

## LA ARGUMENTACIÓN EN EL RELATO Y LA EVALUACIÓN DEL MUNDO NARRADO

Herrero Cecilia, Juan

*Universidad de Castilla-La Mancha, Departamento de Filología  
Moderna, Facultad de Letras, Avda. Camilo José Cela, s/n, 13071  
Ciudad Real, Tfno: 926 295312, Fax: 926 295312, e-mail:  
jherrero@fimo-cr.uclm.es*

*(Recibido Octubre 1997; aceptado Diciembre 1997)*

*BIBLID [1133-682X (1997-1998) 5-6; 211-236.]*

### Resumen

El objetivo de nuestro estudio ha consistido en poner de relieve la dimensión persuasiva y argumentativa del relato. Esa dimensión es de carácter dialógico y se manifiesta de manera especial a través de la actividad *evaluativa* que realiza el discurso del narrador para atraer la atención y el interés del destinatario del relato sobre aquellos aspectos que hacen que el mundo narrado resulte significativo o iluminador. Hemos examinado las etapas estructurales del relato en las que la *evaluación* suele aparecer con mayor frecuencia, y también los principales procedimientos evaluativos a los que recurre el narrador (y el autor a través de él) para orientar la cooperación interpretativa del oyente/lector sobre el sentido del mundo narrado.

El análisis realizado pretende ser una contribución a los estudios de pragmática y retórica del relato en la línea del dialogismo de Bajtin, de la lingüística textual de J. M. Adam y de la sociolingüística del relato de W. Labov.

**Palabras clave:** Pragmática del relato, argumentación y narración, enunciación y evaluación, lingüística textual, análisis del discurso narrativo.

### Abstract

The aim of this paper is to highlight the persuasive and argumentative dimension of the tale. This dimension has a dialogic character and it appears specially in the *evaluative* activity carried out by the narrator's discourse to draw the addressee's attention and interest to those aspects of the narrated world that are significant or revealing. The structural stages of the tale are examined where *evaluation* is usually more frequent, and the principal evaluative procedures the narrator uses (and the author through him/her) to guide the interpretative cooperation of the listener/reader about the sense of the narrated world.

This analysis attempts to contribute to Pragmatics and the Rhetoric of Tale along the lines of Bakhtin's Dialogism, Adam's Text Linguistics and Labov's Sociolinguistics of Tale.

**Key words:** Pragmatics of the Tale, argumentation and narrative, utterance and evaluation, text linguistics, narrative discourse analysis.

### **Résumé**

Avec notre étude nous avons voulu mettre en relief la dimension persuasive et argumentative du récit. Cette dimension est de nature dialogique et elle se manifeste spécialement à travers l'activité d'évaluation que réalise le discours du narrateur pour attirer l'attention et l'intérêt du destinataire du récit sur les aspects qui font que le monde raconté acquière une signification pertinente ou une valeur révélatrice. Nous avons examiné les étapes structurales du récit où l'activité de l'évaluation est plus fréquente, et aussi les principaux procédés évaluatifs que peut choisir le narrateur (et l'auteur à travers lui) pour orienter la coopération interprétative de l'auditeur/lecteur sur le sens de l'univers raconté.

Notre analyse prétend être une contribution aux études de pragmatique et de rhétorique du récit dans la ligne du dialogisme de Bakhtin, de la linguistique textuelle de J. M. Adam et de la sociolinguistique de récit de W. Labov.

**Mots-clés:** Pragmatique du récit, argumentation et narration, énonciation et évaluation, linguistique textuelle, analyse du discours narratif.

### **Sumario**

1. La argumentación en el relato desde la perspectiva de una concepción dialógica e interactiva del texto narrativo. 2. Enunciación y evaluación en el relato. 3. Principales procedimientos de evaluación para orientar la recepción/interpretación del relato.

## **1. La argumentación en el relato desde la perspectiva de una concepción dialógica e interactiva del texto narrativo**

Aunque el discurso del relato no se organiza directamente como el de una argumentación, hay que reconocer, sin embargo, que todo relato tiene una dimensión argumentativa o persuasiva, y que algunos géneros narrativos como, por ejemplo, la parábola, la fábula, el relato ejemplar, el relato didáctico, el cuento filosófico, la novela ideológica o de tesis, etc. responden a una intencionalidad específicamente argumentativa porque, a través del ejemplo o de la historia narrada, el sujeto enunciativo trata de transmitir al oyente o al lector un saber especial (de signo filosófico, religioso, ético, etc.) sobre la vida y el mundo y, en función de ese saber iluminador, intenta proponer (de forma explícita o implícita) una regla de comportamiento, una manera de actuar en

la vida. Podríamos señalar como ejemplos las parábolas del Evangelio, las fábulas de Esopo y de La Fontaine, el *Libro de los ejemplos del conde Lucanor* y de *Patronio* de Don Juan Manuel, los cuentos de Voltaire (*Candide*, *Micromégas*, etc.), las novelas ideológicas sobre la acción revolucionaria de Malraux (*La Condition humaine*, *L'Espoir*..), las novelas existencialistas de Sartre (*La Nausée*..) y de Camus (*L'Etranger*, *La Peste*, etc.)<sup>1</sup>

La dimensión persuasiva o argumentativa del relato ha empezado a ser tenida en cuenta desde finales de los años setenta como consecuencia de la difusión de nuevos enfoques y teorías sobre el lenguaje y sobre la literatura, teorías que suponían una reacción y una superación del estructuralismo lingüístico y literario. Los planteamientos del estructuralismo literario han sido predominantes en el campo de la narratología y de la semiótica narrativa, campos de gran interés para un mejor conocimiento del funcionamiento de los relatos literarios pero basados en una concepción inmanentista de la obra o del texto considerado como un mundo autónomo y cerrado sobre sí mismo. Entre los nuevos enfoques conviene señalar el pensamiento del ruso Mijail Bajtín sobre el discurso humano y la creación literaria concebidos desde una perspectiva **dialogica** relacionada con el dinamismo complejo de la comunicación dentro de una sociedad plural (el concepto de *intertextualidad*, y el concepto de novela *monológica* y de novela *polifónica* han sido puestos de relieve por Bajtín). Conviene señalar también las aportaciones que se derivan de la filosofía del lenguaje en la línea de la teoría de los *actos de habla* de Austin y de Searle, que han dado lugar a los estudios de pragmática del discurso, y las aportaciones que provienen del campo de la **estética de la recepción** (H.R.Jauss), de la **estética de la lectura** (Wolgan Iser), de la **hermenéutica de la lectura** (Gadamer, P Ricoeur), de la **cooperación interpretativa del lector** (Umberto Eco: *Lector in fabula*), de la **lingüística del discurso** (E.Benveniste, D Maingueneau, K.Kerbrat-Orecchioni, F.Rastier) y de la **rehabilitación de la retórica** (Perelman, Kibedi Varga, etc.). A estos estudios habría que añadir los de sociolingüística del relato realizados por W.Labov y J.Waletzky que han abierto el camino a planteamientos interesantes relacionados con la enunciación narrativa y la *evaluación* en el relato.

Pasamos ahora a exponer lo que significa la **dimensión persuasiva y argumentativa del relato** desde una concepción dialogica y de interacción comunicativa entre el Sujeto enunciador, el enunciado por él organizado y el Sujeto destinatario e interpretante de ese enunciado.

---

<sup>1</sup> Para un enfoque de la literatura de tesis, se puede consultar el estudio de Suleiman (1983).

