

O, by the by, how was long of prolix, it ought to be
 strictly considered in connection with what the great
 authors that have used a narrative; that I have translated
 for the almost vulgar? ...

Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la perspectiva narrativa

Daniel Chamberlain
Queen's University

En los años sesenta, Scholes y Kellogg (1966) definieron la perspectiva en la narrativa como la «esencia del arte narrativo» (240).¹ La perspectiva juega un papel esencial en la producción y en la recepción de textos literarios y se ha convertido en un tema importante para las teorías que surgen del proceso narrativo. Diferentes enfoques teóricos han buscado definirla en términos de persona, punto de vista, reflector, voz, conciencia central y focalización. A pesar de la gran variedad de enfoques y del debate continuo en cuanto a la naturaleza de la perspectiva en la narrativa, la mayoría de las teorías concuerdan en que la perspectiva está de una manera u otra involucrada en el proceso más general de la percepción. Sin embargo, con gran frecuencia se entiende la percepción exclusivamente en términos del impacto en los sentidos de los estímulos que proceden del mundo exterior. Entendida así, como un impacto sobre nuestros sentidos, la percepción se encuentra muy a menudo reducida a una sola de sus dimensiones esenciales. Este concepto de información que procede del mundo exterior y que cae en una mente en blanco, da a la dimensión espacial de la percepción una autoridad supuestamente objetiva e innegable a la cual muchas veces los teóricos acuden. El resultado es que ignoran la dimensión temporal de la percepción que involucra la selección de información significativa en la experiencia del mundo. Así, estos teóricos se acercan a la noción de la perspectiva en la narrativa partiendo de una definición del lector como alguien pasivo y presuponen un autor o un texto activo. Cuando se entiende la perspectiva como parte íntegra del proceso global que es la percep-

© Poligrafías 1 (1996) 83-103

Poligrafías. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México 04510 D. F.
 Tel. (525) 622 1835(6). Fax (525) 622 1801; 616 0047; 622 1826.

ción, no se puede presuponer una definición pasiva del lector. La percepción es una apertura por medio de la cual se correlaciona nuestra conciencia del mundo con una conciencia de nosotros mismos. Es, según Maurice Merleau-Ponty, una «recreación o reconstrucción del mundo» que se lleva a cabo a cada momento (1962, 207). Entendida así, se pueden correlacionar la dimensión espacial, la dimensión temporal de la percepción al lenguaje y la experiencia. Entendiendo la percepción como una apertura hacia una dialéctica de espacio y tiempo en el proceso de la conciencia, se pueden aclarar algunas cuestiones que subyacen la noción de perspectiva en general para poder entender el papel que desempeña en la lectura de textos narrativos.

Este entendimiento de la perspectiva en la narrativa empieza con el concepto de Hans Georg Gadamer de *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* o conciencia bajo los efectos de la historia (1975, 305). Para Gadamer, la conciencia está unida con el mundo histórico a través de una jerarquía de cuatro niveles relacionados: lenguaje, percepción, experiencia y concepto (314). Considerando que la narrativa presupone el lenguaje y que la perspectiva es una parte íntegra de la percepción, la perspectiva en la narrativa procede del lenguaje y de la percepción y lleva a una experiencia literaria; en última instancia, es esta experiencia literaria la que precede a todas nuestras teorías.

La filosofía de Gadamer parte de la noción ontológica en la que el ser es lenguaje (443). Siguiendo a Humboldt, él afirma que hay una relación íntegra entre el lenguaje y el mundo y que el lenguaje, como *energeia*, es lo que da al ser humano el poder de tener un mundo y de poder comunicarlo (Humboldt 49 y Gadamer 401). Tanto la realización del lenguaje por medio de un diálogo como el entendimiento del mundo desde una tradición, constituyen la preocupación primordial de Gadamer. Para Gadamer, ni el diálogo ni el entendimiento pueden ser reducidos a diferencias puramente formales. Una conversación entre un «tú» y un «yo» busca un acuerdo en cuanto a algún objeto o asunto.

