

SABER Y HACER SABER: LA PERSPECTIVA EN LA INTERPRETACIÓN DEL RELATO

María Isabel FILINICH
Programa de Semiótica y Estudios de la Significación
Universidad Autónoma de Puebla
72000 Puebla. México
filinich@puebla.megared.net.mx

LA NARRACIÓN LITERARIA –como todo relato– puede ser observada como la realización de una doble acción ejecutada por los sujetos enunciativos implicados: la *persuasión*, ejercida por el narrador, y la *interpretación*, a cargo del narratario. Así, es posible afirmar que el ejercicio de narrar conlleva un itinerario de interpretación que el destinatario es invitado a recorrer.

En este sentido, es legítimo sostener que los diversos procedimientos de composición del relato constituyen *orientaciones de interpretación*: la disposición de los sucesos en la trama, la modulación del tiempo y del espacio textual (el llamado *tempo* narrativo), la articulación de voces de narrador y personajes, la perspectiva o focalización narrativa, son todos recursos que orientan la reconstrucción del sentido, tarea en la cual está comprometido el destinatario.

Consideramos que entre los procedimientos mencionados, aquel que apunta de manera primordial a guiar la interpretación es la perspectiva, o bien, en términos más generales, la percepción que organiza el relato. Nuestro propósito aquí será reflexionar acerca del modo como se despliega el saber en el texto para poder observar, en su propia configuración, el itinerario o, más bien, los posibles itinerarios de reconstrucción del sentido que el destinatario es llamado a transitar.

Localizar la interpretación en la estructura misma del relato no indica desconocer que la compleja operación de interpretación del sentido de los textos se puede estudiar en los distintos niveles en que se manifiesta. Si pensamos en términos de la situación comunicativa que instaura el texto literario, es posible reconocer que, por ejemplo, los estudios filológicos, en particular aquellos que se desarrollaron durante el siglo XIX, al hablar de interpretación, ponían el acento en el vínculo entre obra y autor,¹ así como, por otra parte, la llamada Escuela de Constanza,² al intentar dar cuenta del proceso de interpretación, ha enfatizado la relación entre obra y lector. A estos dos polos habría que agregar la reflexión que abre la noción de intertextualidad³ y que

sitúa la interpretación en el campo de la relación entre textos, discursos, géneros, en suma, en la articulación entre la obra y otras obras. En todos los casos, hay una operación en juego que implica la articulación entre dos procesos: la construcción y la reconstrucción del sentido, articulación que puede dar lugar a diversas problemáticas, una de ellas, la concordancia o discordancia entre la producción y la recepción, y otra, la incidencia del primer proceso sobre el segundo. En la medida en que el relato literario reproduce en su interior la estructura enunciativa (es decir, que la tríada autor/ obra/ lector produce aquella otra de narrador/ historia/ narratario)⁴ las reflexiones que siguen intentarán dar cuenta de la operación de interpretación tal como queda inscrita en el propio relato, atendiendo preponderantemente a la incidencia que el acto del narrador tiene sobre la actuación del destinatario.

El lugar de la percepción en el relato

Los estudios semióticos de las últimas décadas se han ocupado de concebir y explicar el proceso de percepción como una actividad enunciativa,⁵ en la medida en que conlleva una toma de posición por parte de una instancia (el cuerpo propio) que se instala en el lugar del sujeto y que instaure frente a sí una meta hacia la que apunta, la cual desempeñaría el papel de objeto de la percepción. El ejercicio de la percepción, cuyo centro de referencia es el cuerpo propio, constituye el umbral primero del proceso de conformación de la significación, es el fundamento de la semiosis y da cuenta de las primeras articulaciones del sentido, pues la percepción es un primer filtro que se proyecta sobre lo captado por los sentidos. Sobre esta base se alza el edificio discursivo, actividad enunciativa por excelencia que no deja de exhibir –en mayor o menor medida, según el tipo de discurso– el suelo sensible sobre el que se levanta.