Como todo discurso humano, el relato presupone, en efecto, una situación determinada de comunicación y un *contexto* (humano, social, cultural) en el que se sitúan los interlocutores y respecto al cual lo narrado puede adquirir un sentido *pertinente*, es decir un interés o un valor significativo que hacen que el relato sea digno de ser contado. El ejemplo más directo y evidente de situación de comunicación es el *diálogo* o el intercambio verbal entre los interlocutores.

Considerar el texto narrativo como un mensaje autónomo y cerrado sobre sí mismo, estructurado en torno a una intriga y a unos actores con sus roles y sus funciones, no es suficiente, porque los actores y la acción narrada pueden constituir formal y temáticamente un relato, pero ese relato puede resultar banal, intrascendente, sin interés especial para el oyente o para el lector. Para que eso no ocurra, habrá que implicar entonces el interés del destinatario (sus valores, sus conocimientos, sus sentimientos, sus expectativas, su capacidad crítica, etc.) en el mundo que revela el relato, para que el **acto de narrar** quede justificado y el relato aparezca como algo memorable o digno de ser contado. Conseguir este objetivo constituye el desafío y el mérito de todo relato concreto. El sujeto enunciador/narrador tendrá que tener entonces en cuenta a qué tipo de destinatario dirige el relato, qué tipo de historia le va a presentar (según los temas y las convenciones que imponen los géneros narrativos) y qué tipos de **estrategias discursivas** y de **procedimientos narrativos** tendrá que emplear para que la historia narrada resulte atractiva, iluminadora, sorprendente, divertida, etc.

Esto quiere decir que la actividad de *recepción/interpretación* (es decir la cooperación interpretativa del oyente/lector) deberá estar prevista y orientada desde el interior mismo del discurso de cada relato para que el valor significativo de la historia contada pueda ser captado por el destinatario y el acto de narrar resulte pertinente y produzca el *efecto* perseguido por el enunciador/narrador. La concepción performativa e interactiva del relato y de la obra literaria había sido ya propugnada, en la primera mitad del siglo XIX, por Edgar Allan Poe (*Filosofía de la composición*, etc.) cuando señalaba que, para un autor, lo importante es saber qué *efecto* pretende suscitar al escoger el tema de una obra y cuáles van a ser los *procedimientos* más adecuados para conseguir que ese efecto llegue hasta el lector. Esto exige, según Poe, que todo en la obra converja hacia ese objetivo, desde la primera frase hasta la última.

Podemos afirmar entonces que la dimensión **persuasiva** y **argumentativa** del relato consiste en poner en marcha unas determinadas estrategias (temáticas y discursivas) y unos procedimientos narrativos que permitan que el oyente o el lector considere *pertinente* (significativa, interesante, iluminadora) la historia narrada. Conseguir el reconocimiento de la *pertinencia comunicativa* y *significativa* de la historia,

sería la **conclusión** a la que conduce la labor de persuasión y de argumentación que realiza el discurso del relato con sus propias estrategias. Y esto implica, por otro lado, que todo relato tiene que poder responder adecuadamente a las preguntas o interrogantes que podría formular el oyente o el lector desde su perspectiva de *recepción/interpretación*. Y si no consigue responder a esas preguntas será porque el enunciador/narrador habrá fracasado con sus estrategias o porque el lector u oyente concreto no se adapte al *modelo de destinatario* (o de *lector implícito*) previsto por el Sujeto productor del relato en el momento de la elaboración del mismo.

Para entender mejor estos planteamientos citaremos aquí algunas frases de Mijail Bajtín sobre su concepción **dialogica** de la comunicación humana:

Todo enunciado (discurso, conferencia, etc.) es concebido en función de un oyente, es decir en función de su *comprensión* y de su *respuesta* -no de su respuesta inmediata, claro está, pues no se debe interrumpir a un orador o a un conferenciante con observaciones personales -, y también es concebido en función del acuerdo y del desacuerdo, o, dicho de otro modo, de la **percepción evaluativa del destinatario**; en una palabra, en función del *auditorio* al que va dirigido el enunciado<sup>2</sup>.

Sobre el discurso de la obra literaria, Bajtín afirma lo siguiente:

Toda obra literaria está orientada hacia afuera, no hacia ella misma, sino hacia el oyente/lector (...), ella anticipa en cierto modo, sus eventuales reacciones.<sup>3</sup>

El relato oral ordinario y también el relato escrito literario (cada uno desde su propia dinámica y desde su propia situación comunicativa) responden a una interacción de tipo **dialogico** que opera de una forma más o menos explícita o más o menos implícita. Los estudios de W Labov (1967 y 1972) y J Waletzky (1967), continuados

---

<sup>2</sup> Citado por Todorov (1981). La traducción es nuestra

<sup>3</sup> Mijail Bajtín *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, p. 397. La traducción es nuestra

---

después por otros estudiosos de la dinámica comunicativa del relato (como, por ejemplo, J M Adam : *Le Récit* P U F ,1984, *Le texte narratif*. Nathan, 1985, etc.), han puesto de relieve que en el discurso organizador del relato intervienen dos dimensiones complementarias . la **dimensión estructural** (de ella depende el encadenamiento de la historia narrada con los actores y procesos que constituyen la sintaxis narrativa) y la **dimensión situacional** que es de carácter enunciativo y dialógico porque consiste en atraer y mantener la atención y el interés del destinatario (oyente/lector) a través del discurso narrativo y sus estrategias. Esta dimensión es de tipo persuasivo y confiere al relato una **orientación argumentativa** que el enunciador/narrador quiere hacer percibir al destinatario por medio de la **evaluación** (con sus diversos procedimientos comentarios, reflexiones interpretativas, máximas o aforismos iluminadores. ) ,y por medio de una manera de narrar que vaya respondiendo por anticipado a los posibles interrogantes que la historia pudiera suscitar en el destinatario de la misma. Así irá orientando el proceso de **cooperación interpretativa** del oyente/lector y dirigiéndolo hacia la *buena* recepción del relato.

El narrador recurre a la **evaluación** cuando decide suspender la narración de la acción o de la historia en un momento significativo para juzgar, comentar o explicar su sentido o su pertinencia al lector o al destinatario resaltando lo que pueda tener de ejemplar o de memorable. Según Labov, la evaluación se produce a través de *los procedimientos que emplea el narrador para indicar el objetivo de su historia, su razón de ser: por qué nos la cuenta, qué es lo que pretende. Pues hay muchas maneras de contar la misma historia, y se la puede hacer decir cosas muy diferentes, o nada en absoluto. La historia que no viene a significar ni a aportar nada será recibida con la observación despectiva . "¿Y eso qué?". Un buen narrador sabrá evitar esta reacción y hará que resulte impensable.*<sup>4</sup>

La dimensión dialógica y pragmático-argumentativa de la evaluación no sólo aparece en medio del relato para iluminar el sentido de los acontecimientos; puede estar también operando bajo formas diversas a lo largo de todo el relato. Se manifiesta, sin embargo, de una manera especial en las llamadas por Labov y Waletzky *proposiciones libres* del discurso narrativo. Esas *proposiciones* (o más exactamente *macroproposiciones*) son las siguientes. la **orientación** (aporta las indicaciones necesarias para entender y seguir la historia narrada), la **evaluación** de lo narrado a cargo de los comentarios del narrador o transferida al discurso de los personajes; el

---

<sup>4</sup> W Labov *El discurso ordinario La lengua en los ghettos negros de los Estados Unidos*. París: Editions de Minuit, 1978, p 303 La traducción es nuestra.