Gadamer estructura el concepto de conversación en términos de una dialéctica de pregunta y respuesta. Una pregunta nace al darnos cuenta de que hay algo que no sabemos. De este no-saber fundamental y del «saber» que no sabemos, surge una pregunta que se extiende en múltiples direcciones buscando varias posibles respuestas. Este estado inicial, marcado por una falta de dirección determinada, se resuelve cuando la pregunta se concentra en una dirección específica que señala una respuesta específica. La negatividad en que nace la pregunta no es un vacío absoluto. Este vacío está impregnado de tradición, y la hermenéutica de Gadamer enfatiza la importancia que tiene el escuchar las voces de la tradición que llevamos en el lenguaje. Las voces de la tradición dirigen las actitudes de los interlocutores en el diálogo y guían el sentido de sus preguntas al buscar respuestas. Cada respuesta sensata a la vez refleja la pregunta de donde procede. Hay entonces una dirección centrífuga primaria que caracteriza la

pregunta y una dirección centrípeta secundaria que se refleja desde la respuesta. Estas dos direcciones en conjunto guardan el sentido de la pregunta.

Para Gadamer entonces el modo de ser que se puede entender es el lenguaje como *energeia*. Para Merleau-Ponty, ser *es* percibir entendiendo la percepción como un extenderse hacia el mundo y como un asir el mundo por medio de nuestro cuerpo en acción. El lenguaje y la percepción comparten estructuras y características semejantes. Así como una pregunta se dirige por medio de un sentido hacia una respuesta al entrar en diálogo con otros, así el cuerpo se abre por medio de los sentidos hacia un objeto y entra en un diálogo con el mundo. Para Gadamer el centro de la pregunta es un *no-saber* y para Merleau-Ponty el corazón de la percepción humana es una región anterior a nuestros cinco sentidos, un nivel de *no-sentido*.

Maurice Merleau-Ponty caracteriza este nivel de *no-sentido* primordial en términos de una fe primaria, una creencia en el mundo marcada por el lenguaje y por una tradición. Este nivel de fe y de creencia se encuentra a un nivel más profundo que las dualidades y dicotomías que la mente racional tiene que emplear para definirlo. Este *no-sentido ek-stática* se extiende hacia el mundo a través del tiempo y su punto de partida es un *ahora* eterno (Merleau-Ponty 1962, 422). Nuestros sentidos median este nivel primario del *no-sentido* y el mundo que nos rodea. Inicialmente, no hay una división de los sentidos en cinco unidades discretas. No se dividen en términos del tacto, sabor o gusto, olfato, oído, y vista sino yacen en conjunto dentro de un campo de comunicación intersensorial. Entre el *no-saber* y el mundo se encuentra un campo de sentidos indeterminados en comunicación sinestética. Solamente cuando iniciamos una acción, la percepción se concentra en un sentido específico y se abre hacia un objeto en el mundo por medio de ese sentido. Es en este momento de sinergia que se hace posible una dialéctica de «sujeto» en el tiempo y de «objeto» en el espacio dentro de una situación común. Un punto de partida, o «aquí,» se realiza en conjunto con un horizonte «allá» y se acomoda adentro del horizonte un objeto en primer plano y otros en un trasfondo. La perspectiva es todo lo que media el polo subjetivo y el polo objetivo de esta dialéctica. La perspectiva es inseparable del sentido en que la percepción se concentra en el acto subjetivo de extenderse hacia el objeto en el mundo. Diferentes sentidos enfatizan diferentes cualidades. El sentido auditivo está íntimamente relacionado con el punto de partida del sujeto en el lenguaje y en una tradición mientras que el sentido de la vista goza de mayor libertad para explorar el espacio y analizarlo con gran precisión. La distancia es más el resultado del poder que el cuerpo tiene de captar un objeto que una medida objetiva calculada por medio de una regla arbitraria.

El espacio existe como una relación entre cosas que surge de la situación creada por el cuerpo en acción. La noción de altura y de ancho se logra por

medio de la profundidad y la profundidad es la dimensión primaria y más subjetiva del espacio. Así como la fe primaria permite que un objeto exista como una unidad, así la profundidad permite que un objeto se conforme a una unidad consistente. La profundidad es la mediación del espacio y es desde la profundidad de nuestro ser que proyectamos nuestras acciones hacia un mundo de relaciones significativas. Una vez que logramos la existencia de un objeto en el espacio, ese objeto refleja la profundidad del proceso de su percepción.