En el caso del relato literario, las diversas dimensiones del discurso, tanto en lo que atañe a la realización verbal del mismo (obra de la voz del *narrador*) como a la forma del despliegue del saber y las creencias (atribuible al *observador*) y la diversa distribución de la carga afectiva (cuyo centro de referencia es el *sujeto pasional*), todas ellas contienen, junto a la memoria acumulada de las prácticas discursivas, las huellas de los procesos de percepción de los cuales emergen.

De estas tres dimensiones reconocibles en el discurso narrativo, a las cuales Fontanille (1989) denomina *pragmática*, *cognoscitiva* y *pasional*,⁶ nos centraremos aquí en la segunda de ellas, la dimensión *cognoscitiva*, mediante la que se trata de aislar un conjunto de fenómenos discursivos que le dan forma

a la experiencia inteligible del sujeto del saber u *observador*, y que, al mismo tiempo, modelan la actuación interpretativa del destinatario.

El “saber” y el “hacer saber”: la interpretación orientada

La enunciación se realiza mediante un doble proceso que requiere, por ende, una competencia también doble: por un lado, implica la composición del enunciado (de la *historia*, para el caso del discurso narrativo), y por otro, la apelación al destinatario, la configuración constante de su imagen. Es así que, si restringimos nuestras observaciones a la dimensión cognoscitiva del discurso, la relación del sujeto de la enunciación con la historia, implica un trabajo con el *saber*, mientras que el vínculo que se entabla entre enunciador y enunciatario remite al acto de *hacer saber*. En otros términos, contar una historia es no sólo poner en escena lo que el sujeto sabe acerca de los sucesos que narra sino también y simultáneamente, poner también en escena el acto de comunicar a otro ese saber.

Este proceso caracterizado como *hacer saber* nos conduce a la actividad interpretativa del narratario, de aquél a quien se destina la historia que se cuenta. Las huellas o “señales” del narratario en el texto han sido estudiadas de manera sistemática por Gerald Prince (1973) quien se detiene en el análisis de las marcas que aluden al destinatario y en las funciones de tales apelaciones. Situándonos también nosotros en la perspectiva del narratario y asumiendo, en este sentido, nuestra deuda con el autor, el interés que nos guía aquí es centrarnos en las formas de administración del saber y la orientación que éstas ejercen sobre la interpretación propuesta al narratario.

Para este propósito, analizaremos un caso particular, una narración corta de Jorge Luis Borges, cuya brevedad nos permite transcribirla de manera completa. He aquí el texto.

El cautivo

En Junín o en Tapalqué refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios. Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo. Dieron al fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo. El hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa. Ahí se detuvo, tal vez porque los otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de

mango de asta que había escondido allí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo.

Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto. Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.

Jorge Luis Borges

El análisis que proponemos tomará en consideración sólo una dimensión del discurso, aquella en la que se manifiesta la administración del saber por parte del sujeto *observador*⁷ y su incidencia sobre el itinerario de lectura propuesto al narratario.

Si atendemos a los sucesos que configuran la historia que aquí se narra, fácilmente se advertirá que se cuenta una historia conocida, que consta en cierta “crónica”, nombre con el que pareciera designarse, con un dejo irónico, a la transmisión *oral* (y no *escrita*, como sería lógico suponer) de los hechos. Puede afirmarse, entonces, que aquí el narrador vuelve a narrar una historia atribuible a otro, o, más bien, a otros. Al insertar esta historia ajena en su propio discurso, el narrador realiza además otra operación: junto con la voz de los otros trae también una perspectiva de los hechos ajena a la suya, perspectiva que proviene de otro observador.