---

**resumen** o el **incipit** inicial que viene a motivar la curiosidad o a justificar la narración del relato, y el **cierre**, la **moraleja** o la conclusión final (explícita o implícita) donde se extrae la *lección* oportuna o el valor significativo que encierra la historia narrada

La actividad de evaluación realizada por el narrador a lo largo del relato (cuyas modalidades vamos a precisar más adelante) contribuirá a que, una vez narrada o leída la historia, el oyente/lector pueda deducir su propia interpretación realizando lo que J - M Adam llama una *evaluación final*<sup>5</sup>, es decir una percepción del relato como conjunto o totalidad dotada de una cierta significación. De esa significación se derivarán ciertos **efectos comunicativos** en el plano emotivo o en el plano cognitivo. Esto quiere decir que el oyente/lector podrá comprobar si la historia narrada contribuye a confirmar o a afianzar sus esquemas mentales (su ideología, su mentalidad, sus prejuicios), o, por el contrario, si esa historia viene a confundir, criticar, subvertir, etc. sus esquemas y valores, o a revelar nuevos enfoques y planteamientos sobre el sentido de la vida, o simplemente resulta insignificante, banal y aburrida.

Para terminar esta primera parte citaremos aquí unas palabras de A Kibedi Varga en *Discours, récit, image* (1989)

El relato permite multiplicar nuestro conocimiento del mundo y reconocer nuestros deseos. Su saber es por lo tanto de carácter psicológico y ético: nuestro comportamiento está determinado por los relatos que oímos o encontramos en nuestro entorno (...). Dentro de nuestra perspectiva, el relato se concibe siempre en el interior de unos interrogantes o de una actividad de cuestionamiento, forma parte de un diálogo y se ofrece como una respuesta provisional (o indirecta) (...). Pero por su mismo poder de cuestionamiento, el relato puede resultar ambiguo (o ser mal interpretado) ... por un lado posee ciertos signos que pueden dirigir ese cuestionamiento (por ejemplo, ciertas *leyes del género*); pero este cuestionamiento implica, por otro lado, una **interpretación** que viene a aplicarse al relato *desde fuera* (desde el oyente/lector), el texto y el extra-texto entran en contacto<sup>6</sup>

Kibedi Varga ha agrupado los múltiples relatos modernos en tres grandes categorías o tipos cada uno de los cuales abarca un gran conjunto cuyo denominador

---

<sup>5</sup> J.M. Adam. *Les Textes: types et prototypes*. Paris. Nathan, 1992, pp. 56-57

<sup>6</sup> A.Kibedi Varga (1989: 72 y 82). La traducción es nuestra

común es el de responder a un mismo cuestionamiento de fondo:

1) **Los relatos del HACER.** Vienen a ilustrar cómo hay que comportarse o no comportarse en la vida cotidiana o qué hacer para triunfar en la sociedad. Son los relatos cómicos y satíricos, las novelas picarescas, los relatos de formación y de aprendizaje, los relatos de aventuras... ,etc

2) **Los relatos del VIVIR.** Responden a la siguiente pregunta de fondo. ¿qué modelos podemos seguir para orientar nuestra vida hacia un determinado ideal? (y al revés ¿qué modelos debemos rechazar?) Son los relatos de tipo biográfico o hagiobiográfico, que nos proponen modelos como el del **héroe, el santo, el artista, el político o el hombre de Estado**, etc. El narrador intenta suscitar la admiración y la identificación del lector con el personaje idealizado y considerado *modélico*; y también suscitar la repulsa o la antipatía frente al personaje considerado *antimodélico* (el explotador, el bribón, el corruptor, etc.)

3) **Los relatos del SER.** Responden a un cuestionamiento de tipo metafísico: ¿qué sentido puede tener la vida o la existencia del ser humano?. Son los relatos míticos, religiosos, ideológicos, metafísicos, etc. La novela moderna plantea sobre todo las cuestiones del comportamiento del individuo frente a los valores existentes en el contexto social (familiares, sociales, ideológicos, económicos, etc.); pero más allá del hacer y del poseer aparece inevitablemente la cuestión del *ser*, es decir los interrogantes sobre la dimensión metafísica de la existencia humana.

Cerraremos estas consideraciones citando unas palabras de J M ADAM sobre la *representación* y la *persuasión* en el relato:

Narrar es siempre narrar algo a alguien a partir de una espera (atenta o desconfiada), sobre la base de un horizonte de expectativas que se apoya en primer lugar en la previsibilidad que se deriva de los mismos esquemas de la organización narrativa en general, y de los distintos géneros narrativos en particular (relato fantástico, periodístico, anécdota graciosa, etc.) Todo lector oyente puede juzgar, a la vez, la *gramaticalidad* (conformidad o no) del discurso en relación con un tipo de relato y la *aceptabilidad* interactiva (valor, interés, adecuación, pertinencia) de lo que se ha narrado. Si el acuerdo previo no existe, una especial **actividad persuasiva** puede aparecer en correlación con la actividad interpretativa-



explicativa: al *hacer creer* (persuasivo) del enunciador/narrador responden (o no) el *creer* (interpretativo), la adhesión (o no) del narratario oyente/lector<sup>7</sup>

## 2. Enunciación y evaluación en el relato

Además de lo expuesto anteriormente, podemos decir también que la actividad enunciativa de evaluar o de comentar el universo narrado está relacionada con lo que Roland Barthes llamaba el funcionamiento del *código cultural* en el texto, es decir la proyección de un *Saber* o de una *Sabiduría* que hace inteligible y justificable el mundo del texto ante el destinatario. Graham Falconer, al estudiar el funcionamiento del discurso narrativo de Balzac<sup>8</sup>, llama *doxa* al código regulador del *Saber* en el texto. En el relato de ficción, la *doxa* procede de la cultura o del saber especial del narrador (y, a través de él o más allá de él, de la ideología y del saber del autor) y es el discurso narrativo el que le construye y le revela al lector sugiriendo o haciendo ver las leyes y principios que regulan y dan sentido al universo de la historia narrada. Para ello el narrador puede iluminar los aspectos de la acción y las dimensiones de los personajes recurriendo a comentarios, reflexiones o explicaciones y también introduciendo máximas, aforismos o sentencias en las que condensa su visión del mundo narrado<sup>9</sup>

Pero, como ya hemos señalado más arriba, hay que situar la actividad evaluadora del narrador dentro de una interacción de carácter dialógico. En efecto, la actividad de evaluación que impregna el discurso del relato sirve para orientar la recepción/interpretación del oyente/lector y contribuye a hacer más efectivo el **pacto** o **contrato** que se establece (de forma explícita o implícita) entre el sujeto productor del relato y el sujeto destinatario del mismo dentro de una determinada **situación de comunicación**. Cada relato, en efecto, tiene que adaptarse a las leyes y convenciones de un género específico (por ejemplo: relato autobiográfico, novela policiaca, cuento tradicional/popular, etc.) y buscar su propia originalidad y su propia pertinencia comunicativa dentro de esas convenciones, es decir resultar atractivo, interesante, informativo, etc

---

<sup>7</sup> J.M. Adam (1984: 11-12). La traducción es nuestra.

<sup>8</sup> G. Falconer (1980: 90).

<sup>9</sup> Ver a este respecto el artículo de É. Bordas (1977: 39-53).