El tiempo es la subjetividad que el espacio, entendido como relaciones significativas, presupone. Es la cohesión del espacio. Como la noción agustiniana de *intentio* y *distentio animi*, el tiempo es ambos un *ahora* omnipresente y una sucesión de eventos pasados, presentes y futuros (San Agustín en Ricoeur 1984, 1:29). Como la *energeia*, que es el lenguaje, fluye de sí mismo y está marcado por una dialéctica de cohesión y distanciamiento, de un sentido y *no-sentido*. El tiempo es la profundidad de una tradición compartida que reúne elementos diversos dentro del alcance de un solo punto de vista.

La perspectiva es la mediación entre toda interacción de sujeto y objeto en el tiempo y espacio y esta mediación se lleva a cabo en dos direcciones. Por un lado ofrece el medio por el cual se alcanza un objeto y por el otro, ofrece una reflexión sobre el proceso mismo. Así como una respuesta refleja su pregunta, una perspectiva nos lleva al punto de partida de donde se lleva a cabo la observación y puede llevar al que observa a un entendimiento de sí mismo. Las nociones de perspectiva y de sentido son inseparables. La palabra «sentido» tiene un valor polisemántico amplio. Como la palabra *sens* en francés, la palabra «sentido» significa «significado,» «dirección,» «actitud,» además de «tacto,» «visión,» «oído,» «olfato,» «gusto.» Merleau-Ponty califica la perspectiva que se inclina hacia una exploración reflexiva, analítica y precisa, como una «perspectiva artificial» (1964, 48-50). El sentido de la vista se presta a esta perspectiva artificial que explora las relaciones lineales del espacio. Una perspectiva que se inclina hacia el reporte de una experiencia común o una tradición compartida a través del diálogo, Merleau-Ponty la llama una perspectiva «natural» o «común» (48-50). El sentido auditivo se presta a esta perspectiva común y a su reporte de circunstancias en el tiempo. Un cambio de sentido es un cambio de dirección que implica un cambio de actitud, un cambio de «perspectiva» y ese cambio está correlacionado a una modificación en la experiencia de estar en el mundo.

El lenguaje y la percepción nos llevan a experiencias por medio de eventos significativos. En lugar de evitar los aspectos sin sentido de fenómenos semánticos y en lugar de evadir el conflicto de interpretaciones que resulta, Paul Ricoeur ha celebrado la naturaleza polisemántica del lenguaje como discurso, la tensión dinámica que es la metáfora, y la experiencia hermenéutica productiva. Para Ricoeur, la metáfora es la tensión que da lugar a una experiencia que

vibra con nuevos sentidos en un evento de descubrimiento que surge precisamente de una impertinencia semántica o *no-sentido* (1977, 247-248). Es una relación dinámica que afirma que algo *sí* es así y que simultáneamente *no* es así. El discurso literario se identifica como esa referencia bifurcada. El sentido de las palabras se señala en dos direcciones, una hacia el mundo histórico o primordial que nos rodea y la otra hacia el mundo metafórico o secundario del texto.

Este enfoque dialéctico que entiende la narrativa como una experiencia, reúne el carácter de tiempo y tradición, lo que Ricoeur llama «*muthos*,» con la estructura, o «*mimésis*,» de la creación, configuración y recepción de la narrativa (244 y 245). Si el *distentio* y el *intentio animi*, o *muthos*, es la unidad temporal narrativa, *mimésis* es una imitación más objetiva de una acción que refleja esa unidad. *Muthos* es la cohesión temporal de la narrativa, una relación entre sus eventos que se encuentra reflejada en los tres momentos interrelacionados de *mimésis*. El primer momento de *mimésis* o *prefiguración* es un acto por parte de un autor competente que lleva a la creación de un texto. La *configuración* resultante, o *mimésis dos*, refleja las condiciones de su creación pero no está limitada a las intenciones subjetivas del autor. *Mimésis tres* o *refiguración* es la participación activa de lectores en la realización del texto. Un autor se apropia de su mundo para crear un texto y el lector realiza el texto por medio de un proceso de apropiación.²

La apropiación, como la perspectiva, pone en juego sentidos centrífugos y centrípetos. Para Ricoeur *apropiación* es la relación dinámica de integrar algo que era inicialmente ajeno y extraño. A esta acción asimilativa, sin embargo, le acompaña un distanciamiento esencial que siempre mantiene aspectos de lo ajeno fuera de nuestro alcance. No nos es posible percibir un texto entero a la vez sino que siempre quedan aspectos por descubrir. Siempre quedan aspectos fuera de nuestro alcance porque percibimos el texto desde un punto de partida específico en el mundo y en el tiempo. El evento que es la apropiación de un texto descubre no solamente otro modo de estar en el mundo sino revela por medio de su perspectiva el punto de partida del lector. Este momento de descubrimiento del otro y la revelación de sí mismo es la experiencia fundamental que la narrativa nos ofrece (Ricoeur 1981, 182-193).

La noción de perspectiva entonces, juega un papel clave en la dialéctica de pregunta y respuesta al nivel de lenguaje, un papel intrínseco en la dialéctica de cuerpo y mundo al nivel de la percepción, y un papel esencial en la interacción entre lector y texto en la experiencia de la narrativa. Cada una de estas relaciones está marcada por una dirección que procede del primer término al segundo y, luego, por una dirección que procede desde el segundo al primero como si reflejara el proceso mismo. No se puede divorciar el concepto de perspectiva en la narrativa de estas nociones generales de lenguaje, percepción

y experiencia. Al grado que la narrativa *es* lenguaje, *es* conciencia bajo los efectos de la historia. Al grado que perspectiva *es* sentido, *es* percepción. Al grado que la perspectiva en la narrativa es esencial a la narrativa, es vital en la interacción entre lector y texto en una experiencia humana del tiempo y del espacio. Un texto es una configuración del discurso hacia la cual los lectores se extienden al ponerla en juego (Ricoeur 1984, 1:53). La experiencia hermenéutica, o sea el escuchar, el cuestionar y el encontrar respuestas en un texto, hace de la perspectiva en la narrativa, una relación, una intersección, que surge *entre* interlocutores en el diálogo que es su realización. Si, como lo afirma Wolfgang Iser, la perspectiva es una visión canalizada que establece el modo específico de acceso al objeto intencionado (Iser 1978a, 113), hay que aclarar que hay dos canales en la interacción: uno que lleva del texto hacia la conciencia histórica del lector y el otro que se extiende del lector hacia el texto. Esta cualidad estereoscópica de la perspectiva en la narrativa exige que cualquier estudio de su función tome en cuenta las dos direcciones de los canales.

Si examinamos las teorías más importantes que han tratado la perspectiva en la narrativa podemos entenderlas en términos de diferentes momentos en un proceso conceptual que oscila entre un polo temporal y subjetivo de relaciones personales, y una idea más objetiva de un reflector central o punto de vista en el espacio. Aquel polo desarrolla la noción de perspectiva en términos de una relación entre personas en un diálogo, mientras este polo busca eliminar la noción de persona en favor del espacio estructurado de un mundo narrativo. La diferencia en el sentido o dirección de la oscilación ha formado la base de las diferencias entre las teorías que buscan definir la perspectiva en la narrativa. Henry James, en su rechazo del privilegio romántico de la primera persona y en su insistencia en definirla como el empleo de un solo centro, así como Percy Lubbock, quien ve el punto de vista en términos del método que establece la apariencia de un cuento, reconocen pero menosprecian aspectos subjetivos en favor de consideraciones objetivas de forma (James 1934, 317 y 320, y Lubbock 1957, 251 y 265). En su respuesta a Lubbock, E. M. Forster resalta la capacidad que tiene el autor de manipular al lector y destaca la relación personal que establece el autor con sus personajes (78). Norman Friedman también considera el punto de vista como una relación estética entre el autor y su obra (109). M. H. Abrams (1957) regresa a un criterio más objetivo cuando busca establecer dos categorías formales, la de narraciones en primera persona y las de narraciones en tercera persona (134). Wayne C. Booth reacciona en contra de Abrams al afirmar que las categorías de primera y tercera persona no nos dicen nada de importancia al menos de que establezcamos cómo es que ciertas cualidades específicas del texto llevan a efectos específicos en el lector (Booth 1961, 150). Con Booth el péndulo gira de nuevo hacia el polo subjetivo, pero ahora es una subjetividad ubicada en el lector no en el autor.

El advenimiento del formalismo y del estructuralismo trajo consigo una perspectiva objetiva de nuevo. Jurij Lotman define el punto de *vista* como la jerarquía de relaciones y sus orientaciones en un sistema que crean un mundo en un sujeto o en una conciencia capaz de engendrar estructuras semejantes (1977, 265 y 268). Fiel a las oposiciones binarias formalistas, Lotman lleva al lector a una interpretación correcta y verdadera que coincide con el punto de vista del texto o a una interpretación incorrecta que se opone a ello. Recientemente la narratología de Gerard Genette ha buscado explicar la perspectiva en términos de focalización o un regulador de información. Genette entiende la focalización en términos de una metáfora «espacial» (1980, 162). La focalización depende de la «distancia» que separa al lector de la «información narrativa por su precisión» (162). Shlomith Rimmon-Kenan explica la focalización en términos de factores textuales también y descarta la noción de un lector histórico como un concepto «extremo» (1983, 119). La focalización de Mike Bal se acerca más a la noción hermenéutica de perspectiva pero para ella es la manera en que un texto manipula al lector. En otras palabras, invierte la dirección de prioridad entre el lector y texto. El texto es activo y manipula a un lector pasivo. Si Bal afirma que hay textos en que el espacio mismo es el objeto de presentación, Ricoeur afirma que hay cuentos en que es una experiencia del tiempo mismo la que se quiere llevar a cabo (Bal 1985, 95 y Ricoeur 1984, 2:101).

Podemos decir, entonces, que una vez que las intenciones subjetivas del autor ya no sirvieron como criterio exclusivo para establecer la perspectiva de un texto, la teoría literaria buscó en las estructuras del mundo del texto la manera de mostrar cómo esas estructuras reflejan una focalización narrativa. Sin embargo, últimamente la teoría literaria ha dejado de basarse en relaciones espaciales aparentemente objetivas y se ha movido una vez más hacia la noción subjetiva de persona. Esta re-introducción de la dimensión personal ha cuestionado la validez de conceptos objetivos de focalización narrativa. Como respuesta a este interrogatorio, por lo menos tres posturas hermenéuticas importantes han introducido de nuevo al lector histórico. Robert Weimann reintroduce la perspectiva del lector al nivel de la prefiguración del texto cuando insiste que el lector tome en cuenta las condiciones socio-económicas de la producción del texto (1975, 20). Wolfgang Iser introduce al lector al nivel de la configuración del texto al aclarar cómo diferentes lectores reaccionan a estrategias textuales para posteriormente reaccionar en contra de normas tradicionales (1978b, 103 y 106). Finalmente, Hans Robert Jauss reintroduce al lector al nivel de la refiguración. A diferencia de Weimann, Jauss estudia cómo la perspectiva estética de un momento en la historia encuentra la perspectiva estética de una época previa (169). Aunque los tres consideran la perspectiva del lector, Weimann da prioridad a intereses socio-económicos en el mundo

del autor, Iser da prioridad a la noción de ficción como una reacción estructurada *en contra* de normas sociales y Jauss tiende a divorciar una percepción estética o interpretativa por un lado y el proceso de la percepción cotidiana por el otro. Aunque los tres comparten una cuestión común, cada uno tiende a enfatizar diferencias en lugar de semejanzas al ofrecer respuestas.

Hace falta, entonces, acercarse a la perspectiva en la narrativa por medio de una coordinación más balanceada entre diferencias y semejanzas de tiempo y espacio, entre lector y texto, entre el mundo del lector y el del autor. Dada la complejidad del lenguaje, la percepción y la experiencia, el reto es de buscar categorías sencillas y aplicables. La frustración que expresan teóricos como Rimmon-Kenan cuando tratan de entender lo que se entiende por «lector» es justificada. Tenemos al «lector actual» (Van Dijk y Jauss), el «superlector» (Riffaterre), el «lector informado» (Fish), el «lector ideal» (Culler), el «lector modelo» (Eco), el «lector implícito» (Booth, Iser, Chatman, Perry) y el «lector codificado» (Brooke-Rose), para mencionar unos cuantos (Rimmon-Kenan 118). A pesar de las diferencias entre estos conceptos de lector, todos presuponen una primera persona situada en el mundo informada por el lenguaje, un *yo* que percibe un mundo y que tiene una experiencia con el mundo del texto por medio de un diálogo de pregunta y respuesta con una voz narrativa. Cada lector es, en última instancia, un *yo* que tiene una experiencia del texto y que entra en una relación con una voz narrativa o *tú* y un mundo narrativo, o sea, un *él*, *ella* y *ello*. Aunque un punto de partida para el lector en esta relación interpersonal puede estar implícito en el texto, la perspectiva personal que percibe el texto no es el resultado exclusivo de las estrategias del texto.

La perspectiva en la narrativa es una relación que se lleva a cabo entre las técnicas y las estrategias del relatar por un lado y las perspectivas tradicionales e individuales del autor implícito y el lector en la creación y la recreación del texto por el otro. La perspectiva en la narrativa es subjetiva al grado de que procede del carácter temporal de la experiencia humana y es objetiva al grado de que estructura la actividad de narrar un cuento para crear un mundo narrativo. Se logra la perspectiva en la narrativa al poner en juego una variedad de facetas interrelacionadas que se ubican dentro de tres dimensiones fundamentales en el proceso narrativo. Estas dimensiones son la dimensión subjetiva del tiempo; la dimensión objetiva de relaciones espaciales y la dimensión fenomenológica de percepción. No se puede limitar la perspectiva al polo temporal ni al polo espacial porque es un proceso de mediación. Las facetas de la perspectiva entran en juego para mediar estas dimensiones en cada momento del proceso narrativo: en la refiguración del autor, en la configuración resultante y en la refiguración por parte del lector.

Si nos acercamos al texto desde su lado noemático podemos dividirlo en consideraciones de voz por un lado y mundo narrativo por el otro. La voz

narrativa reúne seis facetas: persona, dramatización, alcance, confiabilidad, secuencia temporal y duración temporal. Entiendo la primera faceta, persona, en términos etimológicos como lo explica Benveniste. «Persona» aquí quiere decir «figuración» (*personæ*) y no máscara en el sentido en que se usa en el teatro (Benveniste 1966, 1: 225). La primera y segunda persona constituyen un polo más subjetivo en el discurso mientras que la tercera persona (o más bien *no*-persona porque no figura en la situación del diálogo) ofrece un polo objetivo (1: 231). Un punto de partida colocado en la tercera persona o más bien en la *no*-persona facilitaría una observación objetiva de las facetas mismas. La voz pasiva, por ejemplo, busca eliminar la persona al invertir el orden de sujeto-objeto. Busca una autoridad por medio de una objetividad aparente que, sin embargo, presupone personas en un diálogo. El pronombre con que la voz narrativa lleva a cabo su relato establece necesariamente una relación en dos direcciones: una hacia el mundo narrativo y la otra hacia el lector. El uso de la primera persona tiende a crear un *tú* en el lector; el uso del *tú* crea el punto de partida de un *yo*. El uso de un *él*, *ello* o *ella* crea un punto de partida compartido por *tú* y *yo*, o sea, *nosotros*. Al escoger el pronombre, uno escoge una figuración que afectará la perspectiva narrativa a todo nivel. El uso de un pronombre muy impersonal como *uno* o *nadie* creará un punto de partida abstracto, artificial, y reflexivo. Encontramos un buen ejemplo de este uso artificial en las líneas con que Jorge Luis Borges empieza «Las ruinas circulares:»

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur. . . . (1980, 1: 435)

Podemos entender la segunda faceta, «dramatización,» como el grado en que la voz entra en las relaciones de causa y efecto de la acción del cuento. Así puede estar situada en un extremo como participante en primera persona o en el otro extremo como una fuente escondida de revelación o, claro, en cualquier punto entre estos dos extremos. El grado de enredo o de participación en la acción que tiene un personaje ayuda a establecer la estructura de valores en el texto.

El alcance es el poder de síntesis que tiene la voz, o sea, qué partes potenciales de la dimensión temporal y la espacial puede reunir en una unidad consistente. Incluye el punto de partida o *under-standing* desde donde se seleccionan aspectos para figurar algo y también lo que coloca en primer plano y lo que establece como trasfondo. El alcance de la voz crea el espacio interior y exterior y representa la capacidad de presentar experiencias del pasado y posibilidades futuras desde su presentación presente. El lector, claro, trata de reunir aspectos de su percepción y experiencia con la narración. Cada lector llena los huecos que deja la voz con las percepciones y experiencias que tiene a su alcance desde la tradición en que vive y del mundo narrativo que ha

formulado. El hueco más grande en todo texto es el hueco entre el final y el principio de un texto. El final proporciona para el lector el punto de partida con mayor alcance del texto.

La confianza que tenemos en una voz no constituye una categoría distinta sino una dirección de movimiento. La voz o el lector puede construir una narración en una secuencia de causa-efecto o invertir el orden en términos de efecto-causa y de-construir o socavarla por medio de la paradoja e ironía. Esta inversión del orden ilumina las *facetas* en sí pero deja la figuración que presuponen en la oscuridad. Tanto la hipérbole como la atenuación son estrategias que reflejan una voz que invierte el sentido de la perspectiva.

Con su obra *Temps et Récit*, Ricoeur ha dejado en claro la relación estrecha entre el tiempo y la narrativa. Para la perspectiva en la narrativa es esencial. El tiempo que la voz toma para relatar un evento y la dirección que toma en crear una secuencia de eventos son fundamentales para estructurar una experiencia. Sin embargo, durante una lectura el lector normalmente no tiene todo lo narrado presente. El carácter de la experiencia que cada lector tiene de la narración depende de su memoria de la secuencia de eventos y de la duración de las preguntas que dirige al texto. Toda la perspectiva de un texto es temporal tanto en el sistema cronológico que ofrece la voz, como en las preguntas que nacen en el lector, como en el tiempo que toma el lector en encontrar o crear respuestas. El movimiento del lector a través del texto no es únicamente un movimiento errante que va vagando por el texto como lo afirma Iser (1978a, 112). El movimiento deambula según la individualidad del lector pero es dirigido por las estrategias del texto por un lado y por la tradición en que vive por el otro. Cada comunidad de lectores y cada tradición de crítica literaria tiene

el derecho de retar y cuestionar la validez de la dirección que una perspectiva crítica toma. Cada crítico tiene que buscar el acuerdo de una comunidad de críticos en cuanto a la validez de su interpretación del carácter y de la estructura que dirige su lectura.

Para entender la figuración de una narración de tiempo, el dibujo de una elipse (Figura A) y la noción de elipsis sirven de ayuda. La narración de tiempo resulta de una perspectiva compartida o común que une al lector con la voz. La figura de una elipse traza un círculo P y la suma de la distancia entre los dos focos fijos F y F' es una constante. En

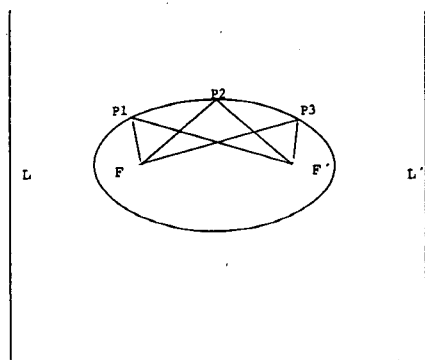


Figura A

una narración de tiempo la experiencia de todos los eventos o puntos *P* resulta de la suma de las distancias entre la voz o *F-P* y los eventos y el lector y los eventos *F'-P*. Esta relación acumulativa de asimilación sitúa al lector y la voz en el *ahora* de la situación en que se lleva a cabo el relato alrededor de ellos. A través de la historia y a través del mundo hoy en día, la distancia entre la voz que narra como un punto fijo y el lector como otro punto fijo, varía pero los dos siguen dentro del marco de una lengua y comparten el momento presente de la situación en que se lleva a cabo la narración. Etimológicamente, *elipse* y *elipsis* provienen de la misma raíz griega. *Elipsis* es una omisión significativa y es significativa al grado en que la secuencia de eventos pasados se relaciona al entendimiento de un lector en el presente y al grado en que constituye un advenimiento de posibilidades futuras. Esto no depende únicamente de la perspectiva del lector. Depende de la relación que guarda con la perspectiva que ofrece la voz y de lo que el lector interpreta o figura en términos de significado. Una *elipsis* es un vacío en el texto que está lleno de significados personales e intersubjetivos. Una *elipsis* es una *nada* que es *algo*, una ausencia que presenta un significado. La *elipsis* reúne la tensión fundamental que define la metáfora como tropo literario primordial. La *elipsis* pide la presencia del lector y el lector, como lo ha sugerido Iser, llena el vacío (1978a, 97 y 112). El cuarto capítulo del *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, no consta de más de cuatro oraciones pero representa una *elipsis* de ocho días significativos. Harry Sieber ha llevado a cabo un estudio profundo que llena esta *elipsis* con catorce páginas de interpretación (1978, 45-59).

Como parte de un proceso de percepción, la perspectiva en la narrativa reúne el tiempo y el espacio en el mundo imaginario del texto. Al hablar de secuencia y de duración uno ya habla de relaciones espaciales. El mundo narrativo emerge de la intersección de la perspectiva del lector y de la voz narrativa. Se trata de un mundo de relaciones entre fenómenos. La relación entre objetos de importancia simbólica tanto para el lector como para la voz modificará la estructura de la perspectiva narrativa. ¿Qué mundo resultará de la perspectiva de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells? Depende del lector. Si el lector es un inglés del siglo veinte será un mundo fantástico de pura ciencia ficción. Pero si es un mexicano con plena conciencia de lo que ha de haber sido la conquista, si es un mexicano quien ha heredado lo que León-Portilla y Garibay han llamado la «visión de los vencidos,» ¿qué tan fantástico, qué tan ficticio sería ese mismo mundo narrativo?

El mundo narrativo es el espacio que media y que separa los objetos presentados en el primer plano y los que forman el trasfondo. Son también las relaciones que unen y separan a los personajes en una jerarquía social. En esta dimensión del mundo narrativo la perspectiva del lector se abrirá a estructuras que reflejan el carácter de las seis facetas de la voz. Aparte de objetos en primer

plano, hay que considerar los diferentes tipos de personajes, los papeles que representan, cómo los privilegia la voz, y por último el grado de confianza que le otorgamos a un personaje.

El tipo de personaje depende de la voz pero también de la relación que guarda con el lector. Si es héroe o villano depende de dónde se coloca un personaje en un momento específico en el mundo del texto y depende de la perspectiva del lector ya que juicios éticos provienen del mundo histórico. También el tipo de personaje resulta de las estructuras sociales del mundo narrado y de la percepción del lector, quien entiende ese mundo por medio de una perspectiva figurada por una tradición social. Si el personaje es un arquetipo común o si constituye un prototipo individual dependerá de la interacción de distancia y mediación entre ese personaje y su mundo, por un lado, y el entendimiento que tiene el lector de ese mundo por el otro.

La relación que se guarda entre la voz que narra, el lector que cuestiona y el tipo de personaje es inseparable del papel que el personaje juega en las relaciones de causa y efecto que constituyen la acción del relato y sus eventos. Los personajes son figuraciones de experiencias en el mundo narrativo. Es por medio de estas experiencias que la voz, como lo explica Jean Pouillon, «trata de dar al lector el mismo entendimiento de los personajes que ese lector tiene de sí mismo» (citado en Ricoeur 1984, 2: 183-184). Este grado de participación en las relaciones de causa y efecto de la acción tendrá un impacto en la experiencia que el lector tiene del mundo narrativo. A la vez las experiencias que tiene el lector del mundo en que vive afectarán no solamente la manera en que llena las elipsis que encuentra sino de alguna manera el grado de intensidad del interrogatorio que aplica a cada papel.

El privilegio del que goza un personaje depende del grado en que la voz reúne múltiples aspectos del espacio y tiempo para crear una figura con estatura, consecuencia y profundidad. El personaje no es privilegiado si la voz no puede o no quiere introducir la tercera dimensión de profundidad. Un personaje privilegiado es uno que ha sido desarrollado plenamente y que está colocado en primer plano. No se puede aislar esta relación entre partes y la unidad entera por medio de una consideración exclusiva de estrategias textuales. Un personaje supuestamente pleno puede resultar de poca profundidad para un lector cuyas experiencias le han dado una profundidad mayor.

La confiabilidad de los personajes depende de su enajenación de los eventos en el mundo narrativo y del grado de paradoja que introduce en las estructuras de causa y efecto. Un personaje no goza de nuestra confianza si se encuentra distante de los eventos y si aparentemente quiere socavar la dirección en que se mueve el relato. Con frecuencia, un personaje estereotipo participa en las relaciones de causa y efecto de una manera predecible y depende plenamente del sentido o dirección que tiene la acción del texto. Un personaje enajenado

