



Artículo de Investigación

Enunciación narrativa y variaciones discursivas

Narrative Enunciation and Discursive Variations

Recibido: Octubre 2013 **Aceptado:** Enero 2014 **Publicado:** Junio 2014

María Isabel Filinich

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México
marisafilinich@gmail.com

Resumen: A partir de la teoría de la enunciación y de sus adquisiciones actuales, el artículo propone considerar tres tipos de variaciones discursivas que se ponen de manifiesto en el relato literario contemporáneo: en primer lugar, variaciones que afectan a la sustancia expresiva, en segundo lugar, aquellas que involucran la forma de articulación de enunciaciones correspondientes al propio texto y, finalmente, las que atienden a la convocación de enunciaciones ajenas al texto. El análisis de los distintos tipos de variaciones discursivas permite sacar a la luz la tensión presente en la narración literaria entre el carácter singular del acto enunciativo y el universo plural de las prácticas discursivas ya consolidadas en la memoria cultural.

Palabras clave: Voz - enunciación - discurso de narrador - discurso de personaje

Abstract: Starting from the theory of enunciation and its current acquisitions, the article proposes considering three types of discursive variations that manifest themselves in the contemporary literary narrative: the first are variations that affect the expressive substance, secondly are those that involve the form of enunciations' articulation corresponding to the text itself and finally, those that deal with the convocation of enunciations outside of the text. The analysis of the

Citación: Filinich, M.(2014). Enunciación narrativa y variaciones discursivas. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 24(1), 3-14.

Dirección Postal: Programa de Semiótica y Estudios de la Significación. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 3 Oriente 212, Altos. Centro Histórico. CP 72000 Puebla, México

DOI: [dx.doi.org/10.15443/RL2401](https://doi.org/10.15443/RL2401)



different types of discursive variations allows to shed light to the tension present in the literary narration between the singular character of the enunciation act and the plural universe of the discursive practices already consolidated in cultural memory.

Keywords: Voice - enunciation - