiográfica*.

La novela histórica desemboca así en una reescritura lúcida que cuestiona la Historia como relato que pretende hacerse pasar por la verdad de los hechos, por una copia transparente de lo real, sin querer saberse narración y en cierta medida también ficción.

3. ESPACIO Y TIEMPO EN LA NOVELA HISTÓRICA

El segundo rasgo que señalamos orienta las opciones estructurales de temporalización y de espacialización que en la novela histórica conjugan las técnicas de productividad realista (descripciones detallistas y arqueológicas, linealidad cronológica, referencias a acontecimientos [197] de la historia, citas y alusiones intertextuales, etc.) con otros procedimientos que realzan los valores simbólico-míticos del tiempo y de los espacios.

El narrador de la novela histórica debe crear un universo ficcional y debe amueblarlo de manera que suscite el efecto de un mundo (un espacio) histórico. La descripción es sin duda uno de los procedimientos más eficaces para la figurativización del discurso, para ilusionar al lector al hacerle creer que el texto es copia de una realidad que existió o existe antes de la escritura. La importancia de este procedimiento en la novela histórica se debe a que el pasado sólo permanece en los objetos, en los monumentos y documentos, mientras que las personas, el movimiento, la vida desaparecen. No puede recuperarse el tiempo, o más exactamente la

temporalidad del vivir pasado, pero sí es posible imaginar aquel vivir a través de los espacios, de los objetos, de los ambientes, de los detalles, elementos todos que funcionan como mecanismos de activación de la memoria, como metáforas o metonimias. La descripción pone ante los ojos del lector el inventario de un tiempo perdido; de ahí que el novelista deba poseer una buena información sobre la época que recrea y de ahí también que difícilmente la novela histórica situada en un pasado lejano pueda evitar escorarse hacia lo arqueológico. El espacio diegético de la novela histórica tiene siempre, en mayor o menor medida, un aire de museo, el atractivo de un recorrido por un universo ya caducado.

Philippe Hamon (1981) ha realizado un pormenorizado estudio no tanto de la descripción cuanto de *lo descriptivo*, que se manifiesta textualmente en una serie de rasgos que afectan a los niveles estilístico, pragmático,⁽¹⁰⁹⁾ y sintáctico-semántico, y que se concretan en una hipertrofia de ciertas operaciones generales como lo anafórico, lo paradigmático, la redundancia, el archivo de lo ya visto y leído, etc. Las funciones y los efectos de sentido de lo descriptivo varían según el género literario y el sistema de la obra que se analice.⁽¹¹⁰⁾ [198]

La descripción en la novela histórica se subordina a la construcción de una diégesis que evoque una imagen del pasado histórico. A través de los pasajes descriptivos se inscribe en el texto la competencia del narrador (y del autor implícito), su saber de palabras y de cosas, un saber onomástico-enciclopédico que puede en ocasiones producir un efecto de saturación, de exceso informativo. Hamon insiste en la relación de lo descriptivo con los textos del saber, pero un saber no sólo es un texto ya aprendido, sino un texto escrito anteriormente de manera que la descripción puede ser considerada como el lugar de una reescritura, como un operador de intertextualidad. Esta consideración es especialmente pertinente para el género de la novela histórica en el que abundan las citas, las alusiones y los guiños al lector cuya competencia cultural se pone a prueba. Por tanto, la funcionalidad de lo descriptivo en el sistema genérico de la novela histórica se proyecta en el plano semántico: tematización del género y operador de intertextualidad; en el sintáctico-semántico: representación del espacio diegético (histórico-realista); y en el plano pragmático: configuración de la autoridad cognitiva del descriptor frente al lector implícito (didactismo del género).

No podemos desarrollar aquí los procedimientos de manipulación del tiempo de la historia a través de los cuales el tiempo novelesco (es decir, la temporalidad construida discursivamente), se impone sobre la cronología histórica, que está dada de antemano, hasta llegar a producir efectos de atemporalización. Baste decir que, en general, la configuración del orden temporal del discurso de la novela histórica viene determinada por el nivel semántico-ideológico, en conexión con los planteamientos del autor implícito sobre la Historia, el progreso, las relaciones entre pasado y presente, o la interacción del tiempo externo, superficial e histórico con el tiempo interno, profundo, privado. Esto explica la diversidad de estructuras de temporalización que aparecen en las novelas de la serie.⁽¹¹¹⁾ [199]

4. EL ANACRONISMO

La separación temporal entre el pasado diegético y el presente del mundo del autor y del lector⁽¹¹²⁾ pone en funcionamiento el recurso lingüístico y narrativo del anacronismo. Siempre que se evoca el pasado se proyectan en él juicios, valoraciones, interpretaciones propias del momento presente. El anacronismo de la novela histórica consiste en que el pasado se reescribe y se

revisita con mirada de hoy, de modo que la imagen que se posee en la actualidad sobre el pasado es la que determina su configuración artística. Veamos muy brevemente la función de los tipos de anacronismo:

4.1. Anacronismo verbal: el lenguaje del narrador y de los personajes

La actualidad del habla de los personajes y/o del narrador en una novela histórica que evoca una época del pasado es un anacronismo necesario que entra en el pacto genérico de la novela histórica y, en general, de toda literatura cuya acción se desarrolla en el pasado. Frente a este anacronismo necesario, que apenas es captado como anacronismo por el lector, aparecen dos posibilidades de anacronismo voluntario y estilístico: la arcaización del lenguaje y su modernización,⁽¹¹³⁾ ambas utilizadas por la novela histórica. La arcaización del habla de los personajes y/o del narrador produce inevitablemente un efecto de pastiche que acentúa la hipertextualidad de la novela histórica, el juego intelectual y artístico con el pasado y rebaja la historicidad del texto al aumentar su grado de estilización.⁽¹¹⁴⁾ [200]

La antítesis del arcaísmo es la modernización lingüística, que consiste en hacer hablar al narrador o a los personajes con vocablos o con giros muy modernos que chocan abiertamente con los usos de la época histórica evocada, o en un registro familiar o coloquial impropio de su categoría histórica. Este procedimiento implica una ruptura de las expectativas del lector y obedece a una intencionalidad paródica, irónica o satírica. El anacronismo que, como quiere Genette (1982: 395), funciona siempre como un *proconismo*, se pone aquí al servicio de otra práctica hipertextual, el *travestimiento*. La modernización lingüística va unida al uso de anacronismos intertextuales. Tales anacronismos, a menudo asumidos por el discurso del narrador, están siendo muy utilizados en la tendencia más crítica de la narrativa histórica contemporánea como instrumentos de destemporalización y deshistorización de la novela.

4. 2. Anacronismo diegético, semántico-sintáctico

El anacronismo no incide exclusivamente en el plano verbal sino que tiene su función en la construcción de la diégesis. En la novela histórica es fundamental configurar una diégesis que haga evocar al lector la viveza y el ambiente del pasado. Pero la consistencia del mundo ficcional no se logra solo con una representación convincente del contexto histórico; hace falta además que los personajes, históricos y ficcionales, encajen en ese marco diegético. El anacronismo surge cuando entre el contexto y sus habitantes no existe congruencia. El pasado es entonces reducido a un mero escenario, una especie de museo arqueológico en el que hablan, sienten y actúan personajes elaborados según los criterios ideológicos, psicológicos y culturales del presente del autor.⁽¹¹⁵⁾ [201]

En nuestra opinión, el desajuste entre escenario histórico y pensamientos, actitudes y sentimientos de los personajes históricos o inventados es en la práctica inevitable, y de aquí deriva la imposibilidad de recuperar el pasado. Los autores de novelas históricas se plantearon desde el principio este problema y aportaron diferentes soluciones estrechamente relacionadas con planteamientos ideológicos del autor acerca de las relaciones entre pasado y presente

(véase Fernández Prieto, 1996).

Referencias bibliográficas

ALONSO, A. (1942). *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*. Madrid: Gredos, 1984.

CABO, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

DOLEZEL, L. (1988). «Mimesis and Possible Worlds». *Poetics Today* 9: 3, 475-496.

ECO, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

- (1983). *Apostillas a «El Nombre de la Rosa»*. Barcelona: Lumen, 1984.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1996). «Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea». En *La novela histórica a finales del siglo XX*, J. Romera Castillo y otros (eds.), 213-221. Madrid: Visor libros.

FOWLER, A. (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

- (1987). *Seuils*. París: Seuil.

HALSALL, A. W. (1984). «Le roman historico-didactique». *Poétique* 57, 81-104.

HAMON, Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. París: Hachette.

HARSHAW, B. (1984). «Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework». *Poetics Today* 5. 2, 227-251.

HOEK, L. H. (1981). *La marque du titre*. La Haya: Mouton.

HUTCHEON, L. (1988). *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.

INGARDEN, R. (1931). *L'oeuvre d'art littéraire*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

LUKÁCS, G. (1937). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1992). *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia: Publicaciones de la Universidad. [202]

MENTON, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México:

FCE.

REIS, C. (1992). «Fait historique et référence fictionnelle: le roman historique». *Dedalus* 2, 141-147.

RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit*, I. París: Seuil.

- (1984). *Temps et récit*, II. *La configuration du temps dans le récit de fiction*. París: Seuil.

- (1985). *Temps et récit*, III. *Le temps raconté*. París: Seuil.

RUBIN SULEIMAN, S. (1983). *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. París: P. U. F.

SCHAEFFER, J. M. (1983). «Du texte au genre. Notes sur la problématique générique». En *Théorie des genres*, AA. VV., 179-205. París: Seuil.

SCHMIDT, S. J. (1980). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus, 1990.

TACCA, O. (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

TURNER, J. W. (1979). «The kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology». *Genre* XII-3, 333-355.

VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos. La novela*. Madrid-Gijón: Júcar.

- (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España Espasa-Calpe. [203]

△▽

La escritura y la voz en la narración literaria

María Isabel Filinich

Universidad Autónoma de Puebla (México)

Como todo ejercicio de discurso, el relato literario está sostenido por una voz, un sujeto de la enunciación, cuya perspectiva configura la historia y, a la vez, modela una instancia equivalente en posición de oyente de su voz a la cual el sujeto dirige la narración.

El análisis de la representación de la situación comunicativa en el relato literario, cuyos interlocutores son narrador y narratario (Genette, 1972), remite, como toda situación ficcional de enunciación, al proceso «real» de enunciación cuyos realizadores son autor y lector.⁽¹¹⁶⁾
[204]

Este doble proceso de enunciación hace necesario distinguir las figuras implicadas en cada situación comunicativa.

Comencemos por el proceso real de enunciación, aquél que pone en escena a autor y lector.

1. LA ENUNCIACIÓN LITERARIA: AUTOR Y LECTOR

La enunciación literaria comporta ciertas características que la distancian tanto de las enunciaciones coloquiales como de otras situaciones comunicativas escritas. Una de tales características, la más general, es que se trata de una enunciación en la cual no hay, estrictamente hablando, comunicación. Autor y lector no se comunican mediante el texto literario, la relación es más compleja y mediatizada. Martínez Bonati (1972), refiriéndose al carácter específico de las frases imaginarias que conforman la obra literaria, afirma que el autor no se comunica por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje. La relación del autor con su obra es diversa de la relación del hablante con sus frases: la obra no expresa al autor.

¿Cuál es, entonces, la relación del autor con la obra y con el lector? Evidentemente el autor es responsable del conjunto de la obra, y cada elección, temática y formal, cada decisión, sobre el destino de los personajes, sobre el curso de los acontecimientos, sobre la disposición gráfica de lo escrito, cada innovación o aceptación de las convenciones literarias, incluso cada giro expresivo, cada palabra, son atribuibles, en tanto manifestaciones de la escritura literaria, al autor. El autor, diríamos, no se expresa en la obra en tanto subjetividad, sino que se manifiesta en tanto escritor.

Aquello que hace de una individualidad polifacética algo específico como es ser, entre otras cosas, un autor, sólo puede ser la obra que se le atribuye, y lo que es pertinente asociar a un nombre propio de [205] autor se sustenta en el conjunto de rasgos de su escritura (Foucault, 1984).

En este sentido, la noción de autor no designa algo que va del interior del discurso al exterior de quien lo produce, pero tampoco se consume en el interior de una obra. El autor es al mismo tiempo una exterioridad y una interioridad, se sitúa en la intersección entre hombre y obra, constituyéndose, autor y obra, de manera recíproca. Concebimos al autor, entonces, como una función, como una articulación entre dos términos (hombre-obra) que posibilita la emergencia de un tercero (autor).

La obra, sabemos, constituye un universo dotado de autonomía, un mundo con sus leyes propias, del cual quedan excluidos autor y lector, quienes no pueden interferir en el curso de los sucesos que configuran la obra. Esto no quiere decir, sin embargo, que la obra no presente manifestaciones de uno y otro. ¿De qué manera puede manifestarse el autor en la obra? ¿Cuáles son las posibilidades de hacer aparecer su figura en el universo creado?

Las manifestaciones del autor en la obra pueden ser de diversa naturaleza, ya sea que se trate de una manifestación *explícita*, *implícita* o *ficcionalizada*.

Entendemos por manifestación explícita toda intervención mediante la cual el autor habla en su

propio nombre, en tanto creador de un universo de ficción que reflexiona acerca del mismo. Diremos que son manifestaciones explícitas las dedicatorias, los prólogos, las notas al texto, los comentarios insertos en la obra que aluden a ésta como mundo ficcional, con un estatuto de existencia diferente a aquél en que vive su creador y que se refieren a los personajes como entes de ficción no como entidades reales.

Así por ejemplo, al abrir las páginas de la vigésima edición de *El mundo es ancho y ajeno* (Alegoría, 1968 [1961]), encontramos un prólogo en el cual se vierten frases tales como:

La intención de llevar el indio a la novela, pese a las obras que ya tenía publicadas, me hacía confrontar dos problemas difíciles. El primero: mostrar el espíritu indígena, lo que implicaba un tratamiento novelístico de personajes. El segundo, según el tema que me había propuesto: presentar a un pueblo entero sin que se debilitaran los personajes.

Es claro que estas frases, en tanto enunciados metatextuales referidos al proceso de creación de la novela, no pueden sino ser proferidas [206] por el propio autor, quien hace explícitas sus intenciones y preocupaciones a la hora de bosquejar un relato literario. El autor, en este tipo de textos, habla de su propio quehacer, reflexiona sobre su práctica.

La segunda forma de manifestación del autor en la obra es la que hemos llamado manifestación implícita, adaptando el concepto de «autor implícito» de Booth (1983: 70 y ss.). Entendemos por manifestación implícita el conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos: las elecciones estilísticas,⁽¹¹⁷⁾ el destino de los personajes, la disposición gráfica (las marcas de finalización y comienzo de capítulos, encabezados, numeración de partes, títulos, puntuación), las convenciones del género, en fin, todo aquello que dé cuenta de las estrategias de composición de la obra constituyen el autor implícito.

Este conjunto de rasgos de autor interiorizados en la obra, esta versión de sí que el autor ofrece, varía de una a otra obra dependiendo del propósito y necesidades específicas de cada obra. Booth se refiere a las diversas versiones del autor implícito como las «diferentes combinaciones ideales de normas» (1983: 71).

Una tercera forma de representación del autor es la que hemos denominado *manifestación ficcionalizada*. El autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblan ese universo. Así, el autor puede *ficcionalizarse* como narrador, como personaje o como narratario. Al asumir alguno de estos papeles podrá realizar las acciones propias de cada entidad ficcional: narrar (si se representa como narrador), dialogar con los demás personajes y efectuar otras acciones propias de su papel en tanto personaje-autor (si se ficcionaliza como personaje), o escuchar la historia que un narrador le cuenta (si se presenta como narratario).

Estas apariciones del nombre propio del autor atribuido a un narrador, a un personaje o a un narratario, no pueden confundirse ni con la figura del autor explícito ni con la del autor implícito. La ficcionalización del autor tiene la función de borrar las fronteras entre enunciación real o literaria, en la cual están implicados autor y lector, y enunciación ficticia, cuyos protagonistas son narrador y narratario. Como otros procesos de ficcionalización de entidades reales (piénsese en la mención de ciudades reales o de personas históricas en el interior de [207] un relato literario), el nombre propio del autor no tiene simplemente una función designativa sino que articula aquellos significados emanados del conocimiento previo que el lector posee del autor a través de otras obras.⁽¹¹⁸⁾

Así, por ejemplo, sucede frecuentemente en los textos de Borges, en los cuales *Borges* es receptor de una historia que él se limita a transcribir. Al final de «La forma de la espada» (Borges, 1989 [1944]), Vincent Moon, narrador de su propia historia, dice: «Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio.» Este *Borges* a quien Moon le cuenta la historia no puede ser confundido con el propio Borges, quien en tanto entidad perteneciente a un universo *real* no puede entablar un diálogo con sus personajes, los cuales pertenecen a otro universo, el de la ficción. Pero tampoco puede ser confundido con el autor implícito pues se le atribuyen frases y acciones que escapan a su competencia, tales como el encuentro con Moon, la conversación de sobremesa entablada con el Inglés de La Colorada, las preguntas formuladas. Aquí, el autor (o, mejor dicho su nombre) aparece ficcionalizado en la figura de un narratario, y en tanto tal es comprensible que dialogue con Moon y efectúe las acciones propias de un ente de ficción.

Estas tres posibles manifestaciones del autor en la obra, explícita, implícita y ficcionalizada, se diferencian también por otros rasgos.

Tanto en la forma de representación explícita como la ficcionalizada, el autor se expresa mediante una voz: en el primer caso, por ser un hablante que produce «frases auténticas reales», en el sentido que Martínez Bonati (1972) le atribuye, esto es, se trata de un hablante que realiza una comunicación efectiva; y en el segundo caso, por ser un ente de ficción, el cual sólo puede hacerse presente en el espacio narrativo mediante una voz propia. [208]

En cambio, en la forma de representación implícita, el autor no habla sino que escribe: son los rasgos de la escritura los que acusan la presencia de una inteligencia narrativa que dispone las partes de una obra, realiza elecciones estilísticas, selecciona estrategias narrativas, compone la obra entera.

El autor explícito y el autor implícito no intervienen en el mundo ficcional creado. Incluso cuando el autor explícito produce un comentario en el interior de un relato, su voz quiebra el universo de ficción, por no estar inmerso en él y ser una voz intrusa. Tampoco el autor implícito puede interferir en el mundo ficcional, puesto que la escritura es un nivel textual diferente, subyacente a lo largo de toda la obra, que no se confunde con las voces que configuran la historia.

En cambio, el autor ficcionalizado, en tanto ha asumido las características de un ente de ficción, interviene en el universo ficcional a la par de las otras entidades.

Por otra parte, pueden darse casos híbridos, esto es, que la figura del autor se manifieste mediante dos formas a la vez. Es lo que sucede, por ejemplo, en *El Periquillo Sarmiento* (Fernández de Lizardi, 1972 [1832]), al comienzo del segundo tomo, el cual se inicia con un «Prólogo en traje de cuento». El título que encabeza estas páginas ya enuncia la hibridez del texto: se trata de un prólogo (por lo tanto, está sostenido por la voz del autor explícito), pero revestido de una forma literaria, el cuento (por lo tanto, la voz del autor se ficcionalizará mediante voces de personajes).

Leemos al comienzo de este Prólogo:

Ha de estar Usted para saber, señor lector, y saber para contar, que estando yo la otra noche solo en casa, con la pluma en la mano anotando los cuadernos de esta obrilla, entró un amigo mío de los pocos que merecen este nombre, llamado Conocimiento...

El diálogo que a partir de aquí se desarrolla pone tanto en boca del *autor* como del *Conocimiento*, afirmaciones sobre los lectores, los problemas de edición, el estilo, las críticas de la obra, que manifiestan la actitud del autor explícito hacia su propia obra. Son una especie de enunciados metatextuales (en tanto se trata de un tipo de texto como es un prólogo referido a otro tipo de texto, la novela), reflexiones del autor acerca de su propio quehacer, presentadas, como aclara el título, «en traje de cuento». Como si fuera consciente el autor de que la presentación de sus propias preocupaciones, sin ningún ropaje literario, quiebran [209] demasiado la continuidad del universo de ficción y entonces necesita disfrazar su voz de autor con la máscara de la voz de los dos personajes del prólogo, el autor y el Conocimiento, desdoblamiento de una misma figura: el autor explícito. Éste, al asumir características de personaje, adopta el carácter híbrido de ser un autor explícito ficcionalizado.

Estas tres modalidades de manifestación del autor, *explícita*, *implícita* y *ficcionalizada*, nos permiten concebir, de manera análoga, la figura del lector.

Sin embargo, es necesario señalar que estas dos figuras no son simétricas. El autor siempre tendrá una posición en cierto modo privilegiada frente al lector, en el sentido que es él quien puede realizar operaciones de manipulación sobre el lector, y no a la inversa. El lector ocupará un lugar previsto por otro de antemano en el texto, y el rol que cumpla será aquél que le sea asignado. El autor, diríamos, adopta el lugar de sujeto, y en tanto tal, su posición, en términos de Benveniste (1978 [1971]), es *trascendente* con respecto al otro. En este sentido general, el lector siempre será un lector *implícito*, puesto que cualquiera sea la forma de manifestación que adopte el autor (explícita, implícita o ficcionalizada) siempre convocará al lector en tanto destinatario del texto literario por él creado.

Ahora bien, teniendo en cuenta que, en un sentido profundo, la presencia del lector es siempre implícita, podemos, sin embargo, considerar que hay diferentes modos de apelación, por parte del autor, de esa presencia.

Si el autor hace explícita su presencia en el texto (sea en la dedicatoria, el prólogo, las notas o los comentarios) las apelaciones al lector instaurarán una figura también explícita, y así como el autor, en estas intervenciones, habla en su propio nombre y se refiere a la historia como un universo de ficción, así también el lector es nombrado para explicitar el rol que se pretende que asuma en la lectura del texto.

Diferente es la presencia del lector supuesta por el autor implícito. El autor implícito postula un lector implícito, sin aludir explícitamente a él, en tanto modela un destinatario de sus estrategias de enunciación y composición.

Si el autor implícito ofrece una versión de sí y, con ella, una perspectiva desde la cual observa el mundo narrado, instaura un punto de mira que no sólo es el suyo sino también el del lector previsto por el texto (Iser, 1978). [210]

El lector implícito es, decíamos, el destinatario de las estrategias enunciativas del autor implícito, una competencia supuesta para descifrar los significados posibles del texto, un cómplice del autor implícito en la exhibición de discursos y perspectivas ajenas.

Y de manera análoga, así como el autor puede ficcionalizarse en el texto como narrador, personaje o narratorio, así también el lector puede adquirir un carácter ficcional y asumir frente

a un autor-narrador el papel de un lector-narratario, o bien, frente a un autor-personaje el papel de un lector-personaje.

En la novela de Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío* (1991 [1959]), el autor aparece ficcionalizado como narrador y asume las funciones de éste último, situándose a la vez como autor del libro y como narrador testigo de la historia que narra. En su carácter de autor-narrador instala frente a sí a un lector-narratario, al cual dirige tanto el texto literario creado como la historia que narra. Veamos algunos pasajes:

De las fatigas, viajes y trabajos de tan apreciables publicistas, nos aprovechamos para dar a conocer a los lectores el rancho de Santa María de la Ladrillera y la familia que lo habitaba; porque es muy posible que tengamos que volver, después de algunos años, a esta propiedad, que acontecimientos imprevistos hicieron hasta cierto punto célebre (p. 2).

Mientras duermen, se levantan, se desayunan y don Espiridión va a la villa a buscar al canónigo, daremos a conocer al lector a las brujas, con las cuales, antes que don Espiridión, teníamos las mejores y más cordiales relaciones (p. 10).

A las nueve de la mañana todo el mundo podía verla, dos o tres días por semana -y muchos de los que lean este libro la recordarán-, sentada junto al poste [...] (p. 14).

Como vamos presentando sucesivamente al lector familias enteras de personajes que sabe Dios (pues nosotros mismos no lo sabemos) el paradero que tendrán, fuerza es que digamos dos palabras acerca de Gertrudis (p. 70).

Estas apelaciones al lector son proferidas por un autor-narrador que tanto alude a su narración como universo de ficción («daremos a conocer al lector», «familias enteras de personajes») que como historia de la cual ha sido testigo tanto él mismo como posiblemente el lector («las brujas, [...] con las cuales teníamos las mejores y más cordiales relaciones», «y muchos de los que lean este libro la recordarán»). Al lector aquí aludido se le atribuye no sólo el papel de destinatario de la novela sino también de oyente de una historia de la cual pudo haber sido testigo.

Este autor-narrador se expresa mediante la forma pronominal de primera persona plural, involucrando en ella al destinatario de sus frases, [211] el cual, mediante la figura del itinerario recorrido bajo la guía del autor-narrador, es apelado para cumplir una doble función: realizar, por una parte, el recorrido de la lectura del texto, y, por otra, el recorrido ficcional, espacial y temporal, («... porque es muy posible que tengamos que volver, después de algunos años, a esta propiedad») en el interior de la historia.

El lector, entonces, si bien se define como una presencia implícita, puede ser objeto de apelaciones explícitas, implícitas o ficcionalizadas.

2. LA ENUNCIACIÓN FICCIONAL: NARRADOR Y NARRATARIO

La enunciación narrativa o el acto de narrar por el cual el narrador asume la posición de sujeto de la enunciación para dirigirse a otro, al narratario, determina la configuración del universo ficticio. Esta representación de la situación narrativa pone en escena a dos figuras: narrador y narratario.

Ambas figuras actualizan la relación polarizada de las personas gramaticales: la relación *yo-tú*,

expresión lingüística de la subjetividad (Benveniste, 1978 [1971]). Para el narrador, como para todo hablante, sólo es posible hablar en primera persona: el ejercicio discursivo instala al hablante en el lugar del sujeto de la enunciación y, como tal, es el que sostiene, mediante un *Yo digo que...*, todo discurso. El narrador, en tanto figura del sujeto de la enunciación, se reconoce, entonces, por ser quien asume el *yo* subyacente a todo enunciado, así como el narratario se reconoce por ser quien asume el *tú* al cual se dirige implícitamente todo enunciado. En el nivel de la narración o enunciación ficcional sólo dos personas gramaticales entran en juego: *yo*, narrador, y *tú*, narratario. El nivel de la historia está ocupado por la tercera persona gramatical (*él*), la no-persona, el objeto del discurso. En el nivel del relato, en tanto discurso narrativo, virtualmente todas las personas gramaticales pueden aparecer; con todo, el relato canónico, por estar centrado en los acontecimientos, en la historia, ha privilegiado la tercera persona, de ahí que la aparición de la primera y de la segunda persona en el relato sean percibidas como variantes de la tercera personal.⁽¹¹⁹⁾ [212]

La distribución canónica de las personas en el relato reserva el *yo* para el narrador, el *él* para aquello de lo que se habla y el *tú* para el destinatario de la narración. Sobre la base de este modelo el discurso narrativo literario realiza todo tipo de torsiones que hacen que el lugar de la tercera persona, inherente al relato tradicional, sea ocupado por la primera o la segunda, remitiendo así a otros tipos de texto en los cuales este modo de referir es dominante (la carta, el diario, la conversación íntima, el monólogo).

El *yo* de la enunciación ficcional no se confunde con el *yo* (explícito o implícito) de la enunciación literaria. El narrador adopta el lugar del sujeto de la enunciación en el interior del universo de ficción, por fuera queda la función-autor cuya manifestación en el texto pertenece a otro dominio de estudios.

Considerada en sí misma, la instancia narrativa puede realizar su función de narrar asumiendo diferentes grados de presencia en el relato, presencia marcada por aquellas huellas en su discurso que lo develan o lo ocultan. En este sentido, el narrador puede aparecer de manera *explícita, implícita o virtual*.

Para reconocer las diferencias entre estos tres modos de presencia nos basamos en dos rasgos que a nuestro juicio caracterizan la figura del narrador: la *destinación* (o función narrativa de dirigir a otro su discurso) y la *verbalización* (o voz). De estos dos rasgos, el primero es inalienable, permanece fijo asegurando la estructura narrativa de un texto; el segundo, en cambio, puede desplazarse, y entonces, la verbalización puede correr por cuenta del personaje.

Así, la presencia explícita del narrador se caracterizaría por dos rasgos: el primero, inherente a su estatuto de narrador, es el desempeño de su función de destinar a otro su discurso, y el segundo, la realización de tal función mediante una voz plena, identificable, distinta de las voces de los personajes. Por lo general, los relatos en tercera persona en los cuales el pronombre refiere de manera transparente a un tercero distinto de narrador y narratario, permiten distinguir claramente entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes. Los segmentos pertenecientes a la voz del narrador manifiestan su estilo, su perspectiva, el grado de información. En la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela (1969 [1960]), por ejemplo, podemos observar claramente la distinción de voces: [213]

- Señá Remigia, empréstemme unos blanquillos, mi gallina amaneció echada. Allí tengo unos señores que quieren almorzar.

Por el cambio de la viva luz del sol a la penumbra del jacalucho, más turbia todavía por la densa humareda que

se alzaba del fogón, los ojos de la vecina se ensancharon. Pero al cabo de breves segundos comenzó a percibir distintamente el contorno de los objetos y la camilla del herido en un rincón, tocando por su cabecera el cobertizo tiznado y brillante (p. 30).

El estilo cuidado del narrador contrasta con las formas coloquiales del habla del personaje. Ambas voces se diferencian también por las marcas gráficas que separan los discursos: la voz del personaje, presentada en estilo directo, es introducida por el guión de diálogo, la voz del narrador, separada por un blanco de la del personaje, muestra su distancia y su independencia del discurso de este último. Cada vez que el narrador cede la voz al personaje hay marcas gráficas que señalan este tránsito. Los relatos que realizan el modelo canónico presentan una distinción clara entre las voces pues el narrador se muestra de manera explícita en su función de narrar.

La presencia *implícita* del narrador se caracteriza, por una parte, por desempeñar la función de destinar a otro su discurso, y por otra, por tener una voz ambivalente que tanto puede mezclarse con la del personaje como representar la supuesta voz del narratorio. Una de las formas de narrador implícito es el llamado *discurso indirecto libre*, en el cual se funden las voces de narrador y personaje de tal suerte que no se puede señalar puntualmente dónde termina una y comienza la otra. El discurso del narrador se contagia de las formas expresivas del personaje, asume su perspectiva temporal y espacial (el aquí y el ahora del personaje) pero mantiene la tercera persona gramatical como marca de su distancia. Así, en *Conversación en La Catedral*, de Vargas Llosa (1983 [1969]), frecuentemente la voz del narrador se funde con la de algún personaje, como en el pasaje siguiente:

Gracias a las ocurrencias de Ludovico la espera se les hacía menos aburrida, don. Que su boquita, que sus labios, que las estrellitas de sus dientes, que olía a rosas, que un cuerpo para sacudir a los muertos en sus tumbas: parecía templado de la señora, don. Pero si alguna vez estaba en su delante ni a mirarla se atrevía, por miedo a don Cayo. ¿Y a él le pasaba lo mismo? No, Ambrosio escuchaba las cosas de Ludovico y se reía, nomás, él no decía nada de la señora, tampoco le parecía cosa del otro mundo, él sólo pensaba en que fuera de día para irse a dormir (p. 349).

Los rasgos que tipifican el discurso del personaje, como el empleo del vocativo («don»), las expresiones idiomáticas de la [214] región («templado», «en su delante»), las interrogaciones, el adverbio de negación como respuesta, se entremezclan con los rasgos propios del discurso del narrador: los personajes son nombrados con el pronombre de tercera persona o con su nombre propio, lo cual acusa la presencia de una voz ajena que relata las palabras del personaje. En estos casos, decimos que hay un narrador implícito con una voz ambivalente, puesto que tanto remite al propio narrador como al personaje.

En los relatos en segunda persona, hay también un narrador implícito pues su voz ambivalente remite, por un lado, al personaje en tanto actor de los acontecimientos, y por otro lado, esa voz proviene del narrador (en tanto el pronombre de segunda persona lo implica) y remite al narratorio (representado por antonomasia mediante la segunda persona gramatical). La voz narrativa se halla desplazada al nivel de la historia. Así el narrador de *Aura*, de Carlos Fuentes (1984 [1962]), se expresa de la siguiente manera:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato (p. 11).

La segunda persona, presente en las desinencias verbales y en el pronombre personal, por una

parte, designa al personaje, en tanto actor de los hechos que se narran, y por otra, representa implícitamente la situación comunicativa, señalando al narrador y al narratario. Designa al personaje (como instancia del nivel de la historia) pues los enunciados, al poseer carácter asertivo, configuran el universo de ficción; y desplaza la situación comunicativa (del nivel de la narración al nivel de la historia) pues hay marcas de ambos participantes (saber, valoraciones y perspectiva del narrador, saber supuesto del narratario). Sin embargo, no podemos dejar de percibir la ambigüedad que provoca una narración en segunda persona, siendo ésta la persona gramatical del interlocutor por antonomasia. La voz narrativa, que proviene de la conciencia del personaje, sigue todos los movimientos de ésta y relata tanto sus percepciones y meditaciones como las acciones que el personaje lleva a cabo. Si la voz del yo de la narración se desplaza a ese yo que supone el uso del tú y que es, digamos así, una parte de la conciencia del personaje, el tú de la narración se desplaza y constituye la contrapartida del yo en ese desdoblamiento que implica todo diálogo consigo mismo. Se trata de la representación de un diálogo interior en la conciencia desdoblada de un personaje. [215]

La presencia *virtual* del narrador se caracteriza por desempeñar su función de destinar a otro su discurso careciendo de una voz que lo manifieste. Se trata de un narrador cuyo silencio es elocuente. El narrador calla para que los personajes se expresen, pero su función narrativa permanece y se evidencia en el recorte de los discursos de los personajes, la perspectiva adoptada en la selección de los parlamentos, el saber limitado del narrador frente al de los personajes. El narrador no habla sino que muestra. Es el caso de aquellos relatos en los cuales, a la manera de la representación dramática, asistimos a los diálogos de los personajes sin mediación aparente del narrador. Una novela como *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig (1976), es un claro ejemplo de este tipo de presencia del narrador.

También hallamos un narrador virtual en los relatos en primera persona, en los cuales el personaje realiza algún acto discursivo que suplanta la voz del narrador. Por ejemplo, *El Periquillo Sarmiento* (Fernández de Lizardi, 1972 [1832]), presenta a un personaje que escribe unos cuadernos destinados a moldear la conducta de sus hijos; en este caso, decimos que el personaje *escribe* y el narrador virtual *muestra*, sin hablar, a un personaje en el ejercicio de la escritura. (Excepto al final del relato, cuando el personaje ya no escribe sino que habla para hacer entrega de los cuadernos: de todos modos, el narrador sigue siendo de carácter virtual, pues es el personaje el que cita sus propias palabras: «... le dije: Toma estos cuadernos...»). Aquí el yo de la enunciación, el narrador, destina como relato la historia del Periquillo que él mismo escribe a sus hijos, a un narratario, el tú de la enunciación, que recibe esta historia como verídica y a la cual accede de manera furtiva por no estar dedicada a su conocimiento.

Lo mismo puede suceder en un relato en segunda persona, en el cual se presenta también al personaje realizando algún acto discursivo. En todos estos casos, diremos que el relato presenta un acto de enunciación compuesto: así como hay relatos con un acto de enunciación simple (aquel en el cual el narrador *destina* y *verbaliza* la historia para un narratario) hay también relatos que entrañan un acto de enunciación compuesto, pues el narrador efectúa el acto de *destinar* una historia al narratario, y es el personaje el que *verbaliza* la historia mediante la realización de algún acto discursivo como pensar, decir, escribir o dejar fluir su conciencia, actos que pueden estar dirigidos a otro personaje o a sí mismo.

La novela epistolar o aquella que asume la forma del diario íntimo de las memorias, sin intervención verbal del narrador, serían otros [216] tantos ejemplos de narrador virtual con un acto de enunciación compuesto.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo, hemos intentado mostrar que el *yo* de la enunciación ficcional no se confunde con el *yo* (explícito o implícito) de la enunciación literaria. El análisis detallado del problema nos ha permitido tanto discernir claramente los niveles literario y ficcional como considerar los casos de colisión entre ambos. En el interior del universo de ficción, el narrador adopta el lugar de sujeto de la enunciación, por fuera queda la función-autor cuya manifestación en el texto pertenece a otro dominio de estudios. Así, la estética, la estilística, la teoría de la recepción, han tomado como objeto de reflexión los aspectos implicados por lo que aquí hemos llamado la *enunciación literaria*. Para los fines de una perspectiva teórica del discurso narrativo -como la que aquí adoptamos- interesa fundamentalmente la *enunciación ficcional*, esto es, los modos de configuración del proceso enunciativo del universo de ficción. Si nos hemos referido a las figuras del autor y del lector es, por una parte, para deslindar un tanto el campo -de fronteras lábiles- entre las perspectivas estética y teórica del fenómeno literario; y por otra, para observar en qué medida ambas figuras pueden interferir en el universo de ficción.

Referencias bibliográficas

Obras literarias citadas

ALEGRÍA, C. (1968 [1961]). *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires: Losada, 2ª ed.

AZUELA, M. (1969 [1960]). *Los de Abajo*. México: FCE, 8ª reimp.

BORGES, J. L. (1989 [1944]). «La forma de la espada». En *Ficciones. Obras completas*, vol. 1. Barcelona: Emecé.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, J. J. (1972 [1832]). *El Periquillo Sarniento*. México: Porrúa, 13ª ed.

FUENTES, C. (1984 [1962]). *Aura*. México: Era, 22ª ed.

PAYNO, M. (1991 [1959]). *Los bandidos de Río Frío*. México: Porrúa, 14ª ed.

PUIG, M. (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS LLOSA, M. (1983 [1969]). *Conversación en La Catedral*. México: Seix Barral/Planeta, 2ª ed. [217]

Bibliografía teórica

- BENVENISTE, E. (1978 [1971]). *Problemas de Lingüística General*. Vol. I. México: Siglo XXI, 7ª ed.
- BOOTH, W. C. (1983 [1961]). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2ª ed.
- BUTOR, M. (1967). «El uso de los pronombres personales en la novela». En *Sobre Literatura II*. Barcelona: Seix Barral.
- DOLEZEL, L. (1980). «Truth and Authenticity in Narrative». *Poetics Today* 1: 3.
- FOUCAULT, M. (1984). *Qué es un autor*. México: Ediciones Populares.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- HERRNSTEIN-SMITH B. (1978). *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. Chicago & London: Chicago University Press.
- ISER, W. (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- KURODA, S. Y. (1976). «Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View». En *Pragmatics of Language and Literature*, T. A. Van Dijk (ed.). Amsterdam: North Holland.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1972). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral.
- (1978). «El acto de escribir ficciones», *Dispositio III*, 7-8.
- (1981). «Representación y ficción». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos VI*: 1.
- MIGNOLO, W. (1980). «Semantización de la ficción literaria». *Dispositio V-VI*, 15-16.
- OHMANN, R. (1971). «Speech Acts and the Definition of Literature». *Philosophy and Rhetoric* 4.
- PIMENTEL, L. A. (1992). «La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción». *Morphé* 6.
- PRATT, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington-London: Indiana University Press.
- ROMBERG, B. (1962). *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*. Stockholm: Almqvist and Wiksell.
- SEARLE, J. (1975). «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History* 2.
- TAMIR, N. (1976). «Personal Narrative and its Linguistic Foundation». *PTL I*: 3.
- ULLMANN, S. (1968). *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar. [219]

P. Ricoeur: texto e interpretación

Antonio Garrido Domínguez

Universidad Complutense de Madrid

1. Entre las muchas cuestiones que acucian a la teoría literaria de nuestro tiempo se encuentran sin duda las que se refieren a la interpretación de los textos literarios. A este interés responden las (relativamente) abundantes tentativas de definición de la naturaleza, objetivos y procedimiento de la hermenéutica literaria (con mucha frecuencia camufladas tras marbetes más modestas como los de la teoría de la lectura, el acto de leer, la recepción literaria, etc.). En efecto lectura e interpretación constituyen las dos caras de un único fenómeno a través de cuyo estudio trata de responderse a la cuestión de cómo se lleva a cabo la comprensión de los textos literarios o, en otros términos, cómo se aprehende el sentido.

La necesidad de la interpretación se justifica básicamente por las peculiaridades que presiden la elaboración y recepción de los textos literarios. Más específicamente: se deriva de su inscripción simultánea en múltiples sistemas de signos o, en palabras de I. Lotman, en un [220] sistema *modelizante secundario*. En efecto, lo que separa a los textos literario-culturales de los de índole práctica es precisamente la intervención en su constitución de numerosos códigos o sistemas sgnicos que, como señala el autor, enriquecen enormemente el sentido del texto -y, por tanto, su ambigüedad-, pero a costa de implicar su organización -y, por consiguiente, su interpretación (cfr. Lotman, 1970: 20, 37 ss.; 1976: 341).

Otra razón más es que la competencia literaria no es una realidad innata sino adquirida (al menos en el plano productivo). Dicha competencia supone tener a disposición un elevado volumen de información -de la que el lector no siempre es plenamente consciente, si está familiarizado con el universo de la literatura- respecto del funcionamiento de los textos, del papel de los géneros en su constitución, etc., y en suma, respecto de la naturaleza convencional de este mundo (cfr. Aguiar e Silva, 1977).

La concepción del discurso literario, por otra parte, como un decir indirecto, sea en su modalidad directiva o declarativa, plantea otra dificultad no pequeña: que los mundos proyectados en el texto son mundos imaginarios, ficticios, que no siempre se pliegan a las exigencias de lo verosímil (Genette, 1991; Dolezel, 1988). Así, pues, el sentido de un texto es una realidad evanescente o ambigua por su polivalencia o indeterminación, y, por consiguiente, reclama del lector la máxima colaboración (Ingarden, 1931; Eco, 1979).

El proceso de lectura está lleno de escollos y la tentativas del lector por adueñarse del sentido (de un texto) pueden convertirse fácilmente en una árida travesía que sólo un lector modelo (o modélico por su cooperación) podrá superar. La necesidad de la interpretación va, pues, aneja a la propia naturaleza de la literatura, a las peculiaridades de la comunicación literaria y, en definitiva, al ámbito de la cultura.

Ahora bien ¿cómo se lleva a cabo el proceso interpretativo? ¿Cuáles son sus pasos y qué saberes actualiza? Respuestas a estas preguntas no escasean a lo largo de la historia, especialmente en el ámbito filosófico y, sobre todo, entre los estudiosos de las Sagradas Escrituras. Propuestas más recientes -y de gran trascendencia- cuentan como patrocinadores a Husserl, Heidegger, Dilthey, Gadamer, Hirsch Jr., U. Eco o P. Ricoeur, entre otros (Domínguez Caparros, 1993; Gadamer, 1951; Ricoeur, 1965 y 1969). En las páginas que siguen será objeto de análisis la propuesta de P. Ricoeur, no sólo por la solidez de su planteamiento, sino por la [221] diversidad de tendencias que la integran y el carácter armonizador que preside la actividad de este estudioso.

2. Es importante reseñar desde los comienzos que todo el discurrir de P. Ricoeur sobre el fenómeno literario y sus posibilidades de interpretación se apoya en una rigurosa argumentación de carácter ontológico -epistemológico a la que, por supuesto, no es ajena su trayectoria filosófica y su constante preocupación por la interpretación de los textos (escriturísticos preponderantemente, además de los literarios).

Enmarcada en la fenomenología husserliano-heideggeriana la hermenéutica de P. Ricoeur se distancia tanto del conocimiento intuitivo de la obra literaria -propio de las corrientes idealistas- como del objetivismo propio de los análisis estructuralistas. Se trata de corregir ciertos defectos de planteamiento: en un caso por los riesgos que el procedimiento encierra de caer en el impresionismo y, sobre todo, porque el autor -baza explicativa del idealismo- es para Ricoeur una instancia más en el esclarecimiento del sentido de los textos. En el caso del estructuralismo la asepsia es tal que el texto se desvincula de aquello -el mundo- de donde procede su sentido. Es preciso, pues, ante todo reanudar las relaciones entre el texto y la realidad para evitar que el trayecto interpretativo comience y finalice en el propio texto.⁽¹²⁰⁾

2.1. La Hermenéutica ricoeuriana cuenta -como toda disciplina que reclame para sí el atributo de científica- con dos componentes explícitos: un objeto y un método de análisis (de su exposición o desarrollo podrá deducirse el concepto de literatura subyacente).

El objeto de estudio no es otro que el sentido del texto y, más específicamente, lo que el autor denomina *mundo del texto*. La investigación sobre el objeto se apoyará en una teoría o concepción del texto con el fin de comprobar cuál es su capacidad y procedimientos de mediación. Para el método -el «círculo hermenéutico»- Ricoeur vuelve los ojos a las propuestas de Schleiermacher y Dilthey, aunque introduciendo importantes matices respecto de sus momentos o componentes: *explicación y comprensión*. Ricoeur cambia el signo de la contradicción, asignado por Dilthey, por el de la complementariedad. Explicación y comprensión constituyen las dos operaciones básicas de lo que el autor denomina «arco hermenéutico». [222]

Por otra parte, explicación y comprensión se correlacionan directamente con dos de las dimensiones definitorias del texto literario (y, específicamente, narrativo): inmanencia y trascendencia. La explicación apunta a la estructura textual y busca poner al descubierto los mecanismos que regulan su constitución interna y su funcionamiento. La explicación -en

cuanto momento de raciocinio, descripción y clasificación de los constituyentes del texto-corresponde exactamente a lo que pretenden los análisis estructuralistas. Ricoeur no sólo no desecha este momento sino que considera que una buena explicación del texto prepara el camino para una adecuada comprensión del mismo. A esta convicción responde el aforismo de que *explicar más es comprender mejor* (cf. Ricoeur, 1986: 208, 221, 137-159, 1983-85: II, 54).

Ahora bien, la explicación se justifica en última instancia como paso previo a la comprensión (que constituye el objetivo último y la actividad envolvente). Siguiendo a Gadamer (1951: 232, 457), Ricoeur reconoce que *comprender* es ante todo comprenderse delante del texto (y como reacción / respuesta a los estímulos / preguntas que el texto formula al lector). Mientras que la *explicación*, en cuanto momento preocupado por lo estático del texto, tiene que ver con su dimensión interna, la *comprensión* exige ineludiblemente el rebasamiento de sus límites. En efecto, comprender un texto es, según el autor, «tomar el camino del pensamiento abierto por el texto, meterse en el camino hacia el horizonte del texto». El camino al que alude Ricoeur abre el texto hacia el referente y, en definitiva, plantea, como veremos muy pronto, la necesidad de que el texto se trascienda a sí mismo para que tenga realmente sentido (Ricoeur, 1983-85: I, 151 ss.).

Ahora bien, la comprensión en el caso de la literatura se ve fuertemente mediatizada por *signos, símbolos* y, en definitiva, por el *texto*. El primer elemento, los signos, alude a que el sentido pasa inevitablemente por ese mediador universal que es el lenguaje; los símbolos, en cambio, hacen referencia al valor convencional de las formas de representación (que son específicas de cada cultura e históricamente variables). El tercer componente mediatizador de la comprensión es el texto y constituye, como se dijo, el verdadero objeto de la hermenéutica (Ricoeur, 1983-85: I, 120 ss.).

2.2. Fiel a su orientación filosófica, Ricoeur aborda la teoría del texto desde una perspectiva epistemológico-ontológica. La naturaleza del texto se justifica a partir de su carácter mediador entre lo que lo precede y lo que le sigue, al *antes* y el *después*. Así pues, el texto o *mímesis II* representa el momento de la realidad configurada en el [223] texto puente a *mímesis I* o realidad prefigurada y *mímesis III* o realidad prefigurada a través del acto de lectura. Ahora bien, antes de entrar al examen de las tres mímisis vale la pena detenerse en otros aspectos y dimensiones del texto (Ricoeur, 1983-85; cfr. III).

En primer lugar, sus rasgos. Según Ricoeur, son cuatro los aspectos característicos del texto: la fijación del significado, autonomía respecto de la intención del autor, referencia y universalidad de los destinatarios. Ricoeur enraíza su propuesta sobre el texto en la teoría del discurso de E. Benveniste y también toma de él la distinción entre semiótica -la disciplina encargada de examinar el plano intratextual, los signos- y, semántica que, a través del significado, lleva a cabo la mediación entre el hombre y el mundo. Se trata de dimensiones complementarias e irrenunciables en todo análisis mínimamente comprensivo del texto (requisito al que no responden los planteamientos estructuralistas, los cuales centran exclusivamente su atención sobre el plano semiótico).

La demostración de que la referencia -aunque sea de segundo grado o indirecta- constituye un hecho ineludible en cualquier análisis del texto literario se convierte progresivamente en el

centro de gravedad del fino discurrir de Ricoeur y es objeto de una amplia y rigurosa argumentación.

El primer argumento en favor de la apertura del texto se basa en el supuesto de que el lenguaje no es una realidad autotélica y tiene el mundo como correlato ineludible, como su *otro*. El discurso no puede dejar de referirse al mundo so pena de negar su esencia más íntima y a verse reducido a puro significante (Ricoeur, 1983-85: 153).⁽¹²¹⁾ Ricoeur reconoce con todo -siguiendo a Frege- que en el texto literario se produce una suspensión de la referencia de primer grado (y lo mismo cabe opinar respecto del sentido), pero como contrapartida se potencia la referencia de segundo grado (la que surge a la luz de los códigos y convenciones culturales y literarios) (cfr. Ricoeur, 1975 [1980]: 293 ss. 1983-85; I, 156 ss.).

En el caso concreto de la narración la referencia es de mimesis II respecto de mimesis I (esto es, de la realidad configurada textualmente respecto de una realidad prefigurada en términos de lo que es una acción y sus elementos constitutivos) y, sobre todo, respecto de la realidad refigurada a través del acto de la lectura, esto es, el *mundo del texto*. La literatura, añade Ricoeur, tiene una manera muy peculiar de [224] hablar del mundo: representa la realidad no como un dato empírico sino como algo posible, esto es, como mundos que podrían existir. Es un hablar metafórico, en suma (Ricoeur, 1983-85: I, 107, 156-7; 148; 1986: 128-9). De lo dicho se deduce la segunda razón en favor de la trascendencia del texto (ya aludida en las páginas precedentes, por cierto): su naturaleza esencialmente mediadora entre el mundo y el lector (punto éste sobre el que se volverá al tratar de mimesis II con mayor detenimiento).

La trascendencia del texto es defendida también desde otras perspectivas. La primera alude a su dimensión retórica, esto es, a su gran capacidad para influir sobre el receptor -y, a través de él, sobre la realidad que lo rodea- por medio de la crítica o denuncia, la defensa de una determinada ideología, etc. En cualquier caso, resulta incuestionable el papel de la literatura en el ensanchamiento de las experiencias del ser humano y, en especial, en la renovación constante de nuestra percepción de la realidad, como señalan, desde postulados muy diferentes, V. Sklovski (1917) y, sobre todo, J. Mukarovski (1977: 100-102).

Un argumento más -y, posiblemente, uno de los más definitivos se fundamenta en las ideas de P. Benveniste a propósito de la vinculación entre subjetividad y lenguaje y, por supuesto, en su teoría de la enunciación. Según el autor, a través de los deícticos personales y afines el discurso no sólo conecta con un determinado contexto comunicativo sino que, principalmente, se enraíza en la subjetividad del hablante. En este punto es la categoría genettiana de voz la que permite a Ricoeur establecer la conexión entre enunciación y enunciado, entre la instancia enunciativa del narrador -perceptor (en el caso del relato) y la subjetividad individual o conciencia y, en suma, entre arte y vida (como se verá posteriormente, el tiempo-duración funciona como garante de este contacto entre texto y mundo) (Cfr. Benveniste, 1966: I, 179-187 y 1974: II, 70-81; Ricoeur, 1983-85: II, 168 ss.).

2.2.1. Todos los argumentos reseñados resaltan el carácter *mediador* del texto y rechazan, por consiguiente, cualquier tentación de consideración inmanentista del mismo. Esta convicción se verá definitivamente corroborada por la teoría de las tres mimesis y ciertos conceptos a ella vinculados como son los de *mundo del texto* y tiempo ficticio.

En la exposición de sus ideas sobre la noción de mediación del texto Ricoeur reinterpreta los viejos y revitalizados conceptos aristotélicos [225] de *póiesis*, *mímesis* y *mythos*. La mediación es, en primer término, entre el *antes* y el *después*, la realidad que precede al texto y la refigurada a través del acto de lectura. Dado que el texto proyecta un mundo ante los ojos del lector, la afirmación de su naturaleza mediadora insiste en que dicho mundo -aunque se constituye gracias al texto- forma parte de un proceso que mira en dos direcciones: el lugar de donde extrae su inteligibilidad básica (mímesis I) y hacia los destinatarios que, a través de la lectura, se apropiarán del mundo del texto (mímesis II).

En un sentido más preciso la mediación tiene que ver con la correlación entre los tres conceptos anteriormente mencionados o, en otros términos, con la construcción de la trama. Se trata de un activísimo proceso en el que el *hacer* literario se interpreta como representación de una acción, esto es, como su configuración en el marco de la trama. La noción de construcción implica que durante el proceso creador se lleva a cabo una intensa manipulación de los materiales y, en definitiva, la constitución del mundo del texto (que, como se vio, se inscribe en el ámbito, no lo de real-objetivo sino de lo posible).

Ahora bien, esta operación de configuración desempeña una labor de mediación en tres dimensiones diferentes: integrando en un conjunto (historia) una serie de acontecimientos, estableciendo la síntesis de materiales tan heterogéneos como los que supone toda acción - hechos, gentes, medios, fines, circunstancias, valoración, etc.- y, finalmente, la trama es mediadora en el plano temporal (algo no tomado en consideración por Aristóteles, más preocupado por la lógica o causalidad narrativa que por la temporalidad). En palabras de Ricoeur: la labor conciliadora de la trama se manifiesta en que extrae *de la simple sucesión (de hechos) una configuración*; logra, a través de un fino trabajo de ajuste, la concordancia de lo dispar y, en última instancia, introduce el sentido del tiempo.

Dicha manifestación se proyecta en los dos planos del texto: el sintagmático -en cuanto que los acontecimientos constitutivos de la trama se suceden necesariamente unos a otros- y el paradigmático, esto es, el de la configuración propiamente dicha. A través de la operación de configuración asoma el tiempo -y, más que en ningún otro caso, cabe hablar aquí de él- puesto que de ella resulta el verdadero sentir y sentido del tiempo. Tres son las razones en que cabe apoyar esta afirmación: primero, porque por medio de la configuración, la simple sucesión de acontecimientos se convierte en una totalidad signifiante; en segundo lugar, porque gracias a la labor configuradora de [226] la trama, los hechos reciben su sentido definitivo a partir del punto final, es decir, el momento desde el cual la historia narrada pueda ya ser contemplada como un texto. De aquí concluye Ricoeur (1983-85: I, 139; II, 47 ss.) que «*la reconsideración de la historia narrada, regida como totalidad por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro, según la metáfora bien conocida de la flecha del tiempo. Es como si la recolección invirtiese el llamado orden natural del tiempo, al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés, como recapitulación de las condiciones iniciales de su curso de acción en sus consecuencias finales*».

En suma, *mímesis II* se presenta como una fase del proceso literario en el que, a través de la manipulación del material narrativo, se obtiene el sentido del tiempo y, vinculada a él, la inteligibilidad del relato (1983-85: I, 134-9). Como se señaló anteriormente, *mímesis II* apunta inevitablemente, a partir de su naturaleza esencialmente mediadora, hacia *mimesis I* y *mimesis III*. *Mimesis I* funciona como punto de referencia a partir del cual tanto el autor como el lector llevan a cabo las tareas que les son propias: la producción y la recepción o interpretación del

texto. Se trata, pues, de las condiciones de la precomprensión del texto o los saberes compartidos por emisor y receptor, que se traducen en la práctica en un conocimiento de lo que Ricoeur denomina *red conceptual* (esto es, de qué significa el obrar humano y cuáles son sus elementos constitutivos). Este saber compartido constituye el fundamento de todo el trabajo de representación literaria y, por supuesto, de la construcción de la trama (1983-85: I, 120 ss.).

Uno puede preguntarse en este punto cuál es la relación entre el conocimiento de la *red conceptual* -o, lo que es lo mismo-, la posesión de una competencia que, según el autor, podría muy bien denominarse *comprensión práctica y la comprensión narrativa*. «La respuesta a esta pregunta -afirma Ricoeur (1983-85: I, 122)- exige la relación que puede establecerse entre teoría narrativa y teoría de la acción, en el sentido dado a este término en la filosofía analítica de lengua inglesa. A mi entender esta relación es doble. Es a la vez, una relación de presuposición y de transformación».

La comprensión narrativa presupone, en primer término, estar en posesión de una competencia práctica; pero ésta no basta, ya que la narración se regula en su composición por reglas o convenciones que le son propias. Por tanto, se requiere además una competencia específica [227] narrativa. En cuanto al segundo aspecto, sólo decir que representa el paso del plano paradigmático (o virtual) al sintagmático o actual -esto es, el paso de los modelos compositivos y materiales al plano de la construcción- donde se hace efectiva la operación de transformación (y, cómo no, de *presuposición*). De ahí la conclusión del autor (1983-85: I, 123): «comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas». Así, pues, puede muy bien concluirse que la comprensión narrativa -o, si se prefiere, *mímesis II*- extrae de la comprensión práctica (*mímesis I*) todo lo que tiene que ver con el significado del obrar humano.

Pero hay todavía otros aspectos que tienen que ver con la presuposición de *mímesis I*. En primer lugar, la *mediación simbólica* que ejerce la comprensión práctica respecto de la composición narrativa. El término símbolo alude aquí al hecho de que el significado de la acción narrada viene predeterminado por cada cultura (que es la que aporta las reglas para su interpretación: piénsese en el valor de hechos como el engaño, el robo, la poligamia, el aborto...). Así, pues, es plenamente congruente afirmar que la acción es inteligible, en primer término, gracias a su carácter simbólico (al valor que le ha asignado una determinada comunidad, el cual es, ante todo, como ya reconocía Aristóteles, de naturaleza ético-moral) (Ricoeur, 1983-85: I, 123-7).

Pero, el apoyo último y definitivo de *mímesis I* a *mímesis II* no es otro que el tiempo. En este punto Ricoeur aprovecha la distinción heideggeriana entre *intra-temporalidad -el tiempo existencial-*, *historicidad* -cuando los acontecimientos se organizan y adquieren sentido a la luz del trayecto vital de una persona- y, finalmente, la *temporalidad*. Ésta es la dimensión más profunda del tiempo ya que, en realidad, abarca desde el presente el pasado y el futuro. La vinculación se produce en el plano de *mímesis I* entre el tiempo narrativo y la *intra-temporalidad* o ser-en-el-tiempo, un tiempo no lineal, guiado por el *cuidado* (1983-85: I, 128-134). En suma, la inevitable conexión entre *mímesis I* y *mímesis II* constituye un argumento decisivo en favor de la apertura del texto al mundo y, correlativamente, al sentido y a la referencia. En el fondo se trata del paso -característico de la literatura, según Aristóteles- del orden ético al poético (cf. Pozuelo, 1993: 129).

2.2.2. Ahora bien, la trascendencia del texto mira también hacia delante, hacia el receptor que es quien hace suyo el mundo del texto (esto es, su sentido). La recepción-interpretación se materializa en el [228] acto de lectura y se define como el ámbito propio de mimesis III: el proceso por medio del cual la realidad configurada en el texto es refigurada a través de la actividad lectora. En este punto vuelve a ser operativa la categoría genettiana de voz en cuanto que facilita la consideración del texto narrativo como mensaje dentro de un proceso general de comunicación. Es ésta precisamente la que permite pasar de mimesis II a mimesis III. En cuanto a la realidad de ficción, el texto carecerá de sentido sin este último paso: «... *la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la mimesis III*» (Ricoeur, 1983-85: I, 144).

Así, pues, *mimesis III* representa el encuentro de dos mundos -y sus respectivos tiempos- el configurado en el texto y el existencial del lector. Con la recepción del texto se cierra el ciclo de las mimesis a través de un proceso evidentemente circular -aunque no vicioso, señala Ricoeur- en el que el final se aclara y justifica por su referencia al principio y viceversa (gracias siempre a la mediación del momento intermedio o *mimesis II*).

En el análisis del papel de la lectura -actividad que facilita el paso de *mimesis II* a *mimesis III*- Ricoeur se apoya en las propuestas de la Estética de la Recepción y, más específicamente, en la doctrina de W. Iser sobre el acto de lectura y la de H. R. Jauss acerca de la recepción. «*Para los dos* -opina Ricoeur (1983-85: I, 152)- *el texto es un conjunto de instrucciones que el lector individual o el público ejecutan de forma pasiva o creadora*». La observancia de estas instrucciones permite al lector hacerse con el mundo proyectado en el texto y la fusión de sus respectivos horizontes de expectativas y, en definitiva, acceder no sólo al sentido sino a la referencia -una referencia metafórica o de segundo grado- del texto y, correlativamente, a su temporalidad. Éste es el punto -como se ha señalado repetidas veces a lo largo de este trabajo- hacia el que se orienta la hermenéutica de Ricoeur, una hermenéutica centrada en el mundo del texto y no tanto en la reconstrucción de la intención del autor (Ricoeur, 1983-85: I, 158).

La teoría de la lectura implica, según el autor, la alianza entre Poética, Retórica y Teoría de la Comunicación (1985: III, 231 ss.). La importancia de la Poética se comprende a partir de la constatación de que la composición condiciona la lectura de un texto. La Retórica insiste, por su parte, en el activo papel del texto en cuanto que a través de él el autor busca la persuasión, esto es, la adhesión del lector respecto de determinadas tesis o sistemas de valores (en el sentido apuntado por W. C. Booth). La Teoría de la Comunicación, finalmente, permite ver el [229] texto como parte de un proceso de interacción en el que intervienen factores diversos (emisor, receptor, etc.), pero esta perspectiva tiene otras consecuencias de gran alcance para Ricoeur. La más importante sin duda es el desbloqueo de la obra, su apertura hacia el exterior a través de la referencia (1983-85: I, 151-160). ¿Qué tipo de referencia? Del tiempo ante y sobre todo.

Ricoeur considera que el tiempo narrado -o, si se prefiere, la práctica narrativa- puede aportar soluciones a las aporías del tiempo en el ámbito filosófico. En realidad la respuesta a los múltiples interrogantes del tiempo requiere un diálogo entre tres disciplinas: la historiografía, la filosofía fenomenológica y la crítica literaria. La parcialidad de los diversos planteamientos filosóficos -entre los que destacan los de San Agustín, Husserl y Heidegger- tiene mucho que ver con la naturaleza *invisible* del tiempo (de acuerdo con el enfoque kantiano, al que se suma Bajtín) (Ricoeur, 1983-85: 160-166; Bajtín, 1975: 237 ss.). Así, pues, queda en manos de la narración histórica y literaria la solución de los problemas planteados por la temporalidad.

En lo que sigue me ocuparé de las implicaciones del tiempo narrativo-literario en este controvertido asunto. Las razones de esta preferencia por parte de Ricoeur son de doble índole: una la naturaleza esencialmente temporal del relato y, en segundo lugar, el hecho de que la novela -especialmente, la contemporánea- ha convertido el arte de narrar en una inmensa galería de los modos de sentir el tiempo. Desde esta perspectiva la hermenéutica de Ricoeur se transforma en una disciplina encargada de analizar los diversos modos de configuración del tiempo. Todas las operaciones comprendidas en el arco hermenéutico -básicamente, explicación y comprensión-, además de tomar en consideración el proceso implicado en la teoría de las tres mimesis. Es preciso reconocer -señala Ricoeur (1983-85: II, 42 ss.)- que la novela contemporánea ha invertido de forma drástica los modelos tradicionales de representación temporal hasta el punto de levantar sospechas (bastante razonables, en ciertos casos) sobre los vínculos entre tiempo y narración. Sin embargo, cuando se llega a tales conclusiones a lo que se alude generalmente es a la cronología, no a la temporalidad que, en cuanto constituyente básico del relato, es algo a lo que éste no puede renunciar sin autrodestruirse simultáneamente. Ésta es la gran tesis de Ricoeur: la afirmación de la plena identificación entre temporalidad y relato (Ricoeur, 1983-85: 112-136; Garrido Domínguez, 1992).

Ricoeur encuentra en la distinción entre *tiempo del contar* (*Erzählzeit*), *tiempo de lo contado* (*erzählte Zeit*) y el *tiempo de la vida* [230] o experiencia de tiempo (*Zeiterlebnis*), propuesta por P. Müller en su *Morphologische Poetik*, los argumentos para rechazar, por inadecuados y excesivamente asépticos, los análisis estructuralistas y, específicamente, los de G. Genette sobre Proust. Es precisamente el tiempo vivido el que permite constatar la operatividad de la voz narrativa, no tanto en cuanto categoría estrictamente técnica del relato, sino sobre todo a partir de su capacidad para establecer un puente entre el tiempo narrado y el tiempo de la vida (el primero o tiempo de *mimesis II* remite inevitablemente al tiempo prefigurado de *mimesis I*, el tiempo de la experiencia, hacia el que apunta también *mimesis III* a través de ese encuentro entre los mundos del texto y del lector) (cfr. Ricoeur, 1983-85: I, 128). Es dicha experiencia la que justifica el empleo de determinadas técnicas y de lo que Genette denomina «juegos con el tiempo» y no al revés; en suma, lo que impide el enclaustramiento del texto y del tiempo en su interior (Ricoeur, 1983-85: II, 136-157).

Tal es el motivo por el que el autor no encuentra plenamente satisfactorio el enfoque de Genette respecto a las nociones de punto de vista y voz narrativa y la razón por la que se adhiere a las propuestas de Bajtín, Lotman y Uspenski. «En resumen, las dos nociones de punto de vista y voz son de tal modo solidarias que se hacen indiscernibles... Se trata, más bien, de una sola función considerada bajo el ángulo de dos cuestiones diferentes... sólo subsiste una diferencia entre punto de vista y voz: el punto de vista deriva de un problema de composición (como hemos visto en Uspenski); por tanto, sigue estando dentro del campo de investigación de la configuración narrativa; la voz, en cambio, incumbe a problemas de comunicación en la medida en que está dirigida a un lector; se sitúa así en el punto de transición entre configuración y refiguración, en cuanto que la lectura marca la intersección entre el mundo del texto y el del lector. Precisamente son éstos los intercambiables. Todo punto de vista es la invitación dirigida al lector para que dirija su mirada en el mismo sentido que el autor o el personaje; en cambio, la voz es la palabra muda que presenta el mundo del texto al lector, y, como la voz que se dirigía a San Agustín en el momento de su conversión, dice: Tolle! lege! (¡Toma y lee!)» (Ricoeur, 1983-85: II, 177-178).

Las diferencias e implicaciones entre los conceptos de punto de vista y voz son importantes para Ricoeur por sus claras repercusiones temporales. La posible correlación con las nociones

de enunciado y enunciación y el hecho de que la forma verbal característica del relato sea el pretérito son hechos que ponen bien a las claras que los acontecimientos [231] narrados *son vistos como* algo pasado respecto del momento de su narración. Es también esta distinción la que facilita los juegos con el tiempo, aunque el objetivo último de los mismos no puede ser otro -si no se pretende negar la trascendencia del texto- que el de *articular una experiencia del tiempo* en los planos de la configuración y de la refiguración. Lo que esto quiere decir es que *la experiencia ficticia del tiempo* exige el encuentro constante entre el mundo del texto y el mundo del lector y, én suma, la apertura del texto hacia el exterior. La experiencia del tiempo se perfila como la dimensión temporal de un mundo virtual, de una realidad posible, como es la que el texto proyecta. Dicha experiencia es posible gracias al texto narrativo en un doble sentido (aunque parezca paradójico): por su capacidad intrínseca para articularla en el marco de la trama o configuración pero, también, por su innegable proyección hacia el exterior - hecho que le permite entrar en confrontación con el mundo del lector y ser objeto del proceso de refiguración a través de la lectura. Es especialmente este hecho el que hace posible referirse al mundo del texto como una *trascendencia inmanente*.

Como se ha dicho repetidas veces, el tiempo constituye el aspecto que mejor pone de manifiesto esta dimensión inmanente / trascendente del texto y la narración literaria (específicamente, la novela), el lugar donde mejor se plasman las múltiples y diversas sensibilidades sobre el tiempo. La novela se ha convertido en el siglo XX en un auténtico laboratorio donde se experimenta con ese organismo incorpóreo pero enormemente consistente que es el tiempo (Ricoeur, 1983-85: II, 179-181). Ahora comienza a percibirse con claridad el razonamiento de Ricoeur y el proceso implicado en el *arco hermenéutico*: la experiencia del tiempo se encuentra en el punto de partida de dicho proceso gracias a la intermediación del texto. La hermenéutica ricoeuriana no se detiene en una reclamación de la apertura o trascendencia del texto sino que hace de la experiencia del tiempo el trampolín que une el texto al mundo que lo precede (y de donde procede) al lector.

Los análisis de Ricoeur sobre determinadas obras de V. Woolf, Proust o T. Mann son bastante elocuentes. A ellas pueden añadirse sin duda otros que han venido a confirmar las tesis defendidas por el autor en los sagaces análisis consagrados a las obras de los autores antes mencionados. Cabe destacar, entre otros, los dedicados por Pozuelo a algunos relatos cortos de J. Cortázar (Pozuelo, 1989: 169-184). En ellos se pone de manifiesto el conflicto entre el tiempo sentido -el tiempo de la conciencia o la memoria- y el tiempo cronológico y, sobre todo, cómo sólo desde el tiempo interior puede explicarse no [232] sólo la concepción del tiempo sino las aberraciones presentes en el plano puramente discursivo en relatos como «El perseguidor», «La autopista del sur» o «La noche boca arriba», entre otros (Garrido Domínguez, 1992).

Así, pues, la clave hermenéutica del tiempo narrativo apunta inevitablemente hacia la vida a través de la conciencia, a través de una subjetividad, y reclama la abolición del tiempo de los relojes como factor explicativo último. Es más, sólo si se prescinde del tiempo exterior adquiere pleno sentido el tiempo-duración. Éste es un hecho que han venido a confirmar numerosos testimonios de novelistas durante los últimos tiempos. El testimonio de I. Aldecoa insiste en el papel de la conciencia en cuanto responsable de las expansiones y concentraciones del tiempo; en una palabra alude a la duración como dimensión profunda del tiempo: «*El tiempo no tenía medida fija. Los hechos contaban el tiempo... el golpe en la piedra y la continuación de la historia, y separándolos un gran silencio, que daba lugar a pensar, es decir, a que transcurrieran años, verdaderos años, en un solo momento.*»⁽¹²²⁾

La contraposición tiempo crónico/tiempo subjetivo es permanente en *El jinete polaco*. Aludiendo a este último se dice: «... un tiempo que posee sus propias leyes tan ajenas a las del mundo exterior, a las del tiempo exterior como un país innacesible a todos los extranjeros e invasores». Un poco más adelante se vuelve a insistir en este asunto: «... estos relojes no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad, no sé cuando, en todos los pasados y porvenires que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy, para que los rostros y las edades se congregaran ante mí como en el baúl insondable de Ramiro Retratista, para que Nadia sucediera en mi vida.»⁽¹²³⁾

En el mismo sentido se expresa Julio Llamazares en *La lluvia amarilla*: «Cuando murió Sabrina, la soledad me obligó otra vez a hacer lo mismo. Como un río encharcado, de repente el curso de mi vida se había detenido y, ahora, ante mí, ya sólo se extendía el inmenso paisaje desolado de la muerte y el otoño infinito donde habitan los hombres y los árboles sin sangre y la lluvia amarilla del olvido.

A partir de ese día, la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida. Abandonado en un rincón, el tiempo se detuvo y, como [233] un reloj de arena cuando se le da la vuelta, comenzó a discurrir en sentido contrario al que, hasta entonces, había mantenido. Nunca volví a sentir la angustia de acercarme a una vejez que, durante mucho tiempo, me había resistido a aceptar como la mía. Nunca volví a acordarme de aquel viejo reloj que, abandonado en un rincón, colgaba inútilmente en la pared de la cocina. De pronto, el tiempo y la memoria se habían confundido y todo lo demás. La casa, el pueblo, el cielo, las montañas. S había dejado de existir, salvo como recuerdo muy lejano de sí mismo.»⁽¹²⁴⁾

Los testimonios -las teorías explícitas del tiempo- podrían continuar en una lista bastante extensa; con todo, me interesa reseñar en este momento la concepción del tiempo subyacente a determinados relatos (las teorías implícitas). J. Cortázar ofrece en sus relatos algunas de las plasmaciones más interesantes y logradas de ese hecho ya constatado de que a través del arte y, en especial del arte narrativo, se accede a ciertas dimensiones temporales que sólo la subjetividad puede justificar. Baste el ejemplo de *La noche boca arriba*. Este relato representa un caso límite. En su interior se mezclan, se superponen dos historias, dos tiempos, con idéntico protagonista: el hombre que se encuentra en circunstancias extremas. Durante su convalecencia en el hospital el motorista accidentado sueña que es perseguido por los indios de una tribu rival, apresado y conducido al altar del sacrificio. El relato pone, pues, de manifiesto la entreveración de dos historias con un rasgo común: la amenaza de un grave peligro para quien las protagoniza. El personaje vive muy cartesianamente a caballo entre dos mundos, el de la realidad y el del sueño o delirio, hasta tal punto que toma por un sueño lo que es real y viceversa. La paradoja -y aquí reside seguramente el valor simbólico del relato- es que el personaje no discierne entre la realidad del mundo al que pertenece, una tribu americana, y un mundo muy posterior al que accede a través del sueño y, lo que es más importante, al que toma equivocadamente por real. Del relato se concluye, primero, que la realidad incluye no sólo el mundo objetivo inmediato, sino también el ámbito de los sueños, los deseos, etc.; en segundo lugar, que la ficción narrativa hace posible la vivencia simultánea en dos tiempos objetivamente separados (cfr. Albadalejo, 1992: 50-51). El sueño, la ficción, permite al hombre fugarse del mundo inmediato aunque eso tiene un precio: uno vuelve a encontrarse siempre irremediabilmente con el mundo; la huida es [234] puramente ilusoria. Así, pues, sólo el tiempo interior puede justificar de algún modo unos hechos que contradicen las más elementales normas del tiempo crónico o convencional. Es un hecho que aparece confirmado en otros relatos del propio Cortázar como *La autopista del sur*, *Continuidad de los parques*, o *el Perseguidor*.

El último ejemplo corresponde a Azorín. Se trata de *Una flauta en la noche*. El relato -organizado en torno a tres ejes temporales convencionales: 1820-1870, 1900- constituye una auténtica fábula del tiempo. En él el tiempo presenta rasgos contradictorios e incluso paradójicos; por un lado, cambia incesantemente (como se comprueba en el progresivo envejecimiento de personas y cosas) pero, simultáneamente, puede decirse que el tiempo, el tiempo profundo, es siempre el mismo, un tiempo circular. Es algo que la historia -un relato especular por triplicado- deja bien a las claras. El niño que toca la flauta en las primeras horas de la noche en la vieja ciudad dentro de la primera historia es el anciano que acompaña y enseña al niño que toca la flauta en la segunda; y uno de los niños que acompañan al anciano en la segunda historia, el que no toca la flauta, es el anciano que regresa a la vieja ciudad después de pasar largos años en Madrid y, por azares del destino, se instala en una fonda que resulta ser su antiguo hogar. Durante el paseo nocturno escucha la música delicada y triste de una flauta tocada por un niño al que acompaña un anciano. Lo que la historia viene a decir es que, por debajo de los cambios accidentales, fluye un tiempo esencial, que se mantiene constante (un tiempo encarnado no sólo en la repetición de la misma historia, sino en esa ciudad antigua cuyos sólidos caserones resisten los envites del tiempo externo). Así, pues, es la sensación o vivencia del tiempo la que justifica la articulación de la historia en el marco del texto.

3. De la doctrina de P. Ricoeur hay que concluir que el texto en cuanto mediación remite inevitablemente a la realidad (la experiencia del obrar humano y lo que implica) y, por tanto, que es mimético, pero no representación directa de tal realidad. El texto construye y contiene un mundo ficticio -un mundo virtual y sin consistencia en el mundo actual, pero cuya inteligibilidad depende en gran medida de la experiencia y conocimiento de este mundo. Otra parte de la inteligibilidad procede del conocimiento o familiaridad con los modos de proceder del sistema literario: carácter simbólico de los modos de trasposición del obrar humano a través de la acción narrativa, los géneros, naturaleza del discurso ficcional, etc. En el caso del texto narrativo es el tiempo el que posee las claves interpretativas del texto en cuanto que, [235] a través de él -y por encima de todas las posibles manipulaciones a que es sometido en el plano superficial- se facilita su enraizamiento en la conciencia individual. Así, pues, más que del tiempo narrativo lo correcto sería hablar del sentido y vivencia íntima e individual del tiempo (entendido, en última instancia, como sentido de la existencia y emparejado al respecto con el bajtiniano de cronotopo (cfr. Bajtín, 1975) cuyas raíces son también filosóficas).

Es importante señalar que el modelo de texto presentado por Ricoeur no contradice en absoluto las teorías de la ficción más recientes (es obvio que tampoco las más antiguas) y exigentes en cuanto a la autonomía del texto. Su interpretación del concepto de *verosimilitud* como realidad vinculada a la construcción de la trama -a esa operación que lleva a cabo la síntesis de lo heterogéneo y la concordancia de lo dispar- y a la coherencia interna. Es preciso admitir, por tanto, que el texto permite superar las posibles dificultades en este sentido y se vuelve legible a la luz de su construcción y de la lógica interna del mundo proyectado en él (cfr. Dolazel, 1980). A la luz de estos datos no puede sino concluirse que la propuesta de Ricoeur es, además de teórica y metodológicamente rigurosa, respetuosa para con las peculiaridades del fenómeno literario. Sin duda, la hermenéutica de Ricoeur se apoya en una epistemología y ontología que privilegian el objeto, la realidad, y la capacidad del sujeto para adentrarse en su conocimiento (cualquiera que sea la vía por la que éste se lleve a cabo). De ahí el papel instrumental asignado al texto en esa relación (dialéctica), un papel determinante no obstante en cuanto que

a través de él ese conocimiento adquiere formas concretas y la realidad se vuelve inteligible.

Quizás podría objetarse en este sentido que la hermenéutica ricoeuriana rezuma un optimismo excesivo respecto de la capacidad del receptor para hacerse con el sentido -o, mejor, el mundo del texto- en todos los casos. (cfr. Maceiras, 1991). Como el propio autor reconoce, la literatura del siglo XX -el relato, en particular- parece haberse empeñado en problematizar la relación del receptor con el texto a base de atentar y desestabilizar los modos tradicionales de construcción de la trama o llevando al extremo las audacias innovadoras.

Ricoeur es consciente de que en no pocas ocasiones el lector corre con la responsabilidad de cargar sobre sus espaldas, la pesada tarea de construcción de la trama a partir de una serie de datos dispersos. Al ejemplo del *Ulises* -propuesto por el autor- cabría añadir un sinnúmero de relatos que oponen una tenaz resistencia a los más denodados [236] esfuerzos del lector medio por hacerse con su sentido: *Rayuela*, *Pedro Páramo*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La saga/fuga de J. B.* Muy posiblemente la clave del problema reside precisamente en el hecho -por otra parte, obvio- de que tanto los estudios lingüísticos como literarios operan sobre la base de un hablante/lector ideal o, como U. Eco, un lector «modelo», que puede y sabe estar a la altura de las circunstancias y no renuncia ante las primeras dificultades interpretativas. Es el lector que colabora al máximo, actualizando su conocimiento del mundo y su competencia específicamente literaria, fruto del estudio o de la experiencia de lecturas anteriores) (cfr. Eco, 1979).

Con todo, la realidad es terca y los propios análisis de la Estética de la Recepción -cuyos postulados Ricoeur acepta- demuestran palmariamente la heterogeneidad de los lectores y las enormes dificultades -a veces, insuperables- que el lector ha de vencer para adueñarse del sentido del texto. En estos casos, obvio es, el proceso hermenéutico se ve bloqueado y la comprensión del texto condenada al fracaso, no tanto porque los pasos a seguir no estén correctamente señalados -epistemológicamente el planteamiento es irreprochable- sino por la incapacidad del lector para enfrentarse a ciertos textos que rehuyen deliberadamente amoldarse a patrones establecidos (pienso en este momento en el ejemplo de *Conversación en la Catedral*, título al que podrían añadirse otros del propio Vargas Llosa).

La interpretación literaria parece depender, en una proporción elevada, de una competencia literaria muy específica e históricamente variable. Me parece, por tanto, que es preciso reclamar el derecho a la *sospecha* sobre las posibilidades reales del lector y reconocer que ese saber supuestamente compartido entre emisor y receptor respecto de lo que representa el obrar humano puede no darse al nivel que exige la interpretación de un determinado texto. La capacidad humana para entenderse y entender el mundo en que vive puede resultar insuficiente cuando se enfrenta con un dominio con peculiaridades tan específicas como es el de la literatura, un sistema modelizante secundario.

¿Quiere esto decir que el planteamiento de Ricoeur no es adecuado y que ofrece respuestas poco satisfactorias respecto de cómo se lleva a cabo la comprensión de los textos literarios? Ni mucho menos; me parece que su eficacia ha quedado sobradamente probada en las páginas precedentes. Conviene señalar que el propio autor es (más o menos) consciente de estas dificultades cuando, refiriéndose al hecho de que muchos relatos modernos carecen de conclusión en el sentido tradicional del término, afirma: «... más allá de toda sospecha, es necesario confiar en la [237] institución formidable del lenguaje. Es una apuesta que tiene en sí misma su justificación (cf. Ricoeur, 1983-85: II, 47).

Esta fe inquebrantable en la capacidad del lenguaje para captar y reflejar la realidad (y, correlativamente, en la del ser humano) constituye el fundamento epistemológico del riguroso discurrir de Ricoeur y, como se ha visto, de su teoría sobre el texto literario. Dicho fundamento se ve enriquecido colateralmente por otras consideraciones más específicamente literarias. La concepción de la literatura como fenómeno comunicativo, la defensa de la naturaleza y capacidad retórica del texto y la aceptación de los postulados de la Estética de la Recepción le permiten abrir el texto al mundo y, de manera muy especial, al receptor. El texto, viene a decir Ricoeur, no puede ser nunca un punto final, porque se hace eco del mundo y al mundo apunta a través de la imaginación del lector. Con palabras que recuerdan mucho las tesis de U. Eco al hablar de la obra abierta. P. Ricoeur afirma que todo texto abre, a través del proceso de lectura, una *ventana* al mundo.

Referencias bibliográficas

ALBADALEJO, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.

AGUIAR E SILVA, M. (1977). *Competencia lingüística y competencia literaria*. Madrid: Gredos, 1980.

BAJTÍN, M. (1975). *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1978.

BALAGUER, V. (1994). *La oposición historia/ficción en Paul Ricoeur*. Universidad de Navarra, tesis inédita.

BENVENISTE, E. (1966 y 1974). *Problemas de la lingüística general I y II*. México: Siglo XXI, 1971 y 1977, respectivamente.

DOLEZEL, L. (1980). «Mimesis and Possible Worlds». *Poetics Today* 1: 3, 7-25.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico*. Madrid: Gredos.

ECO, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1981.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1992). «El discurso del tiempo en el relato de ficción». *Revista de Literatura* 54, 107, 5-45.

- (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GADAMER, H. G. (1951). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2 vols., 1977.

GENETTE, G. (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993. [238]

INGARDEN, R. (1931). *L'oeuvre d'art littéraire*. Lausana: L'âge d'Homme, 1983.

LOTMAN, I. (1970). *El texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.

- (1976). «The content and structure of the Concept of 'Literature'». *PTL* 1: 2.

MACEIRAS, A. (1991). «Paul Ricoeur: una ontología militante». En *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Calvo y R. Ávila (eds.), 45-66. Barcelona: Anthropos.

MUKAROVSKI, J. (1975). *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

POZUELO, J. M^a. (1989). «Tiempo del relato y representación subjetiva». En *Temps du récit*, 169-184. Madrid: Casa de Velázquez.

- (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

RICOEUR, P. (1983-1985). *Tiempo y narración*, I-II. Madrid: Cristiandad, 1987.

- (1965). *De l'interprétation, essai sur Freud*. París: Seuil.

- (1969). *Le conflict des interprétations*. París: Seuil.

- (1975). *La métáfora viva*. Madrid: Europa, 1980.

- (1985). *Temps et récit III*. París: Seuil.

- (1986). *Du texte à l'action. Essais d'hermeneutique II*. París: Seuil.

SKLOVSKI, V. (1917) «El arte como artificio». En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), T. Todorov (eds.), 55-70. Buenos Aires: Signo, 1970.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