Algunas frases son elocuentes en este sentido: “En Junín o en Tapalqué *refieren* la historia”, “*se dijo* que lo habían robado los indios”, y más adelante: “(la *crónica* ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé)” (las cursivas son nuestras). La ausencia de sujeto en los dos primeros enunciados, acompañada de una localización errática del lugar, difumina la fuente de información de este observador que se comporta como un *focalizador*, esto es, un filtro de lectura que instaura en el enunciado una competencia cognoscitiva diversa de la del narrador, sin otras marcas (temporales, espaciales, actoriales) que pudieran identificarlo. Algo semejante puede apreciarse en la última frase citada, en la cual, ahora un sujeto gramaticalmente explícito, “la *crónica*”, encubre a un sujeto colectivo semánticamente indeterminado: adjudicar a la “*crónica*” la “*pérdida*” de precisión de los hechos implica, además de ironizar sobre cierta concepción ingenua de un tipo de discurso histórico, mantener en su propio discurso a ese *focalizador* cuyo conocimiento fragmentario de los acontecimientos impone una restricción en el conocimiento del narratario. Quien habla se adhiere, de manera explícita, al saber limitado que el focalizador le provee: “no quiero inventar lo que no sé”, sostiene, y, de este modo, vuelve evidente, para el narratario, las lagunas de información que contiene la historia. Así, el texto orienta el recorrido del

destinatario, quien no sólo se entera de una historia que circula y vive en la memoria popular, sino además y fundamentalmente de que tal historia oculta más de lo que revela.

Es así que la narración prosigue aún cuando la historia ha terminado, otra pista para que el narratorio no se instale en la posición del destinatario de la “crónica” a la espera de comprobar la veracidad de los hechos. Una vez completada la historia, la narración da un vuelco y aparece abruptamente un *yo* que toma el lugar del decepcionado destinatario de la “crónica” y revela los vacíos abiertos por ese focalizador cuya posición sesga a tal punto los hechos que lo principal queda sin saberse. Se instala aquí un observador de otro tipo: ya no estamos frente a un puro filtro de lectura (como a lo largo de toda la narración de la historia) sino que el ángulo focal es asumido por un actor que entra en la escena del discurso con varios propósitos: desenmascarar la limitada competencia cognoscitiva del observador primero (el focalizador), revelar la superficialidad del saber que recogen los datos en una crónica y, además, poner de manifiesto los aspectos fundamentales de los hechos que la historia deja ocultos. Se trata aquí, en términos de Fontanille, de un *asistente*, esto es, un observador con una envoltura actorial que no tiene ningún rol pragmático sino que sólo actúa en la dimensión cognoscitiva puesto que se manifiesta como una competencia modal cognoscitiva, en este caso, la del “querer saber”.

Pero vayamos paso a paso y detengámonos primero en las restricciones cognoscitivas del focalizador, esto es, del observador contenido en la historia tal como “la crónica” la conserva. Para poner de relieve tales limitaciones del saber será necesario remitirnos al sugerente estudio de Boris Uspenski (1973) acerca de la perspectiva en literatura. Si el trabajo de Fontanille (1989), a través de su tipología de observadores, privilegia la reflexión sobre el *sujeto* de la actividad cognoscitiva, podría afirmarse que el de Uspenski se centra sobre el *objeto* de tal actividad. En efecto, aquello que Uspenski denomina los *planos* de la perspectiva constituyen los diversos aspectos sobre los que puede proyectarse el saber y, en este sentido, ser comprendidos como objetos de la actividad perceptiva. Así, Uspenski considerará que se pueden poner en perspectiva los siguientes aspectos (sin pretender que sean los únicos sino los más evidentes): el *ideológico*, el *fraseológico*, el *espacio-temporal* y el *psicológico*. Esto quiere decir que cualesquiera de estos aspectos del texto puede ser analizado en términos de perspectiva, o bien, diríamos nosotros, como objetos del saber desplegado por el observador. En la tradición de la teoría literaria, el tema de la perspectiva quedaba reducido a la distribución del saber entre narrador y personaje, entendiendo así que el narrador es quien asume una posición focal y el personaje es lo focalizado, de manera tal que el único aspecto considerado era el llamado por Uspenski *plano psicológico*, puesto que

el estudio de la perspectiva sólo daba cuenta de la posibilidad que tendría el narrador de acceder o no a la conciencia de sus personajes. Pero ya ha sido observado⁸ que ni el narrador es el único depositario del ángulo focal (el cual puede ubicarse en distintos lugares y tener menor o mayor determinación) ni el personaje es lo único focalizado (pues nada escapa, finalmente, a la actividad perceptiva de un observador). A la pluralización del sujeto del saber, se agrega, entonces, la multiplicación de los objetos puestos bajo la mira. Esta proliferación de sujetos y objetos tiene, a su vez, como consecuencia, que una narración pueda adoptar puntos de vista diversos, frente a objetos diversos.

Tomando en consideración estas observaciones, volvamos ahora a nuestro texto para completar el análisis incorporando ahora también los distintos objetos (o *planos*, en términos de Uspenski) sobre los que se proyecta la actividad cognoscitiva.

Así, suspendiendo toda observación sobre otros objetos, la información que el texto ofrece sobre el *espacio* de la casa, por ejemplo, se organiza de una manera que contrasta con el saber que se proporciona con respecto a otros objetos. La descripción de la casa se inicia en el momento en que el indio es conducido hasta la entrada:

Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido allí, cuando chico.

Si atendemos exclusivamente a la imagen de la casa provista por el relato, podrá advertirse que el ángulo focal está depositado en la progresiva captación que del espacio va teniendo quien lo recorre: primero la puerta, luego el zaguán, más adelante los dos patios, por último, la cocina, la campana. Digamos que en este momento de la narración se abandona la perspectiva de aquel focalizador anónimo y colectivo, para anclarse en la posición de un actor, del protagonista, en quien se delega el ángulo desde el cual se percibe el espacio. En términos de Fontanille, este observador instalado en el discurso es un *asistente-participante*, puesto que no sólo desempeña un papel en la dimensión cognoscitiva sino que también tiene un rol pragmático en la historia narrada. Esta posición focal del observador manipula la competencia cognoscitiva del destinatario: para este último, la casa quedará configurada con los fragmentos de visión que el observador, instalado ahora en el campo visual restringido del actor, puede ofrecerle.

Pero otra es la posición asumida por el observador cuando lo percibido es la conciencia (el plano *psicológico*, en Uspenski) del protagonista. La conciencia del indio está vedada a la observación: cada vez que se intenta dar cuenta

de los móviles de sus actos, de sus pensamientos o sentimientos, el discurso recurre a formas modales. Así, puede leerse: “Ahí se detuvo, *tal vez* porque los otros se detuvieron. Miró la puerta, *como* sin entenderla. [...] *Acaso* a este recuerdo siguieron otros” (Las cursivas son nuestras).

La modalización epistémica de estos enunciados –marcada por los adverbios de modalidad, *tal vez*, *acaso*, y el adverbio de modo, *como*– evidencia la inaccesibilidad, para quien observa, de la conciencia del protagonista: se trata de un objeto que se resiste a la captación y el observador aquí elige abandonar el punto de vista del actor principal (a diferencia de la estrategia empleada con respecto al espacio) y desplazar el ángulo focal a la posición de los otros actores que lo rodean en el momento del arribo a la casa. Ahora el *asistente-participante* se ubicará en la mirada de los padres y demás actores anónimos que participan de la escena, para quienes los movimientos del ánimo del indio son incognoscibles. Así, la “alegría” atribuida al supuesto hijo es evidentemente una inferencia realizada por los padres, que traducen una expresión del rostro, el brillo de los ojos, como manifestación de alegría, sentimiento que quiere corroborar de manera refleja la alegría de los padres, esta sí, efectivamente sentida, puesto que ellos “habían encontrado al hijo”.

El observador de la historia contenida en la “crónica” realiza, así, varios desplazamientos: de focalizador pasa a ocupar el lugar de asistente-participante y, en este último caso, oscila entre el ángulo focal del protagonista (al observar el espacio) y el de los padres (al poner bajo la mira a la conciencia). Esta crónica que no vacila en percibir el espacio desde la posición focal del protagonista, no puede concederse penetrar en la conciencia del indio y despliega un velo de sombra sobre su estado emocional; en cambio, la misma crónica se permite mostrar la conciencia regocijada de los padres, como si este sentimiento se derivara “naturalmente” de los hechos. De esta manera, el destinatario de la crónica es invitado a compartir la “alegría” del reencuentro del hijo, y a instalarse así en la perspectiva de los padres, sin preguntarse por los sentimientos del hijo.

Además, de manera simultánea, otro plano es puesto bajo la mira: el *tiempo* en el que se desenvuelven los hechos. Tomar en consideración la proyección de una mirada sobre el tiempo equivale a tratarlo bajo su forma aspectual, para observar así de qué manera el discurso, al expandir o condensar la duración, produce efectos de ritmo o, lo que se ha llamado, un *tempo* narrativo.

Cabe señalar que el texto, de suyo tan breve, se demora sin embargo ostensiblemente en la narración de la “prueba” del reconocimiento: hay una transformación del *tempo* narrativo, el cual pasa de la máxima aceleración marcada por la narración sumaria y elíptica de los hechos de la desaparición y de la búsqueda (hechos que han durado varios años), a la máxima desacele-

ración puesta de manifiesto por la descripción detallada del trayecto recorrido por el indio entre la entrada de su casa y la cocina, suceso de escasa duración que el relato se encarga de expandir mediante la inclusión de acciones menudas que prolongan el tiempo de llegada del momento decisivo de la prueba. Esta alteración del ritmo narrativo, efectuada por la focalización en uno de los sucesos que componen la historia, obliga a concentrar en él la atención del destinatario, pues este modo detallado de presentar el acontecimiento de la prueba como una sucesión de acciones menores lo transforma en una suerte de *escena* que se despliega ante el destinatario para que éste, a su vez, no sea una mera escucha de una narración, sino un testigo presencial de los hechos, cuya evidencia, para la ideología de la crónica, será razón suficiente de comprobación de su veracidad.

Y la historia contenida en la crónica agrega, casi al pasar, sin ilación clara, un acontecimiento más: la partida del hijo, su búsqueda del desierto. Vuelve así a acelerarse el *tempo* de la narración y de manera sumaria se adosa este suceso final: la rapidez con la que el discurso pasa sobre el acontecimiento le hace perder intensidad y presencia, de manera que el destinatario de la crónica, testigo de aquella escena central, ya casi no atiende a este suceso mostrado como si fuera tangencial a la historia.

Pero si bien la historia que cuenta la crónica aquí termina, el relato que la contiene continúa, para dar lugar a la emergencia de un observador que no hará sino poner en tela de juicio al de la crónica, al tomar el lugar de destinatario de la narración, pero no del destinatario previsto que asumiría la perspectiva gozosa de los padres, sino la de aquel que reconoce que todo saber, al iluminar una zona del sentido, proyecta sombra a su alrededor, ocultando a veces más de lo que hace saber.

Este observador, ahora un *asistente* en términos de Fontanille, dado que sólo posee un rol cognoscitivo y no desempeña ningún otro papel en el enunciado, ya se había anunciado en las primeras líneas del texto. Allí leemos: “Dieron al fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y *no quiero inventar lo que no sé*) y *creyeron* reconocerlo”. (Las cursivas son nuestras).

De entrada, el reconocimiento queda puesto bajo sospecha: el verbo “reconocer” aparece modalizado en el enunciado y atribuido a un acto de creencia de los padres y no a un saber comprobado. No obstante, la narración que se despliega a partir de aquí se detendrá precisamente en narrar la comprobación del reconocimiento, recurriendo a posiciones focales diversas. Pero tales ángulos focales, lejos de agotar el sentido de los hechos, parecen más bien ajustarse a ciertas convenciones de lo que el discurso de la crónica de hechos considera como verdad objetiva: atenerse a las evidencias, ser fiel a los datos y, sobre todo, registrarlos *sin interpretar* el sentido de los mismos.⁹ Pero he

aquí que el observador segundo que pone bajo su mira al observador primero, el de la crónica, revela que precisamente el propósito de la crónica, dar una versión fiel de los acontecimientos, no puede alcanzarse con las reglas que ella misma se impone, pues registrar sin interpretar es imposible. De aquí que este observador, destinatario decepcionado de la crónica, como ya dijimos, saque a la luz aquello que la crónica mantiene en la oscuridad y emerja para mostrar lo que *no* sabe: “Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa”.

Podríamos preguntarnos cómo es que la crónica que orienta el itinerario de lectura de los hechos que contiene y postula como posición privilegiada la perspectiva de los padres, haya podido generar este otro itinerario de lectura que subvierte y pone en entredicho la interpretación sugerida por el texto. Pareciera que este relato viene a contradecir aquello que intentamos sustentar, esto es, que el propio texto anticipa la interpretación del destinatario. Nos preguntamos, entonces, ¿también este otro trayecto interpretativo estaba de alguna manera contenido en la crónica? O más bien, para evitar toda visión positivista del texto como una realidad preexistente y enteramente constituida con antelación a su puesta en circulación, ¿es posible que esa partitura que constituye la materialidad textual contenga las huellas de sus probables ejecuciones?

Consideramos que nuestro texto puede ofrecernos alguna respuesta, dado que su misma composición ofrece la ocasión de reflexionar acerca de esta problemática. Se trata de un relato en el que ha habido una operación de *encaje*¹⁰ de otro relato: el relato insertado, la así llamada *crónica*, se vuelve, en el relato que la enmarca, objeto de observación y de cuestionamiento. Aquello que se problematiza es precisamente lo que la crónica calla, lo que *no* hace saber; el vacío de sentido abre así una brecha en el texto por la que el destinatario, desatendiendo la posición de interpretación que el texto privilegia, podría también transitar. Sabemos que todo discurso, simultáneamente, dice y calla, conserva y desecha, privilegia ciertas perspectivas y deja otras en un segundo plano, de aquí que el trayecto de reconstrucción del sentido seguido por el destinatario tanto puede estar orientado por las perspectivas privilegiadas por el texto como por aquellas omitidas, censuradas o negadas. El observador del relato marco, en el texto que nos ocupa, hace emerger a un primer plano la perspectiva omitida en el relato enmarcado, y lo hace bajo la forma de una pregunta indirecta, esto es, asumiendo la curiosidad que animaría a un destinatario deseoso de saber más, y no agregando a la historia componentes de los que carece. Vemos aquí también otro rasgo importante de la

actividad interpretativa: lejos de ser un agregado, justificado o caprichoso, poco importa, de los sucesos narrados, constituye un componente siempre implicado y anticipado por el texto.

A modo de cierre

Nuestra reflexión acerca del proceso de interpretación ha tomado como punto de partida una concepción del relato sustentada en la actividad enunciativa subyacente, la cual nos lo muestra como una orientación, ofrecida por el narrador, de posibles itinerarios de interpretación a seguir por el narratario.

Entre los procedimientos persuasivos atribuibles al narrador, la *puesta en perspectiva* de su discurso desempeña un papel central en la interpretación o interpretaciones que el destinatario es convocado a realizar.

El análisis del texto de Borges con respecto a la perspectiva de los acontecimientos narrados en la “crónica” y a su interpretación por el observador instalado en el relato que enmarca esa crónica, nos ha permitido reconocer los posibles caminos de interpretación cuyos modos de existencia textual pueden ser tanto manifiestos y explícitos, como latentes e implícitos, pero de cuya presencia da cuenta el propio relato.