Por otro lado, la noción de contrato de enunciación y de recepción puede asimilarse a lo que se llama **principio de cooperación** en la conversación ordinaria, principio que tiene por objeto evitar las rupturas de la homogeneidad discursiva, y que H.P.Grice formula así

*Que tu contribución a la conversación se adapte a lo que se espera de ti, en la etapa en la que se encuentre, en función del objetivo o de la dirección que persigue el intercambio verbal en el que estás participando.*<sup>10</sup>

Aplicando este principio al acto de narrar y de organizar un relato, diremos que el sujeto enunciador/narrador tiene que asumir dos compromisos necesarios que J.M.Adam ha puesto de relieve en *Le texte narratif*<sup>11</sup>:

a) **El compromiso de compatibilidad** con lo que exige el desarrollo del tema aceptado en el marco de la situación de comunicación y en conformidad con las leyes y convenciones del género.

b) **El compromiso de informatividad**. Esto quiere decir que la historia narrada debe resultar pertinente e interesante para el destinatario surtiendo el máximo efecto comunicativo. Para ello se necesita implicar el interés del oyente/lector haciendo que asuma un cierto grado de **cooperación**, grado que será facilitado si el narrador recurre a determinadas **estrategias discursivas**. La primera de ellas consistirá en **saber justificar el uso de la palabra** atrayendo la atención del destinatario y manteniendo su interés hasta el final del relato. El **cierre** del mismo vendrá a señalar que el uso de la palabra narrativa ha terminado y que el interlocutor puede ahora asumir su turno y reaccionar (de forma explícita o implícita) ante la historia narrada.

Todo esto se puede comprobar mejor observando las estrategias que intervienen en el **relato oral ordinario** (autobiográfico, anecdótico, conversacional) en donde resulta todo un desafío para el enunciador/narrador el hecho de saber imponer y justificar su palabra narrativa, pues tiene que atraerse la atención del auditorio para poder contar una historia que resulte digna de ser narrada, es decir que ofrezca interés, amenidad, valor iluminador o significativo. Para conseguir mejor este objetivo, el enunciador narrador suele introducir **evaluaciones** o comentarios explicativos sobre el sentido especial de los hechos narrados. Esas evaluaciones aparecen en ciertos momentos estratégicos de la narración a los que vamos a referirnos en seguida. Pero antes queremos señalar que la particular dimensión *dialógica* que adquiere el relato oral ha sido tenida en cuenta por el relato literario **escrito**, pues éste se presenta muchas veces al lector como si fuera la

---

<sup>10</sup> H.P.Grice (1979: 61) La traducción es nuestra.

<sup>11</sup> J.M. Adam (1985: 155-156)

transmisión de un **relato oral** que alguien contó a un auditorio determinado en una determinada situación de comunicación.

Encontramos este procedimiento en los relatos de Sherazade en *Las mil y una noches*; *El conde Lucanor* de don Juan Manuel; *El Decameron* de Boccacio, *El Heptamerón* de Margarita de Navarra; en varios relatos de Hoffmann (*Historia de fantasmas*, *La casa vacía*, etc.) y de Maupassant (*Sobre el agua*, *Aparición*; *La mano*; *Cuento de Navidad*...) etc.. En estas obras el autor recurre a una estrategia de *autentificación* de lo narrado haciendo que un narrador-editor recoja el *relato oral* ya contado en el pasado y lo ofrezca ahora al lector como un testimonio digno de ser conocido porque ya fue considerado interesante o divertido por el auditorio que lo escuchó y apreció. Además el relato en forma de testimonio *oral* permite hacer intervenir varios niveles de *evaluación* de lo narrado (la evaluación del narrador primero; las reacciones evaluativas del auditorio; la evaluación del narrador-editor, y la evaluación que pueda hacer el lector).

Pasamos ahora a exponer las secuencias del relato oral donde el enunciador/narrador suele recurrir de forma especial a la estrategia discursiva de la **evaluación**

### 1. El resumen inicial o la entrada-prólogo (PN 0):

Cuando surge un relato en medio de una situación de diálogo, se produce una ruptura de éste y se inicia una intervención *monológica*. Para justificar el cambio y atenuar la ruptura, el enunciador que va a iniciar el relato recurre normalmente a un **resumen** global o una **entrada-prólogo** de tipo evaluativo y argumentativo en la que va a exponer el objetivo del relato o el interés narrativo de la historia (por su carácter excepcional, divertido, ejemplar...) para suscitar así la curiosidad del auditorio y el deseo de que se cuente la historia a la que se está haciendo alusión por medio de la estrategia evaluativa del resumen o de un *incipit* de tipo enigmático o problemático. El resumen o el *incipit* abre entonces el camino a la cooperación interpretativa del destinatario y sitúa el interés de la historia dentro de una escala de valores que pueda resultar significativa para el mismo. A título de ejemplo, citaremos aquí unas frases del *incipit* de un cuento de Pedro Antonio de Alarcón titulado *La mujer alta* y puesto en boca de un narrador interno.

Os contaré una rara y peregrina historia en comprobación de mi tesis... reducida a manifestar, aunque me llaméis oscurantista, que en el globo terráneo ocurren todavía cosas sobrenaturales: esto es, cosas que no caben en la cuadrícula de la razón, de la ciencia ni de la filosofía, tal como hoy se entienden (o no se entienden) semejantes palabras, palabras y palabras, que diría Hamlet <sup>12</sup>

## 2. La Orientación y sus indicaciones (PN I) .

Después del Resumen (que viene a responder a la pregunta, ¿de qué trata la historia?, o ¿qué se pretende con ella?) el narrador suele pasar a describir la **situación inicial** (PN I) desarrollando la macroproposición narrativa que Labov llama la **Orientación** y que consiste en ofrecer una serie de informaciones que van a constituir la base temática necesaria para entender los acontecimientos posteriores. Aquí empieza a funcionar el **contrato de enunciación/recepción** al que hemos aludido antes, contrato que abre unas expectativas y conlleva unos compromisos narrativos. Los datos e informaciones que se ofrecen en la orientación constituyen una respuesta a ciertas preguntas implícitas ( ¿quien?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿qué?...). Al desarrollar esas indicaciones, el narrador puede recurrir también a comentarios explicativos y evaluativos para que el oyente/lector pueda percibir mejor el sentido que va a adquirir la evolución de la historia narrada. Citaremos ahora un ejemplo tomado de un breve relato de Soledad Puértolas, relato de tipo autobiográfico. La narradora cuenta un viaje por Noruega, Dinamarca y Finlandia realizado en el coche de unos amigos (una pareja de argentinos) Cuando presenta al dueño del coche, le describe según la perspectiva que tenía de él en aquel momento, pero luego introduce un comentario evaluativo para hacer ver al lector que esa perspectiva resultó errónea .

---

<sup>12</sup> Cuento recogido por Rafael Llopis en *Antología de cuentos de terror*, vol. 2. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 171-172.

---

Walter, en suma, nos parecía prometedor, presentimos que iban a haber muchos gustos y aficiones comunes ( ) Pero no siempre se puede presumir de intuición, y aquella ocasión puede honorablemente figurar entre uno de los errores que he cometido dentro del sistema de simpatías y antipatías que rigen las relaciones humanas.<sup>13</sup>

### **3. La Complicación (PN 2) y la dinámica de la Acción (PN 3):**

La Orientación permite pasar a la fase de la Complicación o de la perturbación de la situación inicial. Esa perturbación o conflicto dará lugar a una dinámica que pretende encontrar una solución a la problemática abierta con la Complicación. En estas dos etapas (que responden a las preguntas implícitas ¿y luego qué pasó?) los acontecimientos van a ir asumiendo un sentido particular que tendrá que ser bien captado por el destinatario. Por eso el narrador puede suspender la acción para comentar su sentido o **evaluar** algunos de sus aspectos

### **4. La Resolución (PN 4) y la Situación final (PN 5):**

La Resolución es el resultado al que llega la dinámica de la acción pues ésta tiene que desembocar en algún tipo de solución o desenlace (positivo o negativo, explícito o implícito) para que el relato tenga coherencia. La pregunta a la que el narrador está respondiendo ahora es : ¿cómo terminó todo eso?. La resolución deja paso a la Situación final, es decir al estado de cosas al que han accedido los protagonistas de la historia narrada, estado que marcará una modificación o una transformación respecto a la Situación inicial. Como los acontecimientos de estas dos etapas resultan significativos por sí mismos, el narrador no suele introducir comentarios evaluativos. La evaluación aparece sobre todo al cerrar el relato para marcar el valor significativo que se puede extraer del conjunto de la historia narrada

---

<sup>13</sup> Soledad Puértolas. *Volkswagen. Copenhagen. Un coche un viaje. El Mundo. Motor y Viajes*. 7 de Junio de 1997

---

### 5. La Conclusión o la manera de cerrar el relato:

Se trata de poner fin al uso de la palabra por parte del enunciador/narrador, lo cual quiere decir que todas las preguntas que podría plantear el destinatario han quedado ya respondidas, y que los interlocutores pueden volver ahora a la situación de diálogo de donde habían partido. Pero al cerrar el relato, para hacer constar de forma expresa la *lección* especial o el sentido iluminador que de él se desprende, el narrador puede formular una *moraleja* o una conclusión de tipo ideológico, metafísico, irónico, etc. En una situación de diálogo el interlocutor puede ahora tomar la palabra y expresar su impresión o valoración de la historia escuchada. Si el relato es escrito, al acabar la lectura, el lector tendrá que ser capaz de percibir el sentido que se deriva de la configuración del conjunto de la historia y realizar su propia *evaluación global* (lo que J.M.Adam llama la proposición narrativa *Omega*) descubriendo la pertinencia comunicativa del relato, aunque el narrador no introduzca una *moraleja* explícita al final del mismo. En los relatos que persiguen una finalidad didáctica de signo moral, religioso, patriótico, ideológico, etc., el narrador introduce casi siempre la *moraleja* o conclusión que considera más adecuada para orientar en la *buena* dirección el valor iluminador que el lector debe extraer de la historia narrada. Veamos, como ejemplo, de qué manera comienza la *MORALITÉ* que Charles Perrault ha introducido al final del cuento *Le Petit Chaperon rouge* (*Caperucita roja*) :

*On voit ici que de jeunes enfants,  
Surtout de jeunes filles,  
Belles, bien faites et gentilles,  
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,  
Et que ce n'est pas chose étrange,  
S'il en est tant que le loup mange...,etc*

Veamos también el sentido argumentativo y aleccionador de la reflexión final que cierra *La Peste* de A Camus:

Rieux decidió redactar la narración que aquí termina, por no ser de los que se callan, para testimoniar en favor de los apestados, para dejar por lo menos un recuerdo de la injusticia y de la violencia que les había sido hecha y para decir simplemente algo que se aprende en medio de los desastres. que hay en los hombres más cosas dignas de admiración que de desprecio.

Pero sabía, sin embargo, que esta crónica no puede ser el relato de la victoria definitiva. No puede ser más que el testimonio de lo que fue necesario hacer y que sin duda deberían seguir haciendo contra el terror y su arma infatigable, a pesar de sus desgarramientos más íntimos, todos los hombres que, no pudiendo actuar como santos, se niegan a aceptar las plagas destructoras, y se esfuerzan, al menos, en actuar como médicos

Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás ( . . ), y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa.

Por lo que hemos expuesto podemos terminar esta segunda parte señalando que la **evaluación** (destinada a mantener y a orientar la cooperación interpretativa del destinatario hacia el efecto comunicativo perseguido por el narrador) puede estar impregnando de una u otra forma todo el discurso narrativo. Conviene entonces que pasemos ahora a poner de relieve los principales **procedimientos de evaluación** que aparecen en los diversos tipos de relatos, procedimientos que estarán relacionados con las leyes del género y con las estrategias de persuasión escogidas por el sujeto productor del texto del relato.

### 3. Principales procedimientos de evaluación para orientar la recepción/interpretación del relato

Como ya hemos señalado, los procedimientos de evaluación no dependen sólo de la libre voluntad del sujeto enunciador sino también de las normas y convenciones específicas que imponen los géneros narrativos. Existen, en efecto, ciertos géneros como, por ejemplo, la parábola, la fábula, el ejemplo, el cuento filosófico, la novela de tesis, etc. que persiguen una finalidad específicamente persuasiva o argumentativa. En ellos la historia narrada funciona como una alegoría y va acompañada de una evaluación o interpretación de la *verdad* o del sentido (ético, moral, religioso, ideológico, cívico, etc.) que esa historia encierra con objeto de que el oyente/lector lo asuma y lo convierta en la base de una norma de acción o de comportamiento (nivel pragmático de la exhortación). La narración de la historia se justifica por la interpretación que la ilumina y la hace acceder al nivel de verdad moral, ética, etc. y a la categoría de argumento para justificar o hacer deducir una norma de comportamiento

En este tipo de relatos suele funcionar un sistema de valores de tipo *dualista* que ensalza lo que se considera positivo o aceptable, y reprueba lo que se considera negativo o inaceptable según los principios o la doctrina (religiosa, ideológica, filosófica, etc.) defendida por el autor del relato como modélica o *verdadera*. Esa doctrina nos remite a un discurso determinado existente en el contexto sociocultural y a las instituciones o los textos relacionados con él (intertextualidad). Como ejemplo podemos citar la novela de tesis de L.Aragon titulada *Les Beaux quartiers* en donde aparecen dos personajes en contraposición: por un lado, Edmond Barbentane que va a instalarse en París relacionándose con los financieros y negociantes de los barrios elegantes y asumiendo los valores burgueses del *capitalismo*; y por otro lado su hermano Armand Barbentane, que, iluminado por los discursos del socialista Jaurès, se irá identificando con las gentes de los barrios obreros y asumiendo los valores del *socialismo* (valores que el autor considera verdaderos y positivos).

En otros tipos de géneros narrativos como, por ejemplo, la novela realista, la novela de aventuras, los relatos autobiográficos, etc. la evaluación/interpretación del mundo narrado será más flexible, más *polifónica* y abierta, es decir menos dualista y dogmática que en los géneros específicamente argumentativos a los que acabamos de hacer alusión; pero esto no quiere decir que los relatos carezcan ahora de una dimensión ideológica relacionada con una determinada visión del mundo y de la vida. Existen, por otro lado algunos géneros como el **relato fantástico** que cultivan intencionadamente la **ambigüedad interpretativa** y la atmósfera de misterio introduciendo al lector en una



tensión o confusión de las fronteras entre lo vivido y lo soñado, lo natural y lo supranatural, lo animado y lo inanimado, lo animal y lo humano, el mundo de la vida y el mundo de la muerte. Se trata ahora de hacer dudar al lector de la hegemonía de los esquemas racionales cuestionándolos o subvirtiéndolos. Los relatos del género fantástico presentarán por lo tanto unas estrategias de persuasión y unos procedimientos de evaluación en consonancia con la estética y la pragmática específica del género.

Veamos ahora los procedimientos principales de la evaluación que pueden aparecer en los relatos

### **1. La ausencia de procedimientos evaluativos o la deducción de la interpretación a partir del mero encadenamiento de los hechos narrados:**

El sujeto enunciator puede optar por narrar simplemente los hechos de la historia sin introducir ningún tipo de comentario explicativo o evaluativo. Se considerará entonces que los hechos son suficientemente significativos por sí mismos, y que el oyente/lector será capaz de descubrir su pertinencia comunicativa al situar esos hechos dentro del contexto sociocultural con el que se relacionan y dentro del contexto de comunicación en el que se produce el relato. Pero si el destinatario se muestra *incompetente* y no llega a captar la pertinencia comunicativa de lo narrado, el relato perderá su justificación y se volverá opaco.

Si se trata de un relato oral surgido en una situación dialógica, el sujeto enunciator puede subsanar la falta de cooperación interpretativa del interlocutor ofreciendo él mismo la oportuna interpretación. Esto ocurre, por ejemplo, en una escena de *Los Justos* de A. Camus donde Kaliayev ha contado a Foka la leyenda de San Dimitri creyendo que Foka captaría fácilmente el sentido de la misma; pero esto no se produce y Kaliayev tiene que interpretar el sentido de la leyenda.

Foka: (después de oír el relato) ¿Y eso qué?

Kaliayev: Pues que siempre habrá gente que llegue tarde a la cita con Dios porque hay demasiados hermanos a los que socorrer.

El relato sin comentarios evaluativos correrá siempre el riesgo de no ser bien comprendido e interpretado. Un buen narrador tendrá que hacer lo posible por evitar ese riesgo apoyándose en la competencia interpretativa del destinatario, en sus saberes y en sus valores. De todas formas, es casi imposible que un relato sea puramente *histórico* y

quede libre de toda interpretación subjetiva de la parte del narrador. En efecto, éste tiene que escoger el léxico del discurso narrativo; y la elección de ciertos adjetivos, verbos y sustantivos implica ya una actividad evaluativa, porque remiten a una determinada axiología o escala de valores, y ponen en marcha ciertos *topoi* o ciertos esquemas argumentativos que funcionan en el contexto sociocultural. Por eso, aunque parezca que los acontecimientos se narran por sí mismos, lo cierto es que el sujeto enunciador los está organizando y relacionando desde una determinada perspectiva, y desde esa visión resultan significativos.

Afirmaremos, por lo tanto, que ningún relato es neutro ni tampoco inocente, porque siempre será el resultado de una labor subjetiva de selección y de organización en función de un efecto determinado que se pretende producir ante el destinatario/interpretante. Observemos este relato mínimo tomado de *Courir les rues* de R. Queneau (Gallimard, 1967).

**Título: Hay que hacer una señal al conductor.**

La señora esperaba el autobús  
El señor esperaba el autobús.  
Pero pasó un perrito negro cojeando.  
La señora miró al perrito.  
El señor miró al perrito.  
Y en ese momento pasó el autobús y no se paró.

El texto del relato nos ofrece el encadenamiento de los hechos en su sentido literal; y el título nos ofrece la *moraleja* o la interpretación (el saber) que se deduce del conjunto de la historia. Es un acto de evaluación global de lo narrado.

## **2. El procedimiento de la evaluación por medio de los comentarios interpretativos del Narrador.**

### **2.1. El Narrador comenta y evalúa el sentido de lo narrado en un relato contado en tercera persona:**

Nos referimos aquí al relato en tercera persona no focalizado desde la perspectiva subjetiva del personaje, pues en este caso la evaluación es mucho más compleja, y sobre ella trataremos más adelante. Lo que ahora nos interesa señalar es el caso del **narrador**

**heterodiegético** (que no participa en la historia narrada) que cuenta en tercera persona la historia de uno o de varios personajes y que puede detener el relato introduciendo comentarios que interpretan o evalúan el sentido de la acción o de los personajes. Como este Narrador controla la **isotopía de la verdad o de la autenticidad de lo narrado**, puede decir al lector si el personaje actúa o piensa de forma sincera y auténtica o de forma falsa e inauténtica. Además organiza y manipula el discurso de los personajes (*discurso citado*) jugando con el estilo directo, el estilo indirecto o el indirecto libre, según el efecto que persiga ante el lector.

Las intervenciones evaluativas de este tipo de Narrador pueden aparecer en tercera persona en forma de máxima, principio o sentencia o adoptando un tono de reflexión filosófica para interpretar el sentido profundo de los hechos narrados y su valor argumentativo. Citaremos como ejemplo el comienzo de *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam que dice así : *El Amor es más fuerte que la Muerte, ha dicho Salomón. Si, su misterioso poder es ilimitado.*

Puede formular también sus comentarios en **primera persona** introduciendo su *Yo* en el relato y dirigiéndose *directamente* al lector, como ocurre a veces en los relatos de Balzac, Stendhal, Gautier, Hoffmann, etc. Un ejemplo podría ser el inciso interpretativo del narrador que aparece en el capítulo 4 de *El hombre de la arena* de Hoffmann. Este capítulo empieza así *Sería difícil imaginar nada más extraordinario y maravilloso que lo que le ocurrió a mi pobre amigo, el joven estudiante Nataniel, y que hoy me he propuesto explicar ¿Quien no ha sentido un día u otro cómo su pecho se llenaba de extrañas ideas ?... etc.*<sup>14</sup>

Los comentarios evaluativos pueden adquirir un sentido especial en la **conclusión final** (en forma de Moraleja o de reflexión de tipo moral, didáctico, metafísico...) o en el **Incipit** que abre el relato.

## **2.2. El Narrador comenta y evalúa el sentido de lo narrado o la identidad del personaje en un relato contado en primera persona:**

### **2.2.1. El Narrador cuenta en primera persona y en pasado una historia ya terminada en la que él ha participado como actor principal o secundario:**

Este tipo de relato será normalmente de tipo **autobiográfico** (autobiografía auténtica o autobiografía imaginada, si se trata de un relato de ficción). El sujeto

---

<sup>14</sup> E.T.A. Hoffmann : *Cuentos*. Barcelona los Libros de Plon, 1982. Trad. de Ramón Sangenis, pp 151-152 )

Narrador asume una doble dimensión. Por un lado es un **Yo-narrante** que organiza y relata la historia habiendo extraído ya un *saber* de la experiencia del pasado. Por otro lado es el **Yo-narrado**, es decir el actor o el personaje que fue viviendo en el pasado los acontecimientos que ahora se narran. Por eso el yo-narrante puede comentar y evaluar la experiencia del yo-narrado y puede adoptar un discurso expositivo o argumentativo para comunicar al lector las *verdades* o los principios (morales, psicológicos, ideológicos, etc.) que iluminan el sentido de la experiencia pasada o se deducen de ella. Como ejemplo de relato breve en el que el discurso expositivo-argumentativo adquiere cierta importancia, podemos citar aquí *El demonio de la perversidad* de E. A. Poe, y como ejemplo de relato largo *A la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust. En esta obra el Narrador ilumina, comenta y teoriza con bastante frecuencia la experiencia del yo-narrado, especialmente en el último volumen, titulado *Le Temps retrouvé* donde aparece toda una filosofía sobre el poder iluminador de la literatura y el arte.

Hay que señalar también que en el relato de tipo autobiográfico, el Narrador no sólo comenta, interpreta o evalúa la experiencia vivida por el yo-narrado sino también el comportamiento o la actitud de los personajes marcando a veces bien la diferencia entre la manera de verlos en el momento de vivir los hechos y la manera de verlos *ahora* (en el momento de narrar la historia). Un ejemplo significativo podría ser *El Grand Meaulnes* de Alain Fournier donde el Narrador (François Seurel) comenta y evalúa a menudo la historia de su pasado (yo-narrado) pero sobre todo el sentido de la historia tan particular vivida por el personaje principal, su amigo Augustin Meaulnes.

### **2.2.2. El Narrador cuenta en primera persona una historia que todavía no ha terminado y en la que se encuentra inmerso como actor o personaje:**

Aquí podemos encontrar diversos tipos o modalidades. Por ejemplo, la modalidad del relato narrado desde el **monólogo interior** del personaje principal (Ej. *La Modification* de Michel Butor, *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes...); la modalidad del relato en forma de **diario** (Ej. *Le Horla* de Maupassant, *La Symphonie pastorale* de A. Gide, *La Nausée* de J.P. Sartre.) o en forma de **cartas** (*Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, *La Incógnita* de Galdós.); el relato que va narrando un pasado inmediato o próximo a la situación de enunciación en la que se encuentra el Narrador (Ej. *El Extranjero* de A. Camus).

En todos estos tipos de relatos, el Yo-narrante tendrá una perspectiva bastante subjetiva de los acontecimientos pues son muy recientes o se halla inmerso en el devenir

de los mismos sin saber cómo van a terminar las cosas. Sus evaluaciones y reflexiones pueden ir por lo tanto cambiando o madurando a lo largo del relato, y en sus apreciaciones se puede dejar llevar por sus emociones o sentimientos más inmediatos. Su discurso interpretativo y argumentativo puede desembocar en una filosofía más o menos pesimista de la vida y de la sociedad (Ej. *La Nausée* de Sartre, *L'Etranger* de Camus).

En ciertos relatos de ficción, el autor puede optar por la figura de un *narrador indigno de confianza* porque defiende unos ideales o unos valores que chocan con los del ambiente o con los que se supone que defiende el lector; o porque se deja llevar por determinadas obsesiones más o menos profundas e irracionales, como ocurre, por ejemplo, en *Un fou* y *Un cas de divorce* de Maupassant. Los comentarios y evaluaciones de este tipo de narrador tendrán que hacer reflexionar al lector y conducirlo a que se interroge sobre la enigmática y misteriosa identidad del alma humana.

Conviene señalar, por otro lado, que la figura del *narrador indigno de confianza* puede aparecer también cuando el narrador nos cuenta en primera persona una historia ya terminada (punto anterior); y que, si ese narrador es un neurótico, un psicópata o un obsesionado, su perspectiva argumentativa y evaluativa resultará ambigua y deformante, aunque él mismo no tenga conciencia de ello. El lector tendrá que percibir entonces esa posible ambigüedad y dudar de la plena autenticidad de lo narrado, o reflexionar sobre la enigmática duplicidad del alma humana inmersa en la dinámica insaciable del Deseo e impulsada por las fuerzas oscuras y misteriosas del Inconsciente y de lo irracional. Como ejemplos de relatos con *Narrador indigno de confianza* podríamos citar: *El corazón delator*, *Berenice*, *El barril de amontillado*., de E. A. Poe, y *El Horla*, *¿Loco?*, *¿Quién sabe?*, *¿EL?*., de Maupassant.

La ambigüedad interpretativa que el lector descubre en los relatos con narrador *indigno de confianza* puede quedar iluminada o reducida cuando el autor recurre al procedimiento del *relato en el relato* presentado un **Incipit** de tipo justificativo y/o argumentativo a cargo de un **Narrador-editor** que se ocupa de transmitir al lector un *documento* (un manuscrito, unas cartas, un diario, unas memorias., etc.) o un *testimonio* (una conversación, o un relato *oral* contado en cierta ocasión a un determinado auditorio). Este documento o testimonio en el que aparecerá otro **narrador interno** constituye el relato principal, inscrito en el relato justificativo del narrador-editor. Como éste ha considerado digna de ser conocida la historia del narrador-personaje *interno*, puede evaluar o comentar ante el lector el sentido de esa historia o puede hacer que algún *experto* (médico, juez, policía.) o algún testigo *autorizado* (un amigo, un confidente.) juzgue e interprete *desde fuera* la personalidad o el comportamiento del personaje de esa historia. El lector percibirá entonces un doble nivel de evaluación.

- a) **La evaluación externa** a cargo del narrador-editor o de un testigo *autorizado*.
- b) **La evaluación interna** que el narrador-personaje hace de sí mismo, de su comportamiento y del mundo que le rodea en el *documento* que ahora puede conocer el lector. Este segundo nivel de evaluación puede adoptar una perspectiva opuesta o diferente de la anterior, porque surge de la visión subjetiva (ambigua, alienada, deformante. ) del personaje-narrador.

Ante esa doble perspectiva interpretativa, el lector tendrá que adoptar su propia evaluación o interpretación, optando por la que le ofrece el narrador-editor o por la del narrador *interno* o por una interpretación que no coincida con ninguna de ellas.

Como ejemplos de relatos donde aparece esta estrategia evaluativa y argumentativa de doble nivel, podríamos citar *Historia de fantasmas* de Hoffmann, *La cabellera*, *Un loco* y *Un caso de divorcio* de Maupassant, *Otra vuelta de tuerca* y *Los amigos de los amigos* de Henry James, *La mujer alta* de Pedro A. de Alarcon, etc.

### **3. La evaluación-interpretación delegada o transferida al discurso interno de los personajes de la historia narrada:**

El discurso del narrador puede limitarse a narrar los hechos y las palabras de los personajes sin introducir ningún comentario evaluativo propio porque va a dejar que sean las palabras de algunos personajes significativos las que orienten ante el lector el sentido ideológico, ético o moral que se desprende de la historia narrada y el tipo de norma de acción que de ese sentido se deriva.

Susan Suleiman en *Le roman à thèse* (P U F , 1983) estudia el ejemplo de la parábola del Hijo pródigo (Evangelio de San Lucas). Aquí el narrador no introduce ningún comentario evaluativo externo sino que deja a la **competencia interpretativa** del lector la tarea de realizar la *buena* lectura de la parábola apoyándose para ello en lo que hacen y dicen los personajes de este relato cuya estructura narrativa es la siguiente:

- a) Ruptura del hijo pródigo con el mundo paterno (se aleja de casa y malgasta el dinero que ha exigido a su padre).
- b) Miseria y arrepentimiento. Deseo de ser perdonado por su padre (“*Volveré a la casa de mi padre y le diré : “Padre, he pecado contra el cielo y contra ti, y no merezco ser llamado hijo tuyo..”*”)
- c) Vuelta a casa y alegría del padre, que lo celebra con una fiesta, a pesar de la opinión crítica del hijo mayor (“*...Había que festejarlo y alegrarse, porque tu hermano estaba muerto y ha vuelto a casa; estaba perdido y lo hemos encontrado..”*”)

Los personajes son aquí al mismo tiempo actores de la historia e interpretantes del sentido que encierra, sentido que tiene que ser capaz de captar el destinatario del relato. En efecto, a través del discurso del padre, tiene que deducir (apoyándose en el discurso religioso del Evangelio) que *Dios acoge con alegría a los pecadores que se arrepienten*. Esta interpretación implica dos reglas de comportamiento

- a) A los pecadores *Arrepentios*.
- b) A los justos : *Acoged con alegría a los que se arrepienten*.

Un esquema similar funciona en los relatos *ejemplares* y en las novelas de tesis en las que el autor inscribe en el comportamiento y en las palabras de los personajes *positivos* la buena o correcta interpretación de la historia que debe extraer el lector. Así, por ejemplo, en *Les Beaux quartiers* de L.Aragon los valores positivos (*socialistas*) están encarnados en el personaje de Jaurès. Escuchando a Jaurès y leyendo sus discursos, Armand Barbentane tomará conciencia del compromiso social que debe asumir y se convertirá en un defensor de la clase obrera que vive en los barrios populares de París. Frente a él, su hermano Edmond Barbentane se instalará en los barrios lujosos de París (*beaux quartiers*) y se dejará seducir por los valores burgueses y capitalistas, valores que aparecen encarnados en el fabricante Wisner y en el banquero Joseph Quenel. Estos personajes operan como inductores o Destinadores del camino *negativo* que va a asumir Edmond.

#### **4. La ambigüedad evaluativa en el relato en tercera persona focalizado desde la interioridad subjetiva del personaje:**

A través de esta técnica, la voz narrativa de un narrador impersonal (heterodiegético) da forma verbal al universo del relato que percibe el lector. Pero, en vez de adoptar una perspectiva dominante y de introducir comentarios evaluativos desde *fuera*, el narrador se limita casi siempre a seguir la perspectiva que surge de la conciencia del personaje principal (sujeto *focalizador*) ofreciendo sus pensamientos y sus percepciones o emociones en estilo indirecto o en estilo indirecto libre. El personaje no se expresa entonces *directamente* (excepto cuando el narrador cita sus palabras en estilo directo).

Cuando el narrador emplea el estilo indirecto libre su discurso se hace *bivocal* y ambivalente, porque en la voz del narrador está resonando la voz del personaje y su perspectiva subjetiva. En efecto, ese discurso organiza, por un lado, el saber del narrador sobre la experiencia vivida por el personaje en un pasado ya acabado, y, por otro lado,

los pensamientos, impresiones y percepciones del personaje en el momento de vivir su experiencia

Esta técnica narrativa empezó a abrirse camino en los relatos de Flaubert, y fue asumida muy pronto por los escritores de la segunda mitad del siglo XIX. Al vehicular un discurso bivocal y ambivalente, será difícil delimitar hasta donde llega la ideología del narrador narrando y evaluando la historia del personaje y a partir de dónde empieza la subjetividad del propio personaje evaluándose a sí mismo o interpretando el mundo que le rodea. Lo que sí podemos percibir es el tono narrativo adoptado por el narrador para trazar la imagen del personaje. Ese tono puede ser de distancia, ironía o disonancia, o puede revelar una sensación de consonancia, de simpatía o de ternura. Así el lector podrá sentirse más o menos alejado o más o menos identificado con la subjetividad del personaje.

La evaluación y la argumentación con este tipo de discurso narrativo resultará entonces ambigua, porque lo interpretado puede estar reflejando la mentalidad subjetiva del personaje o la visión y la ideología del narrador. Corresponde, en definitiva, al lector elaborar su propia interpretación y descubrir la pertinencia comunicativa del texto, porque, tanto la voz del narrador como la subjetividad del personaje, son estrategias escogidas por el autor para motivar el interés y la colaboración interpretativa del lector. A título de ejemplo vamos a citar dos extractos de dos cuentos de José María Merino en los que dentro del discurso del narrador está resonando la subjetividad evaluativa e interpretativa del personaje sin que podamos delimitar claramente si es el narrador el que interpreta lo que piensa el personaje, o es éste el que está comentando su propia visión de la realidad, pero con la voz del narrador. En el primer ejemplo (*Zarasia, la maga*), el personaje (una mujer) confronta la ilusión que sentía en el pasado por el tema de su tesis con el desánimo que siente en el presente:

( ) Y los espacios físicos de aquellas ingenuas suposiciones tuyas tenían la maravillosa serenidad de los paisajes patinires, esos paisajes en que la naturaleza parece animarse cordialmente para envolver, como un aura amiga, a las figuras humanas.

Sin embargo ahora sabía que la hermosura agreste de las peñas, los montes y los ríos, el esplendor de la naturaleza verdadera, es indiferente, cuando no hostil, a todo lo humano, y que aquella pacífica beatitud había sido sin duda imposible.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> José María Merino: *Cuentos del reino secreto*, (1982) Madrid Alfaguara, 1994, pp. 243-244.



En el segundo ejemplo (*La última tonada*) el personaje cuya subjetividad aparece filtrada a través del discurso del narrador es un anciano que ha sido recluido por su hijo en una pensión de Madrid durante el verano :

(...) Su situación era la propia de los destierros, mas en su corazón parecían haberse extinguido todas las brasas, y aceptaba su suerte con docilidad. La hoz sombría de esta calle aquí, y un calor pesado y lleno de humos; allí, el lomo largo del Teleno dormido, en el atardecer, mientras las estrellas van apareciendo y la brisa nocturna aumenta sus soplos. Le había correspondido la peor parte, pero ya no le importaba. Sabía que a los viejos no les queda sino aguantar, resistir lo posible, aceptar lo que venga e intentar mantenerse. Aquella fonda era su prisión y aquel verano su exilio. Acaso nunca volviese a la casa de áureos muros, a escuchar los latidos de los días y de las noches ante el horizonte montuoso.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> José María Merino: *El viajero perdido*. Madrid : Alfaguara, 1990, p. 76.

## Referencias

- ADAM, J. M. (1984), *Le récit*, Paris, P U F.
- ADAM, J. M. (1985), *Le texte narratif*, Paris, Nathan.
- ADAM, J. M. & REVUZ, F. (1992), *L'analyse des récits*, Paris, Seuil (Mémo).
- BAJTÍN, M. (1991), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus Humanidades.
- BORDAS, E. (1997), "L'écriture de la maxime dans le récit balzacien", *Poétique* 109, 39-53
- CHARAUDEAU, P. (1983), *Langage et discours*, Paris, Hachette.
- ECO, U. (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- FALCONER, G. (1980), "Le rôle poétique de la doxa balzacienne", en Le Huenen, R. et P. Perron (eds ), *Le roman de Balzac*, Ottawa, Didier
- GRICE, H. P. (1979), "Logique et conversation", *Communications* 30
- HERRERO, J. (1992), "Mijail Batjín y el principio dialógico en la creación literaria y en el discurso humano", *Anthropos* (Suplementos) 32, 55-66
- JACQUES, F. (1979), *Dialogiques*, Paris, P.U.F.
- KIBEDI VARGA, A. (1989), *Discours, récit, image*, Bruselas, Mardaga.
- LABOV, W. (1978), *Le parler ordinaire*, Paris, Minuit. (trad. francesa)
- MAINGUENEAU, D. (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- RASTIER, F. (1989), *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- SABRY, R. (1992), *Stratégies discursives*, Paris, Ecole des Hautes Etudes.
- SULEIMAN, S. (1983), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P U.F.
- TODOROV, T. (1981), *Mijail Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, Seuil.