

Unidad 2

- El texto como estructura y construcción.

1. OBSERVACIONES PRELIMINARES: LINGÜÍSTICA Y POÉTICA

Hay buenas razones para creer que la distinción entre el arte y el no arte se sitúa más allá de los límites de una investigación de las unidades estructurales del texto. Por esto, el análisis lingüístico no puede resolver los problemas del análisis textual, y la opinión según la cual “se puede considerar a la poética como parte integrante de la lingüística” (Jakobson, 1963, 210) se ha de rechazar por falsa e insuficiente objetividad histórica.

Sin duda alguna el investigador literario tiene una deuda con la estilística orientada al lenguaje, sobre todo en la medida en que aquélla le puede ayudar a darse cuenta de que ha de concentrarse en la interpretación de obras compuestas en su propia lengua materna y esto porque el investigador es víctima de una desventaja evidente cuando se ocupa de textos escritos en otras lenguas. No obstante, la hipótesis de trabajo de los estructuralistas, de acuerdo con la cual se puede subordinar la poética a la lingüística, se ha de rechazar, teniendo en cuenta la afirmación de los posestructuralistas de que la diferencia entre el lenguaje literario y el lenguaje no literario consiste más en su verdad que en su estructura. En suma, ningún análisis lingüístico puede decidir si un texto es una obra de arte literario. Sin adherirse a la distinción de lo artístico y lo no artístico, la semiótica contribuyó a definir el texto por oposición y por diferenciación de la noción de código o de sistema lingüístico. Se considera al texto como la realización de un sistema del que es la concreción material. El texto tiene un comienzo y un fin, así como una organización interior gracias a la que se transforma, en el nivel sintagmático, en una totalidad estructural. Lotman analizó el concepto de texto en términos 1] de expresión, 2] de delimitación, 3] de estructura (I. Lotman, 1973, 91-94).

En los decenios que siguieron a la segunda guerra mundial, la mayor parte de los analistas de textos literarios siguieron ciñéndose al principio de base que subyacía en los primeros estudios de los formalistas rusos; trataron de definir la literatura en términos de lingüística. La influencia creciente de la her-

menéutica alemana y de Bajtin, unidas a la reacción que se provocó contra el método de análisis textual de Jakobson, inaugurada por Michael Riffaterre (Riffaterre, 1971, 307-364), hizo que la poética llegara a ser más independiente de la lingüística estructural.

El cambio metodológico fue paralelo a una mutación de los centros de interés. La mayoría de los analistas del comienzo se concentraron en la lectura rigurosa de poemas líricos aparentemente de acuerdo con teóricos influyentes como Paul Valéry, Martin Heidegger, Gottfried Benn, o también el poeta húngaro Mihály Babits —crítico severo de Lukács y autor de una *Histoire de la littérature européenne* en dos volúmenes [1934-1935] (Babits, 1949)—, quien consideraba la poesía como la forma más elevada del arte verbal. Sin embargo, posteriormente, investigadores cada vez más numerosos se dedicaron al análisis de narraciones más largas y llegaron a darse cuenta de los límites de la estilística lingüística. Los métodos empleados en la lectura rigurosa de poemas breves no se podían utilizar para el análisis de textos en prosa narrada más extensos, como Bajtin sostuvo ya en un ensayo escrito en 1940-1941.

En el ensayo en cuestión, *De la préhistoire du discours romanesque*, el crítico ruso se proponía criticar cinco enfoques estilísticos diferentes: 1] el análisis de los elementos constituyentes textuales aislados (por ejemplo, las figuras o tropos); 2] “una descripción lingüística neutra del lenguaje del novelista”; 3] la definición de los elementos distintivos de un movimiento literario particular; 4] la sistematización de los giros estilísticos individuales de un escritor determinado, y 5] una investigación sobre la eficacia retórica de los procedimientos utilizados en una novela determinada (Bajtin, 1981, 42). Sin que lleguemos a aceptar las especulaciones algo problemáticas de Bajtin a propósito de la naturaleza carnavalesca de la novela, hay que darle crédito a su observación de que un analista estructuralista de textos literarios no podría ignorar la diferencia fundamental entre poemas líricos y ficción narrada. Puede resultar engañoso buscar metáforas en una obra que cuenta una historia, como también es engañoso desdeñar la naturaleza dialógica y estratificada del discurso de ficción e identificarla con el estilo individual de un autor, a la manera de Leo Spitzer (Spitzer, 1928).

Existen asimismo consideraciones históricas que acaban con la pertinencia de una segmentación lingüística del texto literario. Aquello que parece válido para el análisis de las “formas simples” (Jolles, 1930) de la cultura oral apenas lo es para la interpretación de las estructuras complejas de la cultura escrita. Permyakov nos dio una clasificación, sobre todo sintáctica, de los géneros orales (Permyakov, 1970), pero un acercamiento puramente gramatical a los géneros de la “gran cultura” no parece ser realizable. La razón de ello es de lo más simple. Un cuento de hadas no podría tener una *Wirkungsgeschichte*, en el

sentido en que la percepción de la estructura de una novela depende en mucho del conflicto entre tradiciones interpretativas diferentes y a veces hasta contradictorias.

Es bastante paradójico que esta diferencia también pueda ponernos en guardia frente a la sobreestimación de la distancia entre poética y lingüística. El lenguaje también es la encarnación de la Historia. Las significaciones son heredadas; las interpretaciones forman una tradición. “El proyecto de una obra de arte poética está vinculado a un camino trazado de antemano y que por sí mismo no podría formar un nuevo proyecto. Se trata de caminos trazados de antemano por el lenguaje” (Gadamer, 1983, 93).

En realidad, hay sorprendentes paralelos entre la hermenéutica de Gadamer y la interpretación del discurso de Bajtin. Los dos teóricos intentan resolver el problema de la tensión entre el ideal de una gramática universal y la hipótesis de la relatividad lingüística. A pesar de que atribuyen sistemas de valores diferentes a las diferentes lenguas, también insisten en sus interrelaciones. Lejos de negar la traducibilidad, afirman que se pueden concebir sistemas de creencias y de visiones del mundo que difieren de las nuestras. Una de las tesis fundamentales de la obra *Le marxisme et la philosophie du langage*, publicada bajo la autoría de V.N. Volochinov en 1929-1930 (Volochinov, 1977) —obra que tal vez haya sido escrita en parte por Bajtin—, declara que un enunciado lingüístico no puede ser definido sin tener en cuenta a su destinatario. La idea de Bajtin sobre la naturaleza dialógica del discurso podría ser compatible con la insistencia de Gadamer en el papel del intérprete en la comprensión.

Hace ya tiempo que Jespersen habló de algunas unidades gramaticales cuya significación dependía enteramente del contexto (Jespersen, 1922, 123-124). Bajtin y Gadamer, uno y otro, consideran que el contexto es una categoría mucho más amplia. No sólo pertenecen a ella los “embragues” (“deícticos” o “indicadores”), “elementos lingüísticos que hacen referencia a la instancia de la enunciación y a sus coordenadas temporales” (Greimas, Courtès, 1979, 86-87) —como “aquí”, “ahora”, “esto”, “hoy”, “yo”, etc.—, sino también lo que queda no dicho en un enunciado. Hay que tomar esto en consideración cuando se trata de encontrar la inspiración en la lingüística para nuestra descripción hipotética de textos literarios.

Algunos consideran la teoría de los actos del lenguaje como una posible base para la clasificación de los textos literarios. No se puede negar que esta teoría puede representar un adelanto con respecto al análisis estructuralista anterior de los sistemas de signos en la medida en que nos permite reconocer la importancia del locutor y analizar la situación del discurso como parte integrante de la significación de todo enunciado verbal. No obstante, a la luz de la hermenéutica de Gadamer, hay que destacar que los actos de lenguaje dependen de

los locutores y de los auditores. Un acto de lenguaje es una petición, no sólo por la intención del locutor, sino también porque es reconocido como petición por un destinatario. Ningún lector puede olvidar su propia historicidad. La comprensión —que consiste en enterarse y en olvidar— sólo puede tener lugar por intermedio del lenguaje, medio de comunicación en el que el pasado y el presente, lo familiar y lo no familiar, se encuentran en estado de diálogo incesante. Los textos literarios no pueden existir más que en sus interpretaciones, que son los resultados de una interrelación entre un lenguaje interpretado y un lenguaje que interpreta.

Lo que precede es un principio que nos guiará y que mantendremos presente en el análisis de la estructura de los textos literarios que presentamos a continuación. Desde un punto de partida pragmático, yo empezaría por las unidades más pequeñas, más directamente observables que componen las estructuras de superficie y que se almacenan en la memoria a corto plazo, y me desplazaría hacia estructuras más profundas, más ocultas, que son menos accesibles a la percepción directa y se componen de partes más grandes y más complejas. En vez de intentar llegar a un examen exhaustivo, limitaré mi atención a tres campos en los que puedo contar con un sistema de conceptos relativamente establecido y homogéneo.

2. TROPÓS Y FIGURAS: CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

Es bien sabido que los retóricos estudian las pequeñas unidades textuales desde hace unos dos mil quinientos años. Esto se puede considerar una ventaja y una desventaja. Por un lado, esta larga tradición ha hecho posible el desarrollo de un vocabulario más o menos aceptado generalmente; por otro, en este campo ha habido una fuerte tentación a considerar la literatura en términos de inmanencia. Algunos retóricos apenas se han preocupado del aspecto contextual de los tropos y de las figuras en general y han dejado de lado el elemento convencional de las metáforas en particular. Es muy posible que la investigación llevada a cabo en el terreno de las unidades textuales más pequeñas sea particularmente vulnerable a los peligros de una perspectiva no histórica.

No ha sido posible renovación alguna ante el desarrollo de la semántica moderna. Es posible que haya sido el artículo de Frege, ya célebre y con razón, “Über Sinn und Bedeutung” (1892) el que haya abierto el camino. La declaración de Sir Philip Sidney según la cual “el poeta no afirma nada, y por lo tanto nunca miente” (Sidney, 1963, 148), recibió un nuevo significado gracias a la hipótesis del investigador alemán de que la palabra Odisea no tiene *Bedeutung*

[“significación”]. Si esto fuera así, la interpretación correcta de la metáfora podría tener una importancia crucial para la comprensión de la poesía lírica, puesto que “la estrategia del lenguaje propia de la poesía, es decir, de la producción del poema, parecería consistir en la constitución de un sentido que intercepta la referencia” (Ricœur, 1975, 280).

Huelga decir que la presencia o la ausencia de referente es un punto de litigio complicado que nos llevaría más allá de los límites de la poética. Éste no es el lugar para resolver problemas lingüísticos, estéticos, ontológicos y epistemológicos. Si la referencia es idéntica a aquello que resiste a la simbolización, hay que admitir que esto podría ser una cuestión de convención al menos en parte más que de saber si un lector piensa en términos de referencial mientras lee un texto. A modo de ejemplo: en el caso de una *Ich-Erzählung* en la que no se menciona al narrador, tengo que decidir si el texto es una autobiografía o una novela. En otras palabras, tengo que escoger una actitud receptora posible y atribuir una credibilidad cualquiera a la obra que trato de comprender.

El hecho de reconocer que el sentido se ha de distinguir de la referencia ha tardado mucho en ejercer una influencia en la teoría literaria. Aunque Peirce haya hablado de una relación triádica por la cual el signo, el objeto y el interpretante están estrechamente vinculados (Peirce, 1955, 99-100), y que más tarde, Ogden y Richards hayan distinguido el símbolo del pensamiento y del referente, y que sus concepciones hayan ofrecido la posibilidad de que algunos investigadores definieran la metáfora en tanto que proceso semántico, una especie de interrelación —más allá de los países anglófonos, la oposición saussuriana entre el “significado” y el “significante” ha incitado a los lingüistas a desarrollar una semántica que hace hincapié en las palabras más que en la sintaxis. Los términos de Hjelmslev “expresión” y “contenido” (Hjelmslev, 1968, 71-85) o también la distinción que hace Gombocz entre *név* [nombre] y *jelentés* [significación] (Gombocz, 1926) se podrían citar como ejemplos de una perspectiva diádica de la estructura de los signos. Los que compartían esta concepción tenían tendencia a interpretar la metáfora como un remplazo, una sustitución de una palabra por otra, y al hacerlo así seguían la tradición de los retóricos del periodo dominado por el clasicismo.

Es importante tener en mente cómo analiza un investigador la estructura de un texto literario, puesto que esta manera depende de su visión del lenguaje. Los retóricos de la época clásica caracterizaban al lenguaje de la poesía de “desviación”. Uno de los puntos débiles de su teoría era que no podían dar nunca una definición satisfactoria de la norma de la que el lenguaje poético era una desviación. Según esta óptica, es comprensible que el fin principal de los representantes más destacados de “la nueva retórica”, renovación crítica francesa que se sitúa a mediados del siglo xx y prolonga la tradición de Saussure, fuera

encontrar un remedio a esta carencia. Jean Cohen sugirió la prosa, la prosa escrita, y la prosa discursiva (científica) como puntos de partida posibles para una comparación (Cohen, 1966). La objeción que se le puede hacer y que impide aceptar esta proposición es que incluso las tres normas que acabamos de mencionar pueden ser consideradas desviaciones del lenguaje hablado. Ésta podría haber sido una de las razones que empujaron a Greimas a tratar de encontrar otra solución al problema. Desarrollando un metalenguaje muy propio de él, Greimas introdujo la distinción entre “sema” o “la unidad mínima de significación”, y “semema”, o “sentido particular de una palabra” (Greimas, 1966; Greimas, Courtès, 1979, 332, 334). Un grupo de investigadores belgas tomó prestados estos términos para la creación de un nuevo sistema de retórica basado en cuatro clases de figuras: “metaplasmas”, “figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a la palabra”, “metataxis”, “figuras que actúan sobre la estructura de la frase”, “metasememas”, “figuras que reemplazan un semema por otro”, y “metalogismos”, “que modifican el valor lógico de la frase” (Grupo Mu, 1970, 33-34).

Hay alguna razón para creer que la primera pregunta a la que hay que responder antes de clasificar las figuras semánticas (tropos) es la siguiente: saber en qué medida las relaciones sintagmáticas que garantizan la continuidad de un texto son interrumpidas por las relaciones paradigmáticas, intertextuales. Según estos retóricos belgas, la continuidad del significado se basa en la intersección de dos enteros. Dicho de otra manera, la sinécdoque es el tropo fundamental, y “metáfora y metonimia se presentan como tropos complejos: [...] mientras que la metáfora se basa en una intersección, la relación entre los dos términos de la metonimia se efectúa *vía* un conjunto que engloba a ambos” (Grupo Mu, 1977, 49).

Debido a la importancia de las relaciones paradigmáticas en poesía, una obra literaria puede hacer alusión a otros textos con los que el lector está familiarizado. Michael Riffaterre ha denominado a estas correspondencias intertextuales hipogramas y las considera manifestaciones de la intersección de la semiosis y de la mimesis (Riffaterre, 1978, 23, 88-89). En otras palabras, el interpretante de un poema puede ser otro texto. Muchas veces las oscuridades desaparecen y los problemas de interpretación se pueden resolver, una vez que el texto que se oculta detrás ha sido descubierto. Hasta un no-sentido se puede vincular a la intertextualidad: es capaz de disimular una cita transformada por las reglas de la permutación.

Si esto es así, hay que reconocerle el mérito de ello a Saussure (Starobinski, 1971) y a los surrealistas, quienes afirman que hay palabras tras las palabras de un texto. En muchos casos, “la agramaticalidad” nos remite a la gramática de otra obra que nos es conocida. Muchas cosas dependen, por supuesto, del gra-

do de familiaridad del lector con otros textos, pero en principio la intertextualidad puede reducir el carácter arbitrario de los signos. Esto puede suceder incluso en la prosa narrada, pero en menor medida que en la poesía lírica; ésta es la razón de que un poema breve lírico exija con mayor frecuencia lecturas reiteradas y estrictamente comparativas que lo que sería el caso con un fragmento de ficción narrada, escrito en prosa.

La discontinuidad, lo mismo que la continuidad —a la que se puede definir, con ánimo aristotélico, como “la posibilidad de divisar en el infinito una grandeza” (Ricœur, 1958, 84)— podrían ser consideradas un asunto de convención. Lo que parece inesperado en una primera lectura puede muy bien ser que se encuentre en el terreno de lo esperado en una relectura. Lejos de constituir una cualidad inherente al material del significante, la expectativa es una relación convencional entre significante y significado. En otras palabras, es el resultado de una experiencia histórica. Una metáfora sumamente original es inesperada y rompe la continuidad del texto, pero su aspecto extraño depende en mucho de la experiencia individual de la lectura. La oposición tan conocida entre el símbolo implícito y la alegoría didáctica puede interpretarse como una oposición entre dos clases de lectura.

Un sistema retórico “completo”, como el que propuso el grupo belga de investigadores, puede resultar útil para la enseñanza con dos reservas a pesar de todo. En primer lugar, habría que considerar las figuras de la retórica como clases de fenómenos abiertos. En segundo lugar, es importante darse cuenta de que las metáforas no sólo rompen, sino que también crean la continuidad y esto depende de su función sintáctica. La clasificación sintáctica minuciosa que proporciona Christine Brooke-Rose indica que las metáforas son capaces de crear la continuidad sintagmática y paradigmática. A pesar de que una alegoría vincula un texto a otro, una metáfora verbal transforma la significación de las palabras que la rodean.

De lo que acabamos de decir se desprende que podemos considerar la metáfora como un fenómeno no sólo semántico sino también sintáctico. Searle habla de un vacío entre la significación de la frase y la del enunciado (Searle, 1979, 105). Tomando esta hipótesis como punto de partida, podemos definir la metáfora como una interacción entre un elemento comparable y un elemento comparado, una tensión influida por la interferencia entre una lectura compartida por los miembros de una comunidad y una decodificación individual, y una interacción similar entre una interpretación aceptada durante el periodo en el que fue escrito un texto determinado, por una parte, y por la otra, una comprensión posterior de la misma obra. Así pues, se pueden vincular varias connotaciones a la oposición abstracta entre continuidad y discontinuidad, entre lo que puede ser previsible y lo imprevisible.

Este tipo de conclusión está casi implícita en la perspectiva que tienen los investigadores belgas del texto poético, el cual puede ser considerado como una reinterpretación creadora de la retórica de Fontanier. Antes de Fontanier, ningún teórico había podido dar una respuesta satisfactoria a la pregunta de saber cuál era la relación entre reglas paradigmáticas y sintácticas, entre tropos y figuras: unos trataban los tropos como una subclase de las figuras, otros ponían los dos grupos de conceptos al mismo nivel. Fontanier fue el primero en sugerir superficies de colisión. Lo que es más, él empleó incluso los términos “exuberancia”, “supresión” e “inversión”, que se convirtieron en lo sucesivo en los conceptos clave del grupo belga, que distinguía entre “adjunción”, “supresión” y “permutación”. La originalidad de la teoría, cuyo contorno fue trazado por los miembros del *Centre d'Études Poétiques* de la Universidad de Lieja, consiste sobre todo en su principio rector según el cual los tropos y las figuras son manifestaciones de los aspectos semánticos y sintácticos de toda estructura verbal.

3. FIGURAS MORFOLÓGICAS Y SINTÁCTICAS

Lo inesperado es el resultado de uno de tres factores: adición (elaboración), elisión (omisión, supresión o fragmentación) y permutación (dislocación). Los tres pueden ser definidos en un nivel morfológico, en un nivel sintáctico y en un nivel semántico.

Debido a la falta relativa de complejidad, las figuras morfológicas no exigen ningún análisis detallado. La mayoría de ellas representa una variante de la adición. El acróstico, la rima, el neologismo, la *figura etymologica*, una cita en lengua extranjera, un homónimo, la permutación de los elementos del significante (“paronomasia”), y la mayor parte de los demás tipos de retruécano o de juego de palabras se pueden dar como ejemplos muy conocidos. Cuando se atrae la atención sobre una conexión oculta, o por lo menos no del todo aparente, entre dos elementos significados o más, éstos crean una tensión semántica. En el título de la novela de Robbe-Grillet *La jalousie*, por ejemplo, un significante se refiere a dos elementos significados, y quien conozca bien el libro sabrá que este homónimo (“antonomasia”), interferencia de dos significaciones, desempeña un papel importante en el texto.

Las figuras estudiadas por los retóricos son reglas que podríamos definir a modo de hipótesis como universales, de las que cualquier periodo histórico determinado tiene algunas accesibles. La mayoría de los movimientos literarios podrían caracterizarse por su preferencia por algunas de estas posibilidades.

El clasicismo de los siglos xvii y xviii estuvo dominado por la elaboración sintáctica, a pesar de que la supresión de la puntuación (“parataxis”), que es posible que sea la forma más simple de omisión sintáctica, se convirtió en un elemento distintivo de la escritura de vanguardia. Sin embargo, sería un grave error atribuir todas las preferencias por ciertos tipos de figuras a cambios históricos. La estructura de las lenguas individuales desempeña asimismo un papel en la elección. Por esto, las leyes definidas por los retóricos no siempre son aplicables a textos escritos en lenguas que no pertenecen a la familia indoeuropea.

La previsibilidad es vulnerable a los cambios históricos. Podemos tener la impresión de que la elipsis es un elemento distintivo de la poesía romántica y de vanguardia, pero hemos de ser conscientes de nuestro prejuicio histórico: la sintaxis de los textos más antiguos nos parece más continua desde nuestro punto de vista porque su fragmentación ha perdido fuerza, de la misma manera que muchas de las metáforas hoy están muertas. Esto es válido para todo tipo de irregularidades sintácticas.

Como lo he destacado más arriba, es muy tentador desdeñar la Historia cuando se clasifica a las unidades textuales de menor dimensión. Así pues, es fácil hablar de tres clases de elaboración sintáctica: *a*] el paralelismo, es decir, la repetición de la relación entre diferentes elementos constitutivos; *b*] el engarce (“paréntesis” o “enclave”), que es la inserción de un tiempo y de un espacio (“cronotopo”) dentro de otros; y *c*] estructuras lógicas basadas en un contraste (“antítesis”). Las dificultades empiezan cuando el que clasifica trata de tomar en consideración la reacción del lector. Si bien es cierto que las repeticiones en el verso célebre “Mañana, mañana y mañana”, en *Macbeth*, hacen la frase más larga y más compleja, crean asimismo la impresión de un enunciado fragmentado que deja muchas cosas sin expresar.

Es tentador resolver esta contradicción sugiriendo que esta clase de ambigüedad es el resultado de la combinación de la elaboración sintáctica y de la repetición morfológica, como el empleo de las mismas conjunciones (“polisíndeton”), pero esto representaría una simplificación. El paralelismo y la complejidad pueden ir de la mano, pero esto también puede dar la impresión de que la frase está fragmentada, sobre todo si las unidades son breves, como en las secciones de *enumeratio* de los grandes poemas épicos, o también cuando los sinónimos se suceden y constituyen una figura que Fontanier denomina “metábola”. Lo que cuenta es la interacción de las figuras más que las propias figuras. Un paralelismo no se basta a sí mismo, ni siquiera si sus unidades son extensas, ya que comporta una estructura abierta. En la mayoría de los casos, está aliado con la suspensión, forma de dislocación, y el resultado puede ser una *gradatio*, uno de los procedimientos de la retórica más utilizados. No exis-

te más que un caso en el que una acumulación, un catálogo o una lista, se puedan dejar abiertos, y es cuando se trata de un comentario amplificador inserto en un pasaje al que podría no estar ligado en el plano gramatical. Este tipo de paréntesis indica también la colisión de diferentes figuras, lo cual marca la transición del primero al segundo grupo de elaboración sintáctica y llena el vacío entre paralelismo y engarce.

Las digresiones implican los mismos grados que las estructuras paralelas y esto depende de la longitud de las unidades. Un epíteto no implica más de una palabra adicional; una aposición es una frase calificativa más larga; una comparación puede consistir en una frase entera, como la perífrasis o la circunlocución, aposición aun más desarrollada, de la que se ha dicho que era uno de los procedimientos favoritos de los poetas neoclásicos de los siglos XVII y XVIII.

No sería nada difícil clasificar las digresiones con base en la longitud de los paréntesis, pero una vez más las consideraciones históricas hacen que sean vulnerables las distinciones claramente definidas. La oposición entre lo que se considera el texto principal, y lo que se considera una digresión depende en mucho de factores culturales.

A excepción de textos cantados más que recitados, ningún enunciado verbal con valor artístico contiene elementos susceptibles de ser llamados expletivos en el sentido estricto de la palabra. En las obras escritas, no es para nada fácil decidir cuándo un paréntesis es realmente independiente de la construcción general del texto. Lo mismo sucede con las repeticiones inútiles (pleonismo), puesto que el exceso es un concepto pragmático y, como tal, sujeto a cambios históricos. Si tomamos la previsibilidad en el sentido general del término, podemos considerarla como una característica indispensable de todas las convenciones. Lo que es más, podría ser una cualidad inherente a todo enunciado lingüístico. “Las limitaciones sintácticas de una lengua garantizan que, *en cierta medida*, sepamos ya lo que será dicho o escrito en una situación dada o también en un determinado momento de un discurso o de un texto” (Cherry, 1970, 118). No obstante, en un sentido más restringido, la redundancia puede tener funciones diferentes en el marco de diferentes convenciones genéricas. Algunos románticos, por ejemplo, asociaban lo lírico a la espontaneidad y al canto, y consideraban que la redundancia morfológica y sintáctica eran sus elementos distintivos. En los textos discursivos, y sobre todo en los didácticos, la repetición ayuda a comprender y puede reflejar el nivel intelectual del público para el que han sido escritos. En último lugar pero no menos importante, el pleonismo puede ser una fuente de humor o de ironía, pero aun cuando éste sea el caso, se aplica el mismo principio: la redundancia no es una cualidad inherente a la estructura de la expresión; depende de la decisión de la comunidad interpretativa que una estructura aditiva sea “tautológica” o no.

Como la ironía es una de las cualidades menos “estables”, es casi imposible encontrar una especie de paréntesis que esté siempre libre de ella. Una inserción que no parece corresponder al modelo principal es lo que se acerca más a una excepción de este tipo. Un ejemplo muy conocido es el apóstrofe, a menudo asociado a una abstracción personificada, y al que se puede considerar el elemento distintivo de las odas neoclásicas. No deja nunca de proporcionar el tono sublime adecuado a uno de los géneros con más prestigio en la jerarquía de los siglos XVII y XVIII. No obstante, esta falta de ambigüedad no caracteriza a las demás figuras aditivas que imitan la comunicación oral. Una exclamación inserta (“epifonema”) puede socavar la primera significación del enunciado interrumpiéndolo. El tono mixto de los escritos épicos burlescos está estrechamente ligado al uso constante de correcciones y de “pensamientos *a posteriori*” (“perífrasis”) que pueden recordarnos que la ironía siempre depende de la cultura y es el resultado del acuerdo del autor y del lector sobre algunas significaciones secundarias.

Éste no es el lugar para entablar una discusión sobre las definiciones posibles de la ironía, pero es probable que no esté fuera de lugar sugerir una estrecha relación entre la ironía y la intertextualidad. Podemos considerar la ironía como una estrategia interpretativa ya que la naturaleza intrínseca de una cita está en contradicción con la visión inmanente de la Obra literaria. A condición de dejar de lado las consecuencias de la actividad hermenéutica del lector, se podrían establecer distinciones útiles entre las diferentes formas de intertextualidad (Genette, 1982 *b*, 16), pero pudiera muy bien ser que algunos dudaran de la validez de una clasificación de este tipo porque en ella se ignoran las consideraciones históricas. Hasta el argumento de que la “transcontextualización” irónica es la que distingue la parodia del remedo (Hutcheon, 1985, 12) es algo engañoso porque la imitación de otra lengua o de otro estilo es casi seguro que *per se* constituye una fuente posible de ironía.

El concepto de ironía nos lleva a la difícil cuestión de saber o situar la línea de partición entre las figuras sintácticas y las figuras semánticas. Si bien es cierto que un paréntesis interrumpe el espacio y el tiempo del texto principal, la inserción empieza cuando el intérprete toma conciencia de una discontinuidad en la estructura sinecdóquica o metonímica y termina cuando se percibe un regreso a esta continuidad primera. El paréntesis o el engarce es un elemento recurrente de los textos discursivos y narrativos y conlleva implicaciones semánticas. Cuando un locutor o un ensayista interrumpe la linealidad de la argumentación, el público, o el lector, corre el riesgo de perder la fe en la teleología del proceso de razonamiento. En una narración, una interrupción puede tomar la forma de una transferencia del nivel de la historia al del discurso. En ambos casos, el destinatario tiene que decidir si la discontinuidad aparente no revela

una continuidad a un nivel más profundo o si no proporciona un indicio metafórico en relación con la significación del texto principal. La oscuridad de las baladas, por ejemplo, se puede deber al hecho de que el narrador interrumpe los comentarios que dan una nueva dimensión a la interpretación de la historia.

Las autocitas representan una clase especial de inserciones. Aquello que se ha denominado *abismar* (Gide, 1965, 41) y se ha descrito como un elemento característico del *nouveau roman* (Ricardou, 1973, 47-75) es una historia dentro de la historia que actúa como espejo. Su empleo como estrategia narrativa data de los tiempos más remotos y se utiliza con diferentes funciones. Aunque en las novelas de Robbe-Grillet llama la atención sobre la artificialidad tímida del texto e implica un elemento de jovialidad, en una *Traumnovelle* romántica puede indicar un contraste entre el espacio abierto del mundo de la imaginación y el espacio cerrado de “la realidad objetiva”.

El paréntesis siempre ejerce una influencia sobre la estructura temporal. No sólo borra la distancia espacial y temporal, sino que también aminora el ritmo narrativo. *Abismar* y describir pueden hasta detener la narración. En realidad, la descripción es el resultado de la interacción de varias figuras. En una acumulación sinecdótica se acumulan detalles temporales o espaciales. La descripción de un paisaje o de un personaje, un retrato —que combina la descripción del aspecto externo de una persona con una caracterización psicológica—, un “cuadro”, más complejo, una descripción paralela —como la caracterización comparada de varias personas—, todo ello suspende la narración del relato, aun cuando la caracterización indirecta (“hipotiposis”) está en el límite de la descripción de un proceso temporal y forma una transición entre la descripción y la narración, y como tal nos conduce más allá del terreno de las interrupciones.

Como es más fácil abrir un paréntesis que cerrarlo, los oradores que hablan en público y los ensayistas repiten con frecuencia el último segmento del texto principal después de un paréntesis antes de continuar aquél. Esta estrategia —denominada a veces “retroacción”— facilita el retorno a la continuidad primaria y puede hasta convencer al destinatario de que aquello que a primera vista parece una digresión, en realidad es parte integrante del desarrollo de la argumentación. Esta estrategia señala también una transición entre los paréntesis y las estructuras lógicas.

La figura más importante perteneciente a este tercer grupo de estructuras es la antítesis, que puede ofrecer el mismo amplio abanico de dimensiones que el paralelismo o el engarce. A veces, la antítesis apenas es algo más que un giro inesperado dentro de una frase; en otros casos, es una oposición entre dos unidades estructurales más extensas (estrofas, capítulos, etc.). El hecho de que todo diálogo implique un elemento de contraste indica claramente que la

antítesis posee simultáneamente los aspectos sintáctico y semántico y que es capaz de ejercer una influencia sobre la macroestructura semántica del texto, del mismo modo que el paréntesis puede funcionar como principio rector en el nivel de los cronotopos. La tesis y la antítesis también pueden sucederse dentro de un monólogo, y esto no sólo en obras de confesión como las autobiografías, los diarios íntimos o también los pasajes de una novela escritos desde el punto de vista del personaje, sino también en las obras líricas reflejadas.

No hay más que una forma de diálogo en la que la antítesis no es necesariamente aparente. A este diálogo podríamos llamarlo catequístico porque se emplea a menudo en los manuales y en la enseñanza. Su papel no podría ser más que de subordinación en obras de teatro o en novelas, pues “se dice después de los acontecimientos y no forma parte de éstos” (Hildick, 1968, 72-73) y carece de fuerza dramática. Se trata de un diálogo trunco en el sentido en que el papel de los participantes es restringido. Y no obstante, hasta en estos casos, existe una relación vagamente antitética entre el que plantea las preguntas y el que las contesta.

Las estructuras lógicas más francas son probablemente poco frecuentes en los textos aceptados como literarios. Las estructuras silogísticas se encuentran en los ensayos, pero me arriesgaría a emitir la hipótesis de que en las obras líricas meditativas, estas estructuras muchas veces están fragmentadas o dislocadas. Sea como sea, el aspecto semántico de las figuras lógicas puede ser más importante que su estructura sintáctica. Esto es cierto no sólo de la oposición y de la permutación entre categorías gramaticales (tiempos o personas) —como es el caso del presente de la narración o de una segunda persona que se dirige a sí misma—, sino también de figuras más complejas como el quiasma, al que puede definirse a la vez como una forma de fragmentación semántica y como un ejemplo de elaboración sintáctica.

4. LAS FIGURAS SEMÁNTICAS

Dado que es casi imposible definir la línea de partición entre las figuras y los tropos, existen buenas razones para suponer que cada figura sintáctica conlleva implicaciones semánticas y viceversa. La diferencia entre una suspensión, que es ante todo sintáctica, y un efecto retardado con carácter semántico, muchas veces apenas es perceptible. Como es más adecuado hablar de dos principios rectores del lenguaje poético que distinguir entre dos clases de figuras, es sólo en el nivel de las abstracciones donde se puede sostener que algunas figuras sintácticas adjudican varios significantes a un solo elemento significado, a pesar de que las figuras semánticas pueden relacionar varios términos signifi-

cados con un solo significante. Hay una manera en que las figuras semánticas se parecen a sus homólogas: unas y otras pueden perder su valor a base de ser muy utilizadas.

Lo mismo que las figuras sintácticas se pueden dividir en tres tipos ideales: dislocación (“permutación”), fragmentación (“supresión”) y elaboración (“adjunción”), las figuras semánticas o “tropos” abarcan tres clases principales. En la sinécdoque, una especie está emparentada con un género; en una metáfora, dos especies, y en una metonimia, dos géneros están vinculados. El empleo de esta simple distinción tiene sus límites, pero puede recordarnos la importancia fundamental de la primera de las tres categorías. La metáfora, muchas veces denominada elemento indispensable de la poesía, puede ser considerada el resultado de dos operaciones sinecdóquicas. “Para construir una metáfora, hemos de acoplar dos sinécdoques complementarias que funcionan de manera exactamente inversa” (Grupo Mu, 1970, 108). La similaridad, que se encuentra en la base de la relación metafórica, es el resultado de una abstracción seguida de una concreción. Para comprender un ejemplo familiar, un hombre y una caña se pueden poner en relación con base en sus elementos comunes. El resultado es que se puede sentir una fusión y una tensión.

Dicho de otra manera, una metáfora implica un proceso de clasificación que se concentra en las partes comunes a dos enteros. También se la puede considerar una figura amplificadora, pero solamente si constituye una estructura *in praesentia*, es decir, si sus dos términos —el “tenor” y el “vehículo” (Richards, 1936)— están especificados. En cambio, si en el texto aparece sólo uno de los ingredientes, la metáfora parece entonces que está ligada a la omisión sintáctica. No obstante, antes de perder esta diferencia como punto de partida a fin de determinar distinciones suplementarias, hay que admitir que se trata de una abstracción, y como tal, su pertinencia es tan limitada como la validez de la oposición entre lo metafórico y lo literal. Es más bien a partir de su interacción que de su contraste como se crea la poesía.

La poesía no podría existir sin una dimensión oculta. La creación de obras nuevas está siempre condicionada de antemano por las tradiciones. Aquello que comparten escritores y lectores se revela en lo que no se cita más que como recuerdo (“alusión”) en el texto. Todas las alusiones tienen un aspecto sinecdóquico: sólo se evocan algunos elementos de otra obra o también de un contexto cultural. A causa de la importancia de lo no dicho, las obras pueden funcionar como literatura sólo cuando el escritor y el lector comparten algunas convenciones. Como estas convenciones pueden pertenecer a comunidades más vastas o más reducidas, las alusiones pueden ser comprendidas por un público más grande o más pequeño. La literatura mundial es una ilusión. La mayoría de las alusiones contenidas en la antigua literatura china no son comprensibles

para los lectores europeos. Hasta las literaturas de Europa central —que recurren a las mismas tradiciones greco-latinas y cristianas que el mundo occidental— están llenas de alusiones a lo que se heredó de la ocupación turca y al legado cultural de la monarquía de los Habsburgo, lo cual hace que las obras escritas por escritores checos, croatas o húngaros sean inaccesibles en una gran medida a los lectores que no han recibido la misma formación cultural.

Aunque la sinécdoque sea una condición *sine qua non* de la descripción y de la escritura discursiva, cuyo fin es establecer una jerarquía de algunos conceptos, la estrategia de la *pars pro toto* subyacente a las referencias intertextuales puede evocar nuestro recuerdo y manifestar su presencia en otros géneros. Para citar algunos ejemplos al azar, hay una “sinécdoque particularizadora” en el “Padre Nuestro”, tal como aparece esta oración en el Evangelio según san Mateo, porque en las palabras “El pan nuestro de cada día dánoslo hoy”, la palabra “pan” significa “alimento”; mientras que todos los personajes, a los que el autor tiene la intención de convertir en “tipos”, en obras de teatro y en novelas, tienen algo de la “sinécdoque generalizadora”, sobre todo cuando llevan nombres como Mr. Allworthy (en *Tom Jones*), Mrs. Malaprop (en la comedia de Sheridan *The rivals*), Lovelace (es decir, *loveless*, en *Clarissa*), Bovary (emparentado con “bovino”). Puede ser que hasta los títulos pertenezcan a esta clase, sobre todo en las obras realistas del siglo XIX (*Le médecin de campagne*, *La femme de trente ans*, *La vieille fille*, *Wives and daughters*, *Fathers and children*, *Guerra y paz*, etc.).

La interacción de la sinécdoque y de la metáfora no tiene necesidad de ninguna demostración complementaria, pero queda aún por determinar cómo se relaciona la metonimia con los otros dos tropos principales. La definición de Dumarsais —“es un tropo que consiste en designar un objeto con el nombre de otro objeto, con el que tiene una relación más o menos directa, pero esto a pesar de que ambos objetos existen por separado el uno del otro, y no se considera para nada que formen un solo y mismo todo” (Dumarsais, Fontanier, 1967, vol. II, 87)— es un buen punto de partida porque indica que, en contraste con la metáfora, la metonimia establece un vínculo entre dos elementos sin intersección alguna entre sus constituyentes semánticos. El aspecto sinecdótico es muy evidente porque “en la gestión metonímica el paso del término de partida (D) al término de llegada (A) se efectúa vía un término intermedio (I) que engloba A y D” (Grupo Mu, 1970, 117). Como la metonimia implica la contigüidad lógica, es una precondition indispensable de la narración y del teatro, aun cuando pueda desempeñar también un papel importante en las obras líricas meditativas.

Dado que he hecho varias observaciones de paso con respecto al tema de un vínculo posible entre el funcionamiento de algunas unidades estructurales de

menor dimensión y las macroestructuras, a las que generalmente se conoce con el nombre de géneros, ya es hora de sacar algunas conclusiones de estas observaciones.

La primera pregunta que hay que plantearse es la de saber si es verdad que, en una novela, las metáforas sólo pueden desempeñar un papel secundario, en tanto que las conjuntivas, que señalan los supuestos y las consecuencias, así como los pronombres y las omisiones que apuntan al “tema”, son de una importancia primordial. En otras palabras, hemos de decidir en qué medida es cierto que las operaciones metonímicas subtienden las estructuras narrativas.

En cuanto aceptamos la tesis de que “una definición de la poesía no puede decidir más que lo que ésta tendría que ser, y no lo que es y era en la realidad; de otro modo, esta definición se reduciría a su expresión más simple: la Poesía es lo que así se ha denominado en cualquier momento y en cualquier lugar” (Schlegel, 1980, 206), ya no podemos proporcionar ninguna respuesta simple a la pregunta que acabamos de plantear. Si la “literaturidad” no es una esencia inmanente cualquiera, sino más bien un concepto pragmático, lo mismo sucede con las macroestructuras que se han asociado a los términos *genera* y *species*, “géneros” y “modos” (Frye, 1966), o “modos” y “géneros” (Genette, 1979). Habría que definirlos no sólo con base en procedimientos estructurales, sino también con base en hábitos de lectura (“horizontes de expectativa”), con base en la relación existente entre el texto y el destinatario. Aunque las convenciones sean acuerdos —el escritor se atiene a que el lector respeta ciertas reglas—, sucede a menudo que los lectores no reaccionan de acuerdo con las expectativas. No obstante, es importante insistir en que cuando los lectores rechazan un acuerdo, se adaptan (consciente o inconscientemente) a las reglas de otra convención cualquiera. Según esta óptica, no es en modo alguno absurdo indicar que el mismo texto puede pertenecer a géneros diferentes y a épocas diferentes.

Los géneros son también instituciones sociales y, como tales, dependen de otras instituciones sociales. Cuando nos decidimos en favor de uno u otro enfoque del texto, sufrimos la influencia de factores como la educación, la literatura secundaria y la industria editorial. Si queremos definir los géneros, hemos de evitar “la ilusión de eternidad”, “la del nacimiento del género”, y hasta la de un corpus cerrado (Lejeune, 1975, 313, 317, 325) y no deberíamos olvidar las limitaciones inherentes a nuestra propia perspectiva histórica.

Con estas reservas, que tengo en cuenta, todo lo que puedo decir es que, a finales del siglo xx, el verso lírico, la ficción en prosa y la obra teatral son los géneros que la mayoría de la gente acepta como literatura. En este breve análisis de los elementos estructurales del texto, no puedo decir gran cosa sobre el tercero de estos géneros pues ningún tratamiento de la obra teatral puede ig-

norar la dependencia de éste del teatro, en el que se utilizan sistemas de signos que difieren del lenguaje. En cuanto a la relación entre los otros dos géneros, si es cierto que la literaridad es por lo menos en parte asunto de convención, tiene que suceder lo mismo con la distinción entre lo lírico y lo narrativo; son comunidades interpretativas las que deciden si un texto dado pertenece a éste o aquél. Y por esto no resulta nada fácil decir cómo se vincula el análisis estructural de la obra lírica con el de la narración.

Aunque por lo general se piensa que un poema lírico es una obra más breve que una obra narrada, y que por lo tanto podría ser posible que en el poema las que tienen una importancia primordial son las unidades estructurales más pequeñas mientras que, en la obra narrada, las importantes son las unidades estructurales de mayor extensión, es una conclusión exagerada proclamar que “la narración es una estructura profunda independiente de su *vehículo*” (Chatman, 1981 *a*, 117) o en otros términos, que hay “en cada relato, sea cual sea su medio de representación, un segmento que en su estructura es *puramente* narrativo, independiente de este medio de comunicación” (Chatman, 1981 *b*, 260). Se puede hacer una distinción entre relato y acto de lenguaje narrativo si se los considera como abstracciones con valor heurístico, pero yo no podría aceptar la tesis de que en el análisis de la narración “hemos de distinguir entre el discurso y su manifestación material —por las palabras, los dibujos y qué sé yo qué más” (Chatman, 1978, 23-24), pues en el sentido en que utilizo el término narración ésta implica la comunicación verbal.

En las páginas que siguen la narración está considerada como una macroestructura estrechamente vinculada al concepto del narrador de una historia cuyo medio de comunicación es el lenguaje. En otras palabras, empleo el término en un sentido limitado, y presumo que no podría haber películas, pinturas, música o ballet narrativos. Como la significación de dos metáforas diferentes no puede ser idéntica, asimismo una sola y misma historia no puede ser contada de varias maneras diferentes. La metáfora y la intriga son ambas construcciones de ficción y esto puede servir de base para una comparación entre la poesía lírica y la ficción narrada. “En la metáfora, la innovación semántica consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica por medio de una atribución impertinente [...]. En el relato, la innovación semántica consiste en la invención de una intriga, que también es una obra de síntesis: en virtud de la intriga, se reúnen fines, causas y azares en la unidad temporal de una acción total y completa. Es esta *síntesis de lo heterogéneo* la que acerca el relato a la metáfora” (Ricœur, 1983, 11). En suma, las pretensiones de verdad de la metáfora y de la intriga son comparables y esta analogía puede ayudarnos a ver el vínculo entre ambos géneros.

La metonimia y la sinécdoque no están en modo alguno ausentes de la poesía lírica, pero el papel que desempeñan es secundario. En cambio, la narra-

ción no podría existir sin operaciones metonímicas porque la expectativa y la memoria son mucho más importantes en la interpretación de la narración que en la de la obra lírica. Esto no significa para nada que los otros dos tropos principales no puedan cumplir una función secundaria en la narración; se ha destacado que, en Michelet, la escritura romántica de la Historia revela una tendencia a la metáfora, mientras que Ranke, más positivista, tenía predilección por la configuración sinecdóquica (White, 1973, 160, 177). La referencia a los historiadores es plenamente intencional puesto que las estructuras narrativas caracterizan a las obras de historiografía y a las de ficción narrativa. La oposición que algunos teóricos establecen entre ambos géneros se basa en la hipótesis injustificable de que “la ficción es fabricada y el hecho se encuentra” (Goodman, 1978, 91). El origen de esta falsa premisa se puede encontrar remontándonos hasta el racionalismo excesivo de algunos filósofos de la historia, del siglo de las Luces (por ejemplo, Bayle o Voltaire), y en algunos positivistas, si bien se encuentra incluso en algunos teóricos del siglo xx, dentro del contraste entre formas “discursivas” y formas “presentativas”, a modo de ejemplo (Langer, 1971, 79-102).

Las características generales de las obras con estructura narrativa hacen que estas oposiciones sean cuestionables. Todos los textos que cuentan una historia poseen una estructura de superficie sintagmática, una red de relaciones temporales y causales, así como una estructura paradigmática consistente en relaciones lógicas tales como la antítesis. En resumen, la coherencia de la intriga se basa en principios a la vez temporales y lógicos.

Aristóteles consideraba que la narración de un relato era creíble (“verosímil”) si la intriga no era episódica sino que, por el contrario, los acontecimientos narrados se sucedían siguiendo el juego de *la causa y del efecto* (Aristóteles, 1963, 41). Este criterio puede aplicarse tanto a la historiografía como a la ficción narrativa. La interpretación de la causalidad es, naturalmente, variable: depende de normas aceptadas en una comunidad determinada. En consecuencia, un mismo texto puede ser considerado más o menos creíble en diferentes periodos y en culturas diferentes. La causalidad depende de la elección e implica también la evaluación y la generalización. Por esto la sinécdoque puede desempeñar un papel secundario importante en la narración.

5. CRONOTOPOS

Con ciertas reservas, se puede aceptar la idea de que relato y proceso temporal están vinculados. La razón de ello es que en la narración oral, tanto como en la

escrita, la relación entre el tiempo ficticio y el tiempo no ficticio desempeña un papel más importante que la relación entre el espacio ficticio y el espacio no ficticio. Si bien es exacto que el aspecto espacial de “la escritura”, de la lectura (o de la audición), de la historia, así como del acto del discurso narrativo, dependen mucho del tiempo, es también cierto que, al menos en parte, las relaciones temporales de una obra de historia o de una novela son percibidas por el lector como configuraciones espaciales. Por muy exagerado que pueda parecer sostener que el texto narrativo “en tanto que texto no posee ninguna otra temporalidad que la que él hace derivar metonímicamente del proceso de su lectura”, y que se trata de una conclusión forzada la afirmación de que las discusiones sobre el tiempo textual “en realidad se refieren a la disposición lineal (espacial) de segmentos lingüísticos en el continuo que forma el texto” (Rimmon-Kenan, 1983, 44), ciertamente es verdad que hay algunos aspectos del tiempo narrativo que son percibidos como relaciones espaciales. El ritmo narrativo, por ejemplo, es función de la longitud del pasaje consagrado a un intervalo de tiempo dado. Debido a estas interacciones, es conveniente aceptar el concepto de cronotopo, que fue introducido por Bajtin (Bajtin, 1975).

En el acto de narrar pueden existir manifestaciones de temporalidad directas e indirectas, puesto que el narrador está en condiciones de establecer conexiones ante todo temporales, causales o modales entre los acontecimientos que narra. La determinación causal de la historia puede asimismo sugerir la teleología. No se podría sostener sin caer en la exageración que la teleología es siempre preponderante dentro de la intriga. La novela cortés de episodios, la picaresca, el “segmento de vida” naturalista o también la novela del *stream of consciousness* parece que están menos vinculadas a esta teleología que los *Bildungsromane* románticos o que las novelas realistas. La teleología del acto de lenguaje narrativo se supone, no obstante, que es una de las reglas que cambian menos, y tal vez sea así por el acto de reflexión que constituye la lectura. Es obvio que se podría mantener que *Finnegans Wake* o también *Le chiendent*, la primera novela de Queneau, son de forma circular y exigen una lectura circular, pero la estructura de estas novelas bien podría ser que fuera excepcional y hasta donde yo sé una lectura circular no se ha convertido todavía en una costumbre arraigada en la cultura que sea.

Sería cómodo introducir especies de clasificación cuando se examina el tiempo narrativo. Por una parte, se puede distinguir entre la temporalidad que no se expresa verbalmente y la que sí se expresa así, abiertamente o de manera oculta, con ayuda de categorías gramaticales. Por otra parte, se pueden distinguir los aspectos cronológicos, de duración e iterativos de la lectura, de la escritura, de la historia y del acto de lenguaje narrativo. En la historia, el punto

de referencia es el tiempo presente del personaje, mientras que en el acto narrativo, es el tiempo presente del narrador.

Lo mismo que la interpretación de la causalidad, la concepción del tiempo depende de factores culturales y psicológicos. Todos tenemos nuestro propio sentido individual de la temporalidad. Y no obstante, se pueden sacar algunas conclusiones generales del tratamiento del tiempo en los textos literarios. Desde hace aproximadamente cien años, se hace cada vez más hincapié en la psicología de los personajes y esto ha llevado a un ritmo narrativo más lento. *Ulysses* tiene varios cientos de páginas, pero cuenta la historia de un sólo día; en cuanto a los “acontecimientos” de *L'agrandissement* de Claude Mauriac (1963), novela de doscientas páginas, éstos no duran más de dos minutos. El uso de diferentes puntos de vista puede implicar varias interpretaciones del mismo incidente: al lector de *Absalom, Absalom!*, de Faulkner, se le cuenta la muerte de Charles Bon no menos de treinta y nueve veces. El analista del tiempo narrativo puede definir características no sólo históricas sino también genéricas. Para dar un ejemplo, el *Lebensbild*, género muy cercano al realismo, es una forma de lo que Gérard Genette ha llamado “relato iterativo” (Genette, 1972, 148).

Cualquiera de las posibilidades narrativas que acabamos de mencionar puede tener una importancia fundamental para el intérprete de una obra. Se ha escrito mucho sobre los anacronismos, los flashbacks y las anticipaciones, la tensión entre la cronología de los acontecimientos y el orden en que se relatan. Iniciar un relato *in medias res* es una tradición varias veces milenaria. En muchos casos, el texto empieza más tarde que el comienzo y antes que el fin del relato. Cuando el principio y el fin del relato están señalados (por ejemplo, el nacimiento y la muerte del protagonista, el comienzo y el fin de un proceso teleológico) por elementos temáticos, mientras que el principio y el fin de la narración están marcados por mecanismos formales (“Érase una vez...”, “Y heme aquí llegado al fin de mi relato”), es relativamente fácil separar el tiempo de la narración de el del acto de lenguaje narrativo.

Ya sea que el tiempo no esté marcado gramaticalmente, o lo esté directa o indirectamente, nunca hemos de perder de vista que la temporalidad narrativa y la imaginaria están entrelazadas. No hay razón alguna para que las semanas no tengan dos domingos en una novela, puesto que en ficción los tiempos de los verbos sólo tienen valor por las relaciones mutuas entre ellos. Las últimas palabras de *Molloy*, de Beckett, pueden servirnos de ilustración: “Es medianoche. La lluvia golpea los vidrios. No era medianoche. No llovía.” Aquello que a veces llamamos el presente de la narración nos proporciona otra ilustración del fenómeno: si se cuenta una historia en presente, el interlocutor concluirá con toda naturalidad que la historia que se está contando se ha de situar en el pasado. Claro que hay que desconfiar de las generalizaciones fáciles ya que los as-

pectos temporales de la lectura bien puede ser que compliquen aún más los problemas. Si existe algo como un subgénero llamado novela histórica, los que tratan de definirlo han de tomar en cuenta no sólo la distancia que separa el momento de la acción del de la narración, sino también el abismo, que va ahondándose siempre más, entre el momento de la composición y el de la lectura. Como ya hemos indicado, el mismo texto puede cambiar de carácter genérico con las circunstancias. Es posible que hasta 1984 haya cambiado de estatuto una vez pasado este año.

Sea como sea, el relato sólo sabe de modelos ficticios de temporalidad. El tiempo narrativo es un sistema de signos, una convención, como la perspectiva en pintura. Dado que la literatura crea una ilusión mimética pero constituye al mismo tiempo un fenómeno textual, lo mismo sucede con las obras narrativas: la historia es una serie consecutiva de acontecimientos, pero la narración es un enunciado lingüístico. Las formas verbales y los adverbios que se puede encontrar en el texto de una obra literaria parecen embragues en la medida en que sólo tienen pertinencia en el marco de los valores temporales del texto. La historia de *Wuthering Heights* no fue deformada, dislocada, ni siquiera transformada por Nelly Dean y Lockwood, sino que en este caso se trata de una abstracción que el lector efectúa. Roland Barthes ha hablado de textos que son “legibles” y “escribibles” (Barthes, 1970); él hizo una distinción entre “textos de placer” y “textos de goce” (Barthes, 1973). Jean Ricardou, por su parte, expresó la idea de que las obras literarias crean ya sea una “ilusión naturalista”, ya sea una “ilusión literal” (Ricardou, 1971, 35-36), y que, por lo tanto, había novelas miméticas y novelas textuales, novelas de la representación y novelas de la antirrepresentación, novelas de la reproducción y novelas de la producción. Yo preferiría pensar en términos de modos de lectura históricamente diferentes. Puede suceder que el sistema semiótico de un texto no le resulte familiar al lector y que los significantes oculten a los significados. En el caso contrario, alguien ha asimilado tan bien un cierto sistema semiótico que los significantes le son casi transparentes. En otras palabras, la originalidad o la novedad consisten en una negación de una cierta red de expectativas que han sido construidas como parte integrante del proceso de lectura.

Es bien sabido que el canal del que disponemos para recibir los datos sensoriales es relativamente angosto, y que el ritmo al que podemos absorberlos es más bien moderado. No podemos percibir demasiados fenómenos simultáneos y por esto es necesario que la información nos llegue de manera sucesiva. Percibimos el tiempo sobre la base de la información que entra; tenemos el sentimiento de la brevedad si los datos se suceden rápidamente, y de una larga duración si lo hacen lentamente. Esto es lo que forma la base del ritmo narrativo. Si se tiene la impresión de que no se siente el tempo ni como rápido ni como

lento o, en otros términos, si las duraciones de la historia y de la narración parece que coinciden, el lector puede tener la impresión de que es el testigo de una escena. La omisión (“elipsis”) puede ser considerada una forma extrema de aceleración, a pesar de que una descripción estática puede representar el tiempo lo más lento posible. Entre estos dos polos existe una amplia gama de ritmos posibles, pero no habría que olvidar que el sentido del transcurso del tiempo del lector desempeña un papel tan importante en materia de opinión sobre el ritmo narrativo que los cronotopos dependen en gran medida de los modos de recepción. No es sólo el cálculo que tenemos del tiempo transcurrido lo que está definido por nuestra cultura, nuestra época y los factores psicológicos, sino que también la interpretación de toda obra narrativa está influida por la concepción que el lector se forja del relato, por la competencia narrativa que forma un sistema de referencia que da la posibilidad de comparar diversas obras.

Cuando se habla de cronotopos de la lectura no se puede evitar las complejidades de la intertextualidad. En primer lugar, tendríamos que reconocer que este término tan de moda ha sido utilizado de dos maneras muy diferentes. Para Riffaterre (Riffaterre, 1978) o Genette (Genette, 1982 *b*), quiere decir el círculo que forma las obras citadas, parafraseadas, transformadas o a las que se hace referencia en un texto determinado. Esta aproximación inmanente puede formar un contraste con la interpretación, orientada hacia el lector, que da Barthes en *Le plaisir du texte* (Barthes, 1973). Estas dos orientaciones están representadas por algunos otros teóricos. No forma parte de mis intenciones entrar aquí en detalles; lo que quiero es indicar que ambas concepciones de la intertextualidad pueden conllevar implicaciones hermenéuticas. Si se hace remontar el mensaje de un texto hasta la intención de su autor, se vincula la intertextualidad a la cita. Si se acepta la idea de que el presente puede tener una influencia sobre la interpretación del pasado y que es el autor quien crea la significación al menos parcialmente, se permite que cualquier texto lea a cualquier otro, a la manera en que Derrida interpretó el poema inconcluso de Shelley *The triumph of life* como una especie de comentario a *L'arrêt de mort* de Blanchot (Bloom, de Man, Derrida, Hartman, Miller, 1979).

Casi no es necesario insistir aquí en que no sólo hablo de dos especies de hermenéutica, sino también de dos acercamientos diferentes de la literatura comparada. Lo que trato de demostrar es muy simple: el analista de la temporalidad narrativa no puede desdeñar las convenciones interpretativas y tiene que aceptar por lo tanto una concepción de intertextualidad históricamente controlada y orientada al lector. Esto podría significar que las lecturas interculturales, en traducción o en lengua extranjera, sean susceptibles de minar las interpretaciones establecidas y que tengan que ser aceptadas como una forma de comunicación internacional en literatura.

La investigación de los cronotopos de la lectura puede suscitar dificultades y problemas no sólo teóricos, sino también prácticos. Hasta donde yo sé, éste es un terreno no explorado todavía en gran parte. Ésta es la razón de que sólo pueda dar indicaciones sobre algunas hipótesis arriesgadas. Es probable que una primera lectura tenga tendencia a ser lineal e implique una memoria con sentido único. Rectificamos constantemente nuestras decisiones interpretativas a la luz de la información que entra. Esto es particularmente evidente cuando se trata de cómo construimos un personaje sobre la base de rasgos de personalidad que están dispersos a través del texto. A lo largo de nuestro primer contacto con el texto, a medida que avanza la lectura, ésta está cada vez más influida por una visión retrospectiva. Si a esta primera decodificación le sigue una segunda lectura también lineal, nuestra atención puede variar de manera radical. El recuerdo con doble sentido se vuelve preponderante y a veces nos hace dudar de que sea indispensable releer cada pasaje en el orden consecutivo. En nuestro primer contacto con el texto, podemos leerlo a un ritmo relativamente constante, a pesar de que en la relectura este ritmo manifiesta con frecuencia grandes variaciones puesto que las diferentes partes no retienen nuestra atención en la misma medida. Puede suceder incluso que nos saltamos algunos detalles, consciente o inconscientemente, y que leamos otros más lentamente que la primera vez, todo depende de cuánto nos parece todavía inexplorado en un pasaje. Está fuera de duda que, en este tipo de momentos, las intermitencias del recuerdo dependen todavía parcialmente de las particularidades individuales.

Una relectura hace avanzar en medida significativa el proceso por el que la información se transforma en experiencia. En una primera lectura, reconocemos de manera bastante inconsciente estructuras basadas en analogías y repeticiones internas. En la relectura, abordamos la obra en virtud de hipótesis ya forjadas. Es posible que estemos menos abiertos a una revisión de las interpretaciones que nos hemos formado anteriormente porque la atención prestada al desarrollo del texto es sustituida cada vez más por hipótesis sobre la estructura y la significación del conjunto de la obra.

Al menos en cierta medida, saber si un texto exige ser releído varias veces es una cuestión de género. Las formas relativamente cercanas a las “formas simples” de la cultura oral, como el proverbio, la adivinanza, el cuento de hadas, el caso, la leyenda, la saga, el mito, etc., prácticamente no necesitan una nueva interpretación. Cuando acabamos de leer una novela policiaca, es muy raro que volvamos a empezar su lectura, a no ser que la novela en concreto rebase las pretensiones comunes del género. No obstante, para evitar un malentendido, hemos de insistir que lo que enfrentamos en este caso son diferencias de grado. Por un lado, la mayoría de los textos con estructuras narrativas

se vinculan con las formas simples de la cultura oral, y por el otro, puede haber formas escritas de narración que exijan más relectura que los versos de circunstancia.

Se ha dicho que el espacio narrativo está subordinado al tiempo. Esta tesis es de fácil demostración. Los deícticos, llamados *shifters*, *embrayeurs* o *débrayeurs* (Jespersen, 1922; Jakobson, 1957; Jakobson, 1963, 176-196; Greimas, Courtès, 1979, 81), organizan simultáneamente el tiempo y el espacio del acto de narración en torno al locutor. El tiempo y el espacio del acto de lenguaje narrativo, así como la misma historia, están marcados por contrastes entre “yo/tú” y “él/ella”, “aquí” y “allí”, “ahora” y “entonces”, “hoy” y “aquel día”, “ayer” y “anteayer”, “mañana” y “pasado mañana”, “esto” y “aquello”. El montaje es el resultado de una interacción entre la cronología de la narración y el espacio del relato. El paso del segundo plano al primer plano —de un espacio extenso a un espacio más restringido (una escena fuera de un edificio, en la que se mezclan numerosos personajes, seguida de una escena íntima dentro del edificio) o también lo mismo pero en sentido inverso, mecanismo característico del realismo del siglo XIX, el cual muchas veces implica el paso de un ritmo rápido a un ritmo lento o a una narración prolongada (la presentación de escenas de la vida de provincia, que ponen de relieve algunos elementos muy difundidos de la vida de una comunidad más o menos cerrada)—, y también la descripción de un movimiento que va por delante (el narrador que sigue las huellas del periplo de un viajero), pueden crear la ilusión de continuidad. Un montaje arbitrario en apariencia (que el narrador no trata de justificar) o también el engarce con otro espacio (una historia dentro de la historia, o una *mise en abyme*), interrumpen no obstante el acto narrativo, a pesar de que la presentación sucesiva de acontecimientos simultáneos (a modo de ejemplo, dos personajes se dicen adiós y el narrador sigue a uno de ellos para volver más tarde al otro) puede contener elementos continuos y discontinuos a la vez.

La continuidad y la discontinuidad se presentan al lector bajo la forma de lo previsible y lo imprevisible. En general, lo previsible acelera la lectura, mientras que lo imprevisible la aminora, pero hay que recordar que una interrupción puede revelar una continuidad a un nivel más profundo, como se ha indicado más arriba. Podemos atribuir lo previsible a los conocimientos comunes al escritor y al lector, a la conciencia de una tradición avalada por una comunidad dada. Uno de los factores responsables de los cambios en historia literaria podría ser la reevaluación de lo previsible. Además, lo previsible depende también de la frecuencia de la lectura, y esto tiene una significación particular en las obras narrativas. Interpretamos el principio de un relato de manera completamente diferente si sabemos de antemano cómo va a terminar la historia. El espacio de lectura sufre cambios significativos en la relectura:

algunas de las repeticiones que crean, que informan la estructura de la novela, sólo surgirán cuando nuestro recuerdo trabaje en doble sentido, es decir, cuando podamos acordarnos de las partes ulteriores mientras estamos leyendo pasajes anteriores.

La relectura hace los textos más previsibles. No obstante, me atrevería a formular la hipótesis de que en las obras de ficción habrá siempre elementos de discontinuidad. Estoy de acuerdo con Pierre Macherey (Macherey, 1966, 103) y Karlheinz Stierle (Stierle, 1980, 102-103) en que Eco, Iser y hasta Ingarden tal vez hayan sido injustos con las implicaciones de las interrupciones textuales. Las lagunas, vinculadas con la indeterminación, no deben ser colmadas por el lector en su totalidad. Aquello que no está específicamente enunciado no representa siempre una pérdida provisional que pueda o que deba compensarse; podría muy bien tratarse de una ausencia calculada. El intérprete de *The wings of the dove* tendría que aceptar que la naturaleza de la enfermedad de Milly Theale está destinada a permanecer ignota, así como el lector de *Le voyeur* no debería tratar de dar una respuesta a la pregunta de saber qué hizo Mathias durante la hora que falta en su empleo del tiempo. Estos vacíos no difieren de la indeterminación que caracteriza el final de muchas novelas.

Aunque la relectura no pueda llenar todos los espacios vacíos y todas las interrupciones de la información en una narración, nos vuelve con seguridad más abiertos a asociaciones intertextuales y esto puede resultar en otra especie de indeterminación. Una segunda lectura con frecuencia es más personal porque el sistema de referencia más vasto que se ha utilizado, la biblioteca imaginaria en cada uno de nosotros, varía de un individuo a otro. Nadie ha leído exactamente las mismas obras que otra persona. Es muy difícil decidir qué otros textos serían útiles para una interpretación correcta de una determinada obra literaria. Si no asociamos la significación de la obra a la intención de su autor y si no tratamos de separar al lector de su propia posición en el tiempo y en la historia, hemos de considerar la interpretación como una fusión de horizontes, una interacción entre el pasado y el presente. Esto implica que la intertextualidad sea un campo de referencia vasto. Hay un solo factor que limita este campo: la tradición lingüística compartida entre el autor y el lector.

6. PUNTO DE VISTA Y SITUACIÓN DEL DISCURSO

Además de los cronotopos, hay otros dos principios estructurales que funcionan en la creación de una intriga. Ambos dependen el uno del otro, como dependen el tiempo y el espacio. Ningún especialista ha superado a Gérard

Genette en la aclaración de este segundo par de conceptos. La distinción fundamental de Genette es entre el “modo” de narración del relato y la “voz” narrativa (Genette, 1972, 183-267). El primero de estos conceptos abarca la “perspectiva” o “focalización” y la “distancia” narrativa. Este concepto es casi idéntico a aquel que los críticos ingleses y norteamericanos, siguiendo la tradición iniciada por Henry James, describen como el “punto de vista”. La complejidad de las relaciones entre los personajes de una obra narrativa está producida por la tensión entre estos dos factores. En *Great expectations*, la penúltima novela terminada de Dickens, por ejemplo, el adulto Philip Pirrip es el narrador, pero la mayoría de los acontecimientos están contemplados desde el punto de vista de un muchacho al que generalmente se conoce con el nombre de “Pip”.

El punto de vista es una noción que conlleva un sujeto y un objeto: crea la ilusión de que alguien o algo está siendo observado. Jean Pouillon introdujo los conceptos de “visión con”, “visión por detrás” y “visión desde afuera” (Pouillon, 1946). Pero todos los términos que se refieren a la visión son algo ambiguos, pues la perspectiva narrativa tiene implicaciones conceptuales, emocionales y hasta ideológicas. En otros términos, no representa únicamente posiciones espaciales y temporales, sino también sistemas de valores. Uspensky mostró que hasta los nombres de los personajes revelan la influencia de la focalización (Uspensky, 1970).

Si bien el punto de vista ha sido estudiado durante casi un siglo, la voz narrativa es un concepto relativamente nuevo. La teoría de los actos de lenguaje constituye una base posible para su análisis. Si admitimos que para comprender un texto hay que identificar el género al que pertenece, y que los géneros son sistemas de costumbres interpretativas, entonces podemos sugerir una cierta correspondencia entre algunos géneros y los actos de lenguaje. Al combinar la teoría de las funciones lingüísticas de Jakobson (Jakobson, 1963, 213-220) con la segunda clasificación de Searle (Searle, 1979, 12-17), podemos arriesgarnos a formular algunas hipótesis. Así pues, los “asertivos” —que tienen una función sobre todo referencial, pero que también ordenan las diferentes partes del texto— pueden surgir en la narración y en la descripción. Los “directivos”, con función connotativa, dominan las obras didácticas. Los “promisivos”, con función fática, caracterizan a los ensayos cuyo tono es subjetivo. Los “expresivos”, con función emotiva, están estrechamente vinculados a la poesía lírica, y las “declaraciones” en los textos discursivos al carácter profético. Es casi seguro que cualquiera de estos elementos lo podemos encontrar en las obras dramáticas. Dado que las categorías que acabamos de enumerar son de nuevo tipos ideales, todo acto de lenguaje, por lo tanto, puede tener, una función secundaria en una obra narrativa. En una confesión, son los expresivos, en una parábola, los directivos y las declaraciones los que pueden estar subor-

dinados a la focalización en el “campo de referencia interno” (Harshav, 1984, 232) construido por el texto.

Existen fundamentalmente dos tipos de situaciones narrativas según la primera persona hace referencia al narrador del relato o al personaje. Si tomamos al narrador como punto de partida, a la primera posibilidad la podemos denominar subjetiva, mientras que la segunda posición corresponde a la narración objetiva del relato. La interacción entre el observador y el narrador hace posible la distinción entre las variantes subjetiva y objetiva de puntos de vista más o menos distanciados, y también entre el monólogo narrativizado y el monólogo interior.

Es importante hacer una distinción entre dos aspectos de la relación entre el observador-narrador y el personaje. Por una parte, esta relación hace referencia a la información relacionada con los acontecimientos de la historia y, por otra parte, implica una evaluación de los personajes. Un observador-narrador subjetivo puede saber más, mientras que su homólogo objetivo puede saber menos sobre estos acontecimientos que sobre el personaje, y el narrador de un relato puede contemplar a su protagonista con admiración o desprecio. A Henry James le preocupaba sobre todo el primero y a Aristóteles el segundo de estos aspectos. Las oposiciones entre alta y baja mimesis, entre literatura heroica e irónica, establecidas por los teóricos aristotélicos, en realidad se basan en implicaciones evaluativas del punto de vista y de la situación del discurso. Entre estos dos polos existe una variedad infinita de combinaciones posibles. En teoría, la distancia entre el observador-narrador y el personaje puede ser temporal, espacial, intelectual o moral, pero en la práctica estos elementos siempre están combinados para provocar la simpatía hacia el protagonista o también para enajenarlo.

No hay duda de que la credibilidad (“verosimilitud”) depende en gran medida de la interacción entre el punto de vista y la situación del discurso. Genette propone “la pretendida borradura de la instancia narrativa” y “el carácter detallado del relato” como factores creadores de la ilusión mimética. Su conclusión es que “estos detalles crearán tanta más ‘ilusión’ cuanto que aparecerán como funcionalmente inútiles” (Genette, 1983, 31). Además, una instancia y un ritmo moderados son asimismo precondiciones posibles de una credibilidad narrativa. Mientras que la retrospectión muchas veces puede producir un efecto de distancia, en un escena, parece que el narrador-observador sigue el curso de la acción sin dejar que se descubra su presencia.

Los ensayos de Lukács sobre el realismo pueden advertirnos del peligro que puede representar no distinguir entre la credibilidad narrativa y el realismo del siglo XIX (Lukács, 1955). Mientras que la credibilidad es un concepto históricamente variable, el realismo es una tendencia literaria y, como tal, ha de

ser descrito como una red de convenciones. La más fundamental de éstas es un cierto tratamiento de la perspectiva narrativa: el orden lineal de los acontecimientos es puesto de relieve por un principio estructurante basado en la distinción entre un primer plano y un segundo plano que hemos mencionado anteriormente. El tiempo del segundo plano con frecuencia es pura sucesión y no tiene presente real, a pesar de que el primer plano está dominado por un presente que incluye el recuerdo y la expectativa.

Si bien el concepto que podríamos denominar “interiori-temporalidad” (*Innerzeitigkeit*) posee tres elementos distintivos —ésta es fechable (*datierbar*), pues forma un sistema de fechas provisto de un punto de partida de referencia; posee la duración (*Dauer*) o el margen (*Spanne*), implicando una relación entre “actualmente” y “en aquel tiempo, entonces”; posee también un carácter público (*öffentlich*) (Heidegger, 1976, 404-411) a pesar de que es mensurable—, y si “los tres modos del tiempo son la constancia, la sucesión y la simultaneidad” (Kant, s.f., vol. II-III, 142), los componentes principales del tiempo narrativo se pueden expresar de manera diferente en términos de perspectiva. La duración es el resultado de la interacción entre la sucesión y la inmutabilidad, entre una perspectiva más cercana y otra más alejada; la cronología se basa en la interdependencia de la sucesión y de la simultaneidad, en una focalización que no es ni puramente externa ni enteramente interna, y en cambios del punto de vista; la frecuencia se puede considerar suscitada por la influencia recíproca de los tres componentes.

Con base en estas premisas, una de las convenciones del realismo del siglo XIX se puede definir por el contraste entre la presentación escénica de una serie de acontecimientos fechables, que no cubre más que un lapso relativamente breve —dos o tres años—, y el resumen iterativo de un periodo mucho más prolongado, de focalización puramente externa, relativamente libre de restricciones y distanciado. “Un lapso breve [...]. Y no obstante, ¡qué no sucedió después!” Estas palabras pertenecen a *Effi Briest* y son sintomáticas porque forman parte del monólogo interior indirecto de la protagonista en el capítulo 22 de la novela: la idea subyacente es que los acontecimientos significativos que exigen un análisis estricto se distinguen claramente del estado común de cosas, que parece que es casi inmutable.

Si bien es cierto que la representación de la conciencia del personaje es la piedra de toque que separa a la narración de los demás géneros (Hamburger, 1957), el desplazamiento gradual de la focalización externa hacia la focalización interna se puede considerar el resultado de una evolución dentro de la cual la narración escrita puede realizar su potencial más distintivo.

Todos los textos o pasajes susceptibles de ser reescritos en primera persona están focalizados de manera interna. Si ninguna reescritura es necesaria, tene-

mos entonces un monólogo interior, mientras que, en caso contrario, el monólogo silencioso es indirecto o está sustituido por el “psico-relato” (Cohn, 1978, 21-57). La oposición entre ambos es también manifiesta en el nivel de los cronotopos: un monólogo interior directo implica una correspondencia casi exacta entre los tiempos de lo narrado y de la narración, mientras que la mezcla de focalización interna y de narración subjetiva implica una cierta distancia entre ellos.

Es muy posible que el monólogo interior directo implique particularidades sintácticas. Las exclamaciones compuestas por una palabra única, que aparecen con frecuencia en este modo, indican que un monólogo silencioso citado no parece que tenga interlocutor al que dirigirse. Hasta los términos de “discurso silencioso” son algo engañosos, ya que el discurso interior —como lo afirma el psicólogo ruso Vygotsky— es una función discursiva bastante distinta. La dislocación y la fragmentación desempeñan ambas un papel muy importante. El segundo elemento se debe sobre todo a la omisión de palabras que se refieran al sujeto psicológico. El empobrecimiento de la sintaxis se ve compensado, no obstante, por una plenitud semántica: las palabras vinculadas al predicado psicológico adquieren connotaciones suplementarias (Vygotsky, 1956).

Un problema que merece ser analizado es el de saber si una focalización interna incrementa la dificultad que puede experimentar el lector para construir la significación del texto. Es cierto que la ironía, y el análisis detallado de procesos psicológicos, así como las generalizaciones y las evaluaciones directamente didácticas del narrador, indican la existencia de una cierta distancia entre el narrador del relato y los personajes. No obstante, sería un error formular una hipótesis que no haga justicia a la complejidad del problema. Todas las combinaciones posibles del punto de vista y de la situación narrativa pueden conllevar ventajas y desventajas, en términos artísticos.

El contraste entre narración subjetiva y objetiva exige una mayor clarificación. En primer lugar, hay que admitir que las evaluaciones de un narrador no son necesariamente fiables y distan mucho de serlo. Su credibilidad depende de las condiciones de la verdad formuladas por el texto. El narrador de un mito se atribuye una autoridad sin apelación y nunca considera a su auditor como a un igual. Un cuento de hadas exige un escucha ingenuo, y una leyenda cuenta con que alguien la creerá, mientras que la mayor parte de las novelas del siglo xx piden un lector suspicaz. Aunque existan narradores que se embaucan a sí mismos —ejemplos evidentes son Dowell en *The good soldier* de Ford Madox Ford, o también Clamence en *La chute* de Camus—, no por esto es menos posible que un narrador, que contempla a su protagonista desde lo alto y hace sentir su presencia, pueda pretender que sabe más sobre la psique de los perso-

najes que estos últimos. Entre otras cosas, esta contradicción aparente nos da la posibilidad de combinar el punto de vista interno con una situación de narración en tercera persona. Los escritores que no vacilan en recurrir al monólogo narrativizado —conciencia narrada, *erlebte Rede*, o al “estilo indirecto libre”— pueden pensar que el monólogo interior directo oculta una buena parte de la vida interior del personaje, o puede que tengan razones que no son estrictamente miméticas para su preferencia, y difuminar la distinción entre la conciencia del narrador y la del personaje.

Henry James y Proust tal vez hayan sido de los primeros novelistas en escribir obras que implican este tipo de ambigüedad. Musil —quien más tarde iba a criticar el *Ulysses* por el culto al monólogo interior del que da muestras el autor (Musil, 1955, 584)— emplea comparaciones para franquear el abismo entre la conciencia narrante y la conciencia figurativa en sus primeras obras, escritas antes de la primera guerra mundial. Virginia Woolf y más tarde Claude Simon han recurrido a los participios presentes para desprender una fusión de las focalizaciones externa e interna. Otros escritores han tratado de encontrar otras posibilidades: *La modification* de Michel Butor está escrita en segunda persona, mientras que las novelas de Robbe-Grillet presentan numerosos pronombres impersonales e inconsecuencias buscadas, que tratan a la vez de la perspectiva y de la situación del discurso.

Se podría anticipar que la elección entre el monólogo interior y el monólogo narrativizado tiene implicaciones filosóficas, lingüísticas y psicológicas. Los partidarios del monólogo interior tienen tendencia a concebir el pensamiento como un producto del lenguaje; ésta es una toma de posición representada por aquellos que siguen la tradición relativista y convencionalista que empezó con Vico, Herder y Wilhelm von Humboldt, y que fue continuada por Sapir, Whorf y el Wittgenstein de los últimos años, en tanto que la concepción del lenguaje, universalista, generativa, casi instrumental, que es la de pensadores como Descartes, Leibniz o Chomsky, puede que se encuentre en la base de la desconfianza por la verbalización que se detecta en novelas escritas por autores que creen que sus narradores tienen acceso a los estados de ánimo preverbales de los personajes. ¿El lenguaje habla por nosotros o nosotros hablamos por intermedio del lenguaje? Parece que éste es el dilema fundamental de novelistas que han de escoger asociar la primera persona a un personaje o a un narrador.

Dado que el monólogo narrativizado es el resultado de una evolución bastante tardía, es posible considerarlo como manifestación de una enajenación creciente frente a la cultura oral. Para responder a la pregunta de saber si el monólogo narrativizado goza de particularidades estilísticas, tomemos la frase siguiente a modo de ejemplo, extraída del capítulo 34 de *The wings of the dove* de Henry James:

Ir tirando a sabiendas en Londres mientras que el dolor, ése sí, continuaba —¿de qué le serviría esto sino para hacer su vida imposible?

Una estructura de esta índole no sería posible ni en discurso directo ni en discurso indirecto. Se puede sugerir por lo tanto que los factores sintéticos podrían hacer que el lector tomara conciencia de que el narrador del relato no presenta su propia conciencia. Sea como fuere, el monólogo narrativizado casi no se puede combinar con el empleo de las tres personas gramaticales. O bien la primera y la tercera persona se alternan en esta combinación del relato con la primera persona y la focalización interna, o bien —en casos excepcionales como el de *La modification*— el texto está dominado por la segunda persona. Además, la frase que acabamos de citar podría indicar que el *erlebte Rede* se parece a la combinación de la focalización externa y de la narración subjetiva en lo que respecta al empleo de formas en singular y plural así como a las personas gramaticales; pero es similar a una cita directa en la medida en que no tiene necesidad de transformar la cita en una proposición que sirva de complemento. No obstante, habría que agregar que los elementos característicos del “estilo indirecto libre” podrían estar modificados por las diferencias entre las lenguas individuales, lo mismo que las lenguas en general no todas poseen los mismos tiempos y esto puede tener una influencia sobre el empleo de los cronotopos. El orden invertido de la segunda mitad de la frase citada de *The wings of the dove* es conforme a las reglas del discurso directo. Hay lenguas —y el húngaro es una de ellas— que no conocen la oposición entre los órdenes “normal” e invertido; en consecuencia, algunos de los elementos distintivos de la conciencia narrada pueden perderse en ellas.

Algunos analistas de la focalización interna se inclinan por atribuir más valor mimético al monólogo interior que a la conciencia narrada o viceversa (Humphrey, 1965; Cohn, 1978). Si la mimesis es un término histórico, hay que admitir que todas las formas de presentación de la conciencia son convenciones. Ninguna de ellas tiene valor fijo y que le sea propio. Cada una posee una ventaja, o ventajas, sobre las otras.

Dado que incluso un proverbio, la más simple de todas las formas, posee un contexto que tiene un efecto sobre su significación propia, lo mismo debe ser verdad del punto de vista y de la situación del discurso. Ninguno de ambos puede ser definido sin tomar en consideración los factores pragmáticos. Resultaría fácil afirmar que un acto de lenguaje puede ayudarnos a reconocer su meta. Es cierto que enunciados performativos (Austin, 1976, 233-252; Austin, 1977, 13-22) como “Perdón por...”, “Le aconsejo que...”, “Prometo que...”, etc., hacen que la interpretación sea más fácil y que algunos elementos sintácticos y modales pueden proporcionar un indicio. Pero algunos textos no contie-

nen este tipo de ingredientes. Si no hay verbos en modo definido,* es difícil identificar al locutor y al interlocutor. Aun los pronombres son ambiguos: el pronombre personal en segunda persona del singular, por ejemplo, se puede utilizar a lo largo de un soliloquio o designar a un sujeto impersonal; puede también referirse a otro personaje o también a un público imaginario. Sería una simplificación burda llegar a la conclusión de que el punto de vista y la situación narrativa siempre pueden ser identificados, de manera general, en obras consideradas representativas y, en particular, en las novelas psicológicas, pero nunca pueden ser identificados, o no deberían serlo, en la literatura no representativa o de vanguardia, puesto que las dificultades que se encuentran para reconocer al observador y al narrador del relato atraviesan todas las variedades de relato escrito.

He aquí dos ejemplos, escogidos al azar, procedentes de dos periodos diferentes. El primero está extraído de *The tell-tale heart*, cuento escrito por Poe y publicado por primera vez en 1843, y el segundo extraído de la versión francesa de *Compagnie* (Compañía) de Beckett (1980):

Ahora, ¡ahí está el quid! Cree que estoy loco. Los locos no saben nada de nada. ¡Pero si usted me ha visto! ¡Si ha visto con qué prudencia procedía, con qué precaución, con qué previsión, con qué disimulo me puse a actuar! Nunca fui tan amable para el viejo como toda la semana anterior al asesinato.

Te apiadas de un erizo fuera, en el frío, y lo colocas en una vieja caja de sombrero con algunos gusanos. Después colocas dicha caja, con el erizo dentro, en una conejera en desuso y dejas la puerta abierta para que el pobre animal entre y salga cuando quiera.

En ambos textos hay una segunda persona cuyo referente no puede ser identificado sin ambigüedad, aun cuando se lea el texto íntegro. Y es que las dos obras sugieren que puede depender de la decisión del lector que un determinado pasaje sea aprehendido como discurso hablado, escrito o silencioso.

Dado que las condiciones culturales son variables, la distinción entre narrador y personaje está tan abierta a la influencia de los hábitos de lectura como la fiabilidad del narrador, lo lineal de la intriga, el valor de los tiempos y de los pronombres o también en qué medida el objeto de una descripción es visualizado y se colma un vacío. La razón por la que la clasificación genérica impresionante de Northrop Frye es vulnerable es que conceptos como los de romance, en el sentido medieval del término, o de Sátira Menipea (Frye, 1966, 304-307, 308-312), no se pueden definir sin considerar el hecho de que el lector se inclina por interpretar lo que no le es familiar en términos de lo que

* Es decir modos "personales" [*finite*, en inglés], aquellos que muestran género y número. [T.].

sí le es. Así como la alegoría, o la parábola, también es una estrategia interpretativa, la reacción del lector se ha de tomar en cuenta en la definición del monólogo interior y del monólogo narrativizado. En teoría, el monólogo transcurre a un ritmo sostenido, mientras que la narración se puede acelerar o aminorar con facilidad, regresar hacia atrás o avanzar hacia adelante, pero, en la práctica, los acontecimientos a los que se hace referencia en una obra literaria no existen más que en la forma en que han sido narrados. Así pues, su cronología y su duración, lo mismo que el punto de vista de acuerdo con el que se han expuesto, y el locutor por el que son interpretados, es el lector quien los ha de construir.

Pudiera ser que hubiera todavía otras razones por las que la oposición entre *erzählendes* y *erzähltes* o *erlebendes/Ich* (Spitzer, 1928, vol. II, 478; Gutzen, Oellers, Petersen, 1981, 18) parece algo problemática. En muchos casos, la situación narrativa es compleja; los narradores de relatos primarios y secundarios muchas veces están en relación por engarce más que por sucesión. Además, los actos de discurso secundarios o indirectos pueden desempeñar un papel más importante en literatura que en las lenguas naturales. El mismo enunciado puede tener una función a la vez explícita e implícita, y la contribución de esta última puede ser la más importante para la significación de la obra literaria. Aquí, una vez más, el contexto tiene la mayor importancia, y una situación de este tipo, en la que la comunicación se realiza, está siempre muy influida por las instituciones culturales.

A condición de que las obras literarias puedan ser consideradas como las imitaciones escritas de actos de lenguaje, y de que éstos constituyen procedimientos convencionales recibidos, las estrategias de interpretación que los lectores han asimilado determinan, al menos parcialmente, el efecto de estos procedimientos. En otras palabras, los presupuestos de un acto ilocutorio abarcan siempre las expectativas del destinatario así como proyectos ante lo inesperado. El punto de vista y la situación narrativa sólo se pueden identificar por referencia a las actitudes del descodificador en tanto que observador y narratorio, y estas últimas dependen de la competencia, de la educación, de las creencias y del sistema de valores del lector. El receptor del mensaje no sólo reconoce sino que también construye la significación; la intención del emisor siempre está modificada por los presupuestos del destinatario. Tratándose de actos de lenguaje, se podrían señalar torpezas, pero en lo que se refiere a sus imitaciones escritas, no es tan fácil definir las maneras en que pueden desviarse.

Bien ponderado, clasificar a los personajes de una obra narrativa dista mucho de ser una tarea fácil. Una de las tentativas más ambiciosas se debe a Susan Sniader Lanser, cuyo modelo tiene seis niveles. El lenguaje es el medio de las relaciones entre los personajes. El focalizador y el espectador se comunican

por la acción. Los narradores y los narratarios privados se enfrentan en el nivel de la escena y sus corresponsales públicos están implicados en la creación del relato. Podemos establecer una correlación entre una voz y un lector fuera de la ficción, por una parte, y por la otra, aquello que llamamos ficción, finalmente, en último lugar pero no menos importante, el texto implica un autor y un público históricos (Lanser, 1982, 108-148). El narratario ha sido definido por otros investigadores como un elemento de la situación narrativa, que es al mismo tiempo un elemento del texto (Genette, 1972, 265-266; Prince, 1973; Piwowarczyk, 1976). En cuanto a la voz y al lector fuera de ficción, corresponden *grosso modo* a lo que otros llaman “autor implícito” (Booth, 1961) y “lector implícito” o “lector virtual” (Brooke-Rose, 1981; Genette, 1983, 103-104), pero hay dos o tres distinciones más que se pueden tener en consideración sólo en cierta manera, como si se buscara cuatro pies al gato, o como mínimo necesitarían una aclaración complementaria.

El punto más importante que hay que recordar es la separación del autor y del narrador. Por esto yo considero las categorías de *auktorial*, *personal* (o “figural”), “neutral” e “*Ich-Es*” como algo engañosas, aunque se las denomine *Erzählsituationen* (Stanzel, 1955) o *Erzählverhalten* (Gutzen, Oellers, Petersen, 1981, 18-22). Contar una historia es un acto que no puede existir sin narrador, aunque el grado de su perceptibilidad pueda recorrer la gama del máximo de hermetismo al más alto grado de lo explícito. La función del narrador es tan importante que nos podríamos entregar a distinciones complementarias en cuanto al grado de su participación en el relato. Por lo tanto, hay dos tipos ideales de relación de un relato: “una con narrador ausente de la historia que cuenta [...], otra, con narrador presente como personaje en la historia que cuenta” (Genette, 1972, 252).

La definición de los conceptos de narratario, de lector virtual e histórico, plantea problemas mucho más graves. El último de éstos es el decodificador real del texto; el lector virtual participa en el proceso de comunicación y puede responder a las expectativas de la obra; el narratario es una persona a la que se dirige el texto. El lector virtual de un obra literaria es una especie “de archilector” (Riffaterre, 1971, 327) que ha de reconocer relaciones intertextuales de las que el lector real no puede ser consciente. El decodificador implícito o construido de *Ulysses*, por ejemplo, ha de conocer la *Odisea* a la perfección.

Todavía más penoso es distinguir el autor implícito del narrador y del escritor real del texto. La mejor manera de caracterizarlo es tomar la obra singular como punto de partida. No sólo el narrador de *Resurrección* puede no ser el mismo que el de *La guerra y la paz*, sino que también hasta los autores implícitos pueden ser diferentes en ambas novelas de Tolstoi. Elementos fuera de ficción como el subtítulo, indicador genérico, prefacio, dedicatoria o inscripción

ción (epígrafe, divisa) pueden proporcionar un indicio de la identidad de la conciencia auctorial creada, última autoridad textual en una obra individual. A falta de estos indicadores, tal vez sea imposible determinar una distinción entre el autor implícito y ya sea el narrador, ya sea el escritor real, lo mismo que la fiabilidad del que cuenta el relato puede ir desde una pretensión de verdad fáctica hasta a un franco compromiso con lo fantástico. Una vez más, hay que recordar que los valores del lector real son, al menos en parte, la causa de su decisión de considerar el texto como ficción o como Historia. En algunos casos, novelas del siglo XIX han sido leídas como documentos sobre la vida social, mientras que algunas obras de historiografía han cambiado de estado y se han convertido en obras literarias hacia fines del siglo XX.

Hay tres principios estructurales que parecen afectar el grado de ficción de una obra literaria “y abarcan la relación del locutor con el auditor, el mensaje y el acto verbal”. Se los ha denominado “estado”, “contacto” y “actitud” (Lanser, 1981, 86), pero yo prefiero referirme a los dos primeros con los términos credibilidad y modalidad.

La credibilidad es el resultado de la autoridad, de la fiabilidad y de la sinceridad del comunicador. Puede constituir un punto de partida para una distinción entre un narrador privado cuyas palabras se dirigen a un personaje, y un narrador público que entabla un diálogo con el narratario. El primero altera la ilusión mimética y forma un elemento característico de los textos de vanguardia y posmodernos, mientras que el otro es una manifestación de lo que Jakobson, siguiendo en ello el ejemplo del antropólogo Bronislaw Malinowski, definió como el uso fático del lenguaje. Esta función lingüística sirve “esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación” (Jakobson, 1963, 217), y constituye un ingrediente casi indispensable del realismo del siglo XIX. La credibilidad del narrador en las obras de novelistas como Balzac, Trollope, Tolstoi o Fontane se debe tanto a sus generalizaciones como a la manera en que ordenan la secuencia de los acontecimientos y orientan al narratario en el tiempo y en el espacio. Si la intención principal de un narrador de este tipo es la de comunicar información, puede hablar en primera persona y dirigirse al narratario en la segunda, pero de vez en cuando, recurrirá a la primera persona del plural, cada vez que quiera crear un sentimiento de comunidad. El tipo de narratario en el que piensa el narrador puede estar indicado a la vez por alusiones a los personajes históricos y por la intertextualidad: está extraído de una tradición que comparte con su público. Estos factores contribuyen asimismo a la credibilidad, con alusiones a la actualidad, y anecdóticas, así como con proverbios que indican el sentido común. Éste es la base de todos los juicios de valor formulados por el narrador con intención de obtener la aceptación de los mismos.

En el tercer libro de *La República*, Platón, por mediación de su personaje, Sócrates, plantea una distinción entre dos maneras de exponer el discurso. En lo que él llama diégesis, el poeta “habla en su nombre sin tratar de hacernos creer que es otro y no él quien habla”. En cambio, en la mimesis, “el poeta se esfuerza por dar la ilusión de que no es él quien habla” (Platón, 1946-1947, 393 a). Con base en esta oposición, podemos hacer una distinción suplementaria entre la autoridad diegética y la autoridad mimética. Mientras que la primera depende de la relación entre el autor implícito y el narrador, así como de la identidad social del que narra (sexo, nacionalidad, religión, clase, situación de familia, edad, educación, cultura, estructura mental, etc.), la segunda se confunde con su fiabilidad. Como todos los narradores pertenecen a varias comunidades, su autoridad varía según el contexto. El mismo narrador podría ser considerado más confiable en una comunidad de interpretación determinada y menos confiable en otra.

La modalidad, relación recíproca entre el narrador y el narratario, es espacialmente perceptible en los pasajes en los que el empleo referencial del lenguaje está remplazado temporalmente, o eclipsado, por sus funciones de metaficción, fáticas o conativas. La modalidad implica dos componentes apenas distinguibles. El marco es una especie de diálogo entre el narrador y el narratario, que puede ser más o menos directo y formal. La actitud que se objetiviza en este diálogo está influida por factores como los miramientos del narrador, su seguridad y su respeto por el narratario. Un narrador no sólo se puede identificar con un personaje, sino también con el narratario, o bien puede acentuar la distancia temporal, espacial, intelectual o moral que los separa.

La actitud, o interacción del narrador y del mensaje, es el más complejo de los tres principios estructurales que actúan en la creación del campo interno de referencia del texto. La actitud depende no sólo de las proporciones relativas del discurso del narrador y del de los personajes, sino también de distinciones cronotópicas como una focalización fija, por una parte, o móvil o libre, por la otra, o también de una presentación “escénica” y “panorámica” (Lubbock, 1965, 67), del “relato” y de la “exposición” (Booth, 1969, 173), de una narración anterior, simultánea, y posterior (retrospectiva). Se adhieren a ella además implicaciones psicológicas. Quizá sepamos más o menos cosas sobre los personajes individuales; la información que tenemos puede referirse a su aspecto exterior o a su vida interior, y por eso podemos denominarla *flat* o *round* (Forster, 1927, 67-68).

Los personajes “de dos dimensiones” son con frecuencia negros y blancos y requieren de un lector menos sofisticado. En cambio, para un realista del siglo XIX, la credibilidad de una dicotomía de este tipo es muchas veces objeto de sospecha; su caracterización se basa, así, en estructuras neutras (ni...ni) o

complejas (y...y). La actitud que caracteriza a una novela realista no permite que el protagonista posea los rasgos distintivos de un ser humano excepcional —vale la pena recordar que *Vanity Fair* de Thackeray, llevaba el subtítulo de “novela sin protagonista”— porque no hay punto de focalización privilegiado.

El ejemplo del realismo del siglo XIX indica que la actitud posee un aspecto espacial en la medida en que puede crear un primer plano y un segundo plano, pero también establece un sistema de valores y tiene implicaciones ideológicas. Y esto porque un texto puede ser leído como una declaración positiva o negativa con respecto a un contexto cultural: se puede clasificar a los personajes de acuerdo con su posición en el primer plano o en el segundo plano, y con base en su capacidad para ejercer acciones que sean sintomáticas del sistema de creencias, de la constelación de posiciones construida por el lector, y se puede considerar que ésta es la significación del conjunto de la obra.

7. LA INTRIGA

Los personajes forman parte de la intriga (*action, intrigue*), que es probable que sea la macroestructura más importante de la obra literaria. Aristóteles consideraba que el personaje era secundario en relación con la intriga (Aristóteles, 1963, 36), y Henry James comparaba a los personajes con las piezas numeradas de un rompecabezas (James, 1962, 53). Pero la investigación a fondo de las relaciones entre los personajes y la intriga no comenzó sino con la publicación de la obra pionera de Vladimir Propp. En ésta, el autor analiza la intriga del cuento de hadas como sucesión sistemática de las funciones de los personajes y describió el elemento constante de este género como un acto definido a partir de la perspectiva de su significación para el desarrollo de la intriga (Propp, 1969).

Después del folklorista ruso, ha habido muchos teóricos que han estudiado la intriga de las formas simples de la cultura oral. Se han hecho muchos menos estudios para aclarar los principios estructurales subyacentes de la estructura de las formas complejas de la cultura escrita. Es sintomático que no exista acuerdo sobre la clasificación genérica de obras narrativas más extensas. El término “novela” se usa indiferentemente como término global, lo mismo en el lenguaje común, donde resulta cómodo reagrupar todos los textos que cuentan una historia bajo este término. Puede ser que Northrop Frye y sus discípulos hayan sido los investigadores más influyentes que han hecho distinciones de mayor alcance (Frye, 1966, 303-326; Scholes, Kellogg, 1966; Scholes, 1977 a).

Inspirándome en sus trabajos, voy a tratar de hablar de cinco modos de organización de una intriga. En los géneros estrechamente emparentados con el

cuento de hadas —la novela de caballerías, la novela picaresca y la novela policiaca podrían ser ejemplos evidentes—, las funciones tienen todavía una importancia extrema y el empleo de la tercera persona es preponderante. Aunque la misma forma gramatical sea característica de la novela, en el sentido estricto de la palabra, en este género, los personajes están individualizados y situados en un contexto con límites espaciales. Además, viven en el tiempo teleológico de la Historia. La confesión es una forma mucho menos dialógica; es una autobiografía interpretada, escrita en primera persona. En cuanto a los dos últimos géneros, ambos están regidos por la tercera persona, pero su tiempo y su espacio podrían ser existenciales, cósmicos (circulares) o por lo menos indefinidos en el sentido histórico. La diferencia entre ambos es que mientras que, en una parábola, los personajes son sustituidos por los que abogan por ciertas ideas, tomas de posición o actitudes, en un “romance”, los actantes son arquetipos psicológicos estilizados.

Si es posible dividir las condiciones de la competencia narrativa en dos grupos, el primero de los cuales constaría de lo autobiográfico, lo emocional (“sentimental”) y lo social, mientras que el segundo abarcaría los componentes constatantes, aprobatorios (*approbatif*) y satíricos (Wittman, 1975, 23), entonces podemos afirmar que el lenguaje de la novela de caballerías es muy emocional y capaz de expresar la aprobación o la desaprobación, mientras que la novela es rica en connotaciones sociales y satíricas. La ironía casi siempre está ausente de la novela de caballerías, pero puede constituir el principio rector de una parábola. El abanico de la novela se sitúa entre estos dos géneros. El “romance” —como su nombre lo indica— está emparentado con el relato en verso en general y con la balada en particular; la parábola proporciona la ilustración de un proverbio o de una máxima. Ambos pueden poseer elementos que recuerdan a los cuentos de hadas porque sus protagonistas están vinculados muchas veces con funciones específicas. En otras palabras, los actantes de la historia en estos dos géneros son tan alegóricos que se los puede considerar casos, ilustraciones de una regla general que concreta las sinédoques. En cambio, el *Lebensbild* y el retrato son formas que pueden inspirar a un novelista. Se pueden observar afiliaciones aún más lejanas: la interacción de la confesión y del “romance” con el poema lírico no es menos evidente que la influencia de la escritura discursiva sobre las parábolas, o también la de la descripción sobre las novelas.

Huelga decir que las abstracciones que acabamos de trazar sólo tienen valor heurístico. Casi todas las obras literarias pertenecen a un género mixto, aunque en la mayoría de los casos se pueda establecer una jerarquía de sus elementos característicos. En *Madame Bovary*, por ejemplo, predominan los atributos de una novela; *Naked lunch*, de William S. Burroughs, es más o menos una

confesión; *Gulliver's travels* se puede considerar una parábola, y *Adolphe*, de Benjamin Constant, está lleno de rasgos característicos de un "romance".

El creciente alejamiento de la forma simple de la cultura oral ha llevado a una mayor complejidad en la estructura de la intriga. Podemos considerar el encadenamiento como el primer paso de este proceso. En los cuentos de hadas, cualquier elemento estructural puede constituir la base de una historia aparte, o también estar triplicado, y muchas veces las secuencias de funciones están unidas por el encadenamiento. En los relatos escritos, la continuidad está rota con mayor frecuencia por peripecias (inversión repentina e inesperada de la situación) o por engarces que por la repetición interna, de manera que puede estallar un conflicto entre diferentes continuidades y expectativas. El encadenamiento sigue siendo posible, pero solamente en una forma más compleja. En los casos más simples de estas formas, las historias están subordinadas a una conciencia narrativa apenas estilizada y distanciada. Las formas más sofisticadas pueden variar no sólo cuantitativamente, sino también de naturaleza: en algunos casos, el narrador es también un personaje, en otros, las historias son interdependientes.

Todos los géneros mencionados anteriormente pueden experimentar realizaciones históricas muy diferentes. Para dar un ejemplo, la estructura profunda de una parábola recuerda muchas veces a una fórmula silogística, pero muchas cosas dependen de la situación: ¿es el narrador o el personaje el que saca la conclusión de la historia? La situación de lenguaje siempre es "prelocutoria", produce "ciertos efectos importantes sobre los sentimientos, los pensamientos o las acciones del público, o del locutor, o también de otras personas" (Austin, 1978, 101), pero la estructura lógica subyacente de la intriga no es siempre tan perceptible como en las parábolas didácticas de la época de las Luces, en las que las ideas no están subordinadas a los personajes. El diálogo final entre Pangloss y Candide, por ejemplo, casi no es más que un pretexto que sirve para establecer un contraste entre una posición rechazada y otra posición aplaudida por el narrador.

Una variante posterior del mismo género está representada por *Visiones fantasmales sobre el horizonte del alma* (1853), de Zsigmond Kemény, el novelista húngaro más original del siglo XIX. Hay cuatro relatos en esta obra. Ninguno está contado en orden cronológico y la estructura es más complicada aún porque el narrador principal es también un personaje. Además, hay cuatro narradores secundarios que también son personajes. Ningún narrador asume por sí solo la responsabilidad total de la integridad de cualquiera de los relatos; la situación de lenguaje se impone a los datos temporales y las dos estructuras se contradicen. El protagonista más importante de los relatos es un aristócrata que trata de promover la condición de sus campesinos, pero el saldo de su intento es un

total fracaso. En el texto, no se proporciona ninguna respuesta a la pregunta de si su fracaso se debe a su hipótesis de que sólo la coacción puede llevar al hombre hacia la libertad o a la falta de comprensión de los campesinos. Lo que está en juego es la posibilidad de la redención, y la respuesta a la pregunta que se plantea la ha de proporcionar el lector, quien no puede dejar de ignorar el hecho de que esta obra es una mezcla de parábola y la novela psicológica. Por un lado, hay un conflicto no resuelto entre diferentes ideologías —el liberalismo y el conservadurismo, el voluntarismo romántico y el determinismo positivista— y, por el otro, está el protagonista, un hombre mal casado que se tortura a sí mismo. El significado final del texto es una contradicción no resuelta: los actos exigen una convicción bien cimentada, pero una creencia necesita ser intolerante hacia aquellos que no la comparten con nosotros.

Parece posible que una obra literaria pueda poseer una significación compleja en la medida en que representa un tipo genérico compuesto. En este contexto, hay que decir algo sobre el lugar que ocupa la novela histórica. Mi opinión es que ésta no puede ser considerada un género aparte. Dado que las obras cuya acción está estrechamente vinculada a la Historia son susceptibles de seguir cualquiera de las tradiciones genéricas aquí descritas, sólo la posición de los personajes y de los acontecimientos necesita un tratamiento aparte.

Los personajes de obras narrativas presentan aspectos sintácticos así como semánticos y pragmáticos. En el caso de los narradores y de los narratarios, las implicaciones pragmáticas tienen una importancia primordial puesto que los actantes participan en el proceso narrativo y pueden compararse con los elementos deícticos. En cambio, los personajes ficticios del relato son objeto de una disposición sintáctica compleja; su funcionamiento está vinculado a la actividad del lector, que consiste en establecer un vínculo entre las briznas de información que se proporcionan en las diferentes partes del texto. Las figuras históricas tienen un componente semántico ausente en los otros dos tipos: no sólo tiene un *Sinn* textual, sino también una *Bedeutung* extratextual (Frege, 1892). Philippe Hamon denominó a estos tres tipos “personajes-embragues”, “personajes-anáforos”, y “personajes-referenciales” (Hamon, 1977 a, 122-123). Naturalmente, un mismo personaje puede pertenecer a dos categorías —en *La guerra y la paz*, Napoleón es un personaje histórico y un personaje ficticio a la vez—, pero sólo los personajes que pertenecen al tercer tipo están en condiciones de contribuir a la intriga. Algunos teóricos hacen una distinción complementaria entre aproximaciones “esencialistas” y “existencialistas” a los personajes (Docherty, 1983, 48), pero yo consideraría éstas como dos estrategias interpretativas que corresponden *grosso modo* a la ilusión mimética y textual que las obras literarias crean.

El personaje “es una construcción, reunida y erigida por el lector a partir de indicaciones diversas esparcidas en el texto” (Rimmon-Kenan, 1983, 36). Estas indicaciones consisten en rasgos de personalidad que pueden afectarnos directa o indirectamente. Mientras leemos el texto, las ordenamos en estructura jerárquica. Los principios esenciales que nos ayudan en esta actividad son la repetición, el contraste y la implicación. Cuando, en el transcurso del proceso de construcción de un personaje, encontramos un rasgo de personalidad que parece que contradice nuestra generalización, nos vemos en la obligación de reconstruir al personaje en su totalidad. Así pues, todos los personajes están emparentados con sinécdoques generalizadoras, aunque su complejidad pueda hacer que este parecido sea vago.

Hay por lo menos tres precondiciones indispensables para construir un personaje. La continuidad de una personalidad ficticia depende de la conciencia permanente que tenga el lector de la información que llega. La memoria permite interpretar un personaje y sentir simpatía por él. Por último, las expectativas ayudan a que el lector reconozca la transformación de un personaje, así como inversiones de situación repentinas e inesperadas. De estos conceptos, el de la simpatía tal vez sea el más ambiguo. Es importante recordar que hay tradiciones de autenticidad psicológica muy diferentes. Además, en las obras que se leen como ficción, son virtuales no sólo el tiempo y el espacio sino también los propios personajes. Por un lado, éstos crean la ilusión de una realidad extratextual y, por el otro, forman los componentes de un texto, es decir, nombres calificados por predicados y elementos atributivos. El hombre es representado e inventado simultáneamente por los novelistas. A fin de cuentas, nunca podemos conocer mejor al personaje de una novela de lo que estamos en condiciones de escuchar la *Sonata* de Vinteuil que se interpreta en *À la recherche du temps perdu*.

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

No deseo ocultar el hecho de que este breve estudio implica estrictas limitaciones. En primer lugar, hemos de admitir que no hay acuerdo general entre los investigadores sobre la manera en que los principios estructurales de un texto tengan que ser analizados. Hay un conflicto de métodos, y aquel que trate de abordar la labor de distinguir entre los estratos, que sólo se pueden separar en lo abstracto, está obligado a optar. Es difícil evaluar las diferentes concepciones según su validez teórica, dado que todas las teorías presentan una base hipotética proporcionada por los elementos que tienen por raíces las metáforas

sobre las que estas teorías están construidas. Además, podríamos anticipar que el análisis de la estructura de los textos se detiene bruscamente y precisamente en el momento en que empiezan los verdaderos problemas de interpretación.

En el análisis que acabamos de presentar, las reglas constitutivas del texto se han abordado como configuraciones de convenciones. Mi intención ha sido encontrar un justo medio entre dos extremos y avanzar sin vacilación con la hipótesis de trabajo de que no habría que sobrestimar la relatividad de las convenciones y de que habría que evitar la normatividad. Comprender las obras literarias significa que el lector esté constantemente sumergido en la comparación entre las convenciones familiares y otras que no lo son. El lector asimila incesantemente la información nueva, pero nunca se cuenta con que sitúe el inicio de su actividad en comienzo absoluto. Ni los universales ni la relatividad histórica pueden tener validez ilimitada. En otras palabras, un texto sólo puede funcionar como literatura si la interacción de principios estructurales diferentes no está trabada por la perspectiva limitada del lector, porque las convenciones no se desacreditan unas a otras en modo alguno, sino que están en situación de diálogo en el marco del proceso histórico, sin fin, de la comprensión.