NOTAS

1. En su obra clásica dice Wolfgang Kayser: “El llamado positivismo limitaba el trabajo práctico sobre todo a tres sectores: edición crítica de los textos, investigación de las fuentes y de la génesis de las obras y, por último, estudio minucioso y lo más completo posible sobre las circunstancias de la vida del poeta” (28).
2. Esta escuela, cuyo nombre deriva del hecho de que varios de sus miembros enseñaban en la Universidad de Constanza, se caracterizó por su posición polémica frente a las concepciones que guiaban la historia literaria —centradas en la composición o génesis del texto literario— y la importancia que proponían asignarle a la recepción de los textos. En particular, es memorable la lección inaugural de Jaus, en la universidad de Constanza, en 1967, publicada luego bajo el título “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, especie de manifiesto de la Escuela de Constanza, en la que argumenta contra la periodización clásica de la historia literaria basada en las condiciones biográficas o históricas de las obras literarias o en el lugar que éstas ocupan en el marco de un género dado, y defiende la pertinencia de fundamentar la historia literaria en criterios de influencia y recepción (ver también Filinich, 1992).
3. El término *intertextualidad* fue acuñado de manera un tanto accidental por Julia Kristeva, en el artículo acerca de la obra de Bajtín que publicara en la revista *Critique*, por los años sesenta. Allí se lee: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo

texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (Kristeva 1997 [1967]). De la suerte azarosa de esta noción da bien cuenta el estudio que le dedica Desiderio Navarro y que sirve de prólogo a la selección y traducción de los textos capitales sobre el tema reunidos bajo el título de *Intertextualité* (1997).

4. Para un desarrollo detallado del doble proceso de enunciación que comporta el relato literario, proceso que comprende, por una parte, la *enunciación literaria*, en la que están comprometidos autor, texto y lector, y por otra, la *enunciación ficcional*, cuyos participantes son narrador, historia y narratario, ver mi libro *La voz y la mirada* (1997).
5. Ver al respecto Greimas; Greimas y Fontanille; Fontanille (1994a); Fontanille y Zilberberg; Parret, como así también el volumen 7 de *Tópicos del Seminario*, dedicado al tema: “Presupuestos sensibles de la enunciación”, el cual reúne a Denis Bertrand, Jean-François Bordron, Gianfranco Marrone, Pierre Ouellet, Luisa Ruiz Moreno, entre otros, en cuyos trabajos se explora la fundamentación fenomenológica de la semiótica y, al mismo tiempo, se elaboran las categorías para abordar, desde una perspectiva semiótica, la emergencia de la significación a partir de la percepción. Este recorrido que va del estudio de la significación realizada (característico de la semiótica de los años sesentas) al estudio de su proceso de formación en el terreno de la percepción sensible (que distingue a la semiótica de los ochentas) permite concebir la percepción como una *semiosis* y, en tal sentido, salvando todas las distancias, como un proceso enunciativo.
6. En Fontanille (1994b) examina la coexistencia de estas tres dimensiones en el discurso así como su articulación: reconoce allí que así como hay sujetos y haceres *pragmáticos*, los discursos presentan transformaciones que afectan a sujetos y objetos *cognoscitivos*, como así también transformaciones que ponen en juego a sujetos y objetos *pasionales o tímicos*.
7. En su estudio acerca del *observador*, Fontanille (1989) define a esta instancia como un sujeto enunciativo cognoscitivo, esto es, un simulacro discursivo del enunciadore, en su dimensión cognoscitiva, a quien son atribuibles los puntos de vista manifiestos en el enunciado. Se propone considerar distintos tipos de observador, en una escala gradual que iría del menos al más determinado; así, el *focalizador*, carece de toda determinación y es un mero filtro de lectura, el *espectador* consta solamente de determinaciones espaciales y/o temporales, el *asistente* desempeña puramente una función cognoscitiva y el *asistente-participante* reúne todos los roles: pragmático, pasional y cognoscitivo (ver también Filinich 2003, 73-76).
8. Luz Aurora Pimentel, al abordar el tema de la perspectiva narrativa, hace hincapié en que la focalización no sólo es atribuible al narrador, como tampoco es la conciencia de los personajes lo único que puede ponerse en perspectiva en el relato. “Y es que – sostiene la autora– a diferencia de Genette y de muchos otros estudiosos del tema, habré de considerar aquí varias formas de organizar el relato en perspectivas” (95). Su modelo, inspirado no obstante en Gérard Genette, reúne los aportes de Boris Uspenski y de Wolfgang Iser.

9. En un trabajo destinado al estudio de cartas, crónicas y relaciones novohispanas, Walter Mignolo, refiriéndose a la etimología y usos diversos del vocablo “crónica”, recuerda que “más que relato o descripción, la crónica, en su sentido medieval, es una ‘lista’ organizada sobre las fechas de los acontecimientos que se desean conservar en la memoria” (75). La crónica posee este carácter de registro nudo de hechos: dar el mote de “crónica” a la historia del cautivo es asimilarla a un tipo de discurso que más bien le resta valor como historia pues la despoja del sentido de los hechos consignados.
10. El *encaje* quiere dar cuenta de un fenómeno más complejo que el simple enclave de un texto en otro: recuperando la doble acepción que el término posee en español – esto es, “hueco en una pieza en el que encaja otra”, pero también “tejido formado por un fondo reticulado que se rellena en algunas partes formando dibujos” – la noción de encaje permitiría observar cómo el discurso, al entretrejerse con otros discursos, crea una oquedad, una profundidad (que puede ser temporal, espacial, afectiva, en suma, semántica) que compensa la linealidad del discurso (ver los trabajos sobre el tema reunidos en Ruiz Moreno y Solís Zepeda, 2008).

OBRAS CITADAS

- Filinich, María Isabel. “Recepción y literatura”. *Oralidad y escritura*. Ed. Eugenia Revueltas y Herón Pérez. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1992. 183-93.
- . *Descripción*. Buenos Aires: EUDEBA, 2003.
- . *La voz y la mirada: teoría y análisis de la enunciación literaria*. México y Puebla: Plaza y Valdés, Universidad Autónoma de Puebla y Universidad Iberoamericana, 1997.
- Fontanille, Jacques. “Semiótica de las pasiones: el Seminario de Puebla”. *Morphé* 9-10 (1994a): 9-240.
- . “Propuesta para una tópica narrativa de carácter antropomorfo”. *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. Ed. Gabriel Hernández Aguilar. México y Puebla: Siglo XXI y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994b. 175-201.
- . *Les Espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l’observateur*. Paris: Hachette, 1989.
- Fontanille, Jacques y Claude Zilberberg. *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima, 2004.
- Greimas, Algirdas Julien. *De la imperfección*. Trad. Raúl Dorra. México y Puebla: Fondo de Cultura Económica y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- Greimas, Algirdas Julien y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Trad. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores. México: Siglo XXI, 1994.

- Jauss, Hans Robert. "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. México: UNAM, 1987. 55-58.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4.^a reimp. Madrid: Gredos, 1976.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. Desiderio Navarro. Col. "Criterios". La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997. 1-24.
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". *Historia de la Literatura Iberoamericana (Época Colonial)*. Ed. L. Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 57-116.
- Parret, Herman. *De la semiótica a la estética: enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: EDICIAL, 1995.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI y UNAM, 1998.
- Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique* 14 (1973): 178-96. *Tópicos del Seminario* 7 (2002): *Presupuestos sensibles de la enunciación*.
- Ruiz Moreno, Luisa y María Luisa Solís Zepeda, ed. *Encajes discursivos: estudios semióticos*. México y Puebla: Ediciones de Educación y Cultura y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008.
- Uspenski, Boris. *A Poetics of Composition*. Berkeley, Los Ángeles/Londres: University of California Press, 1973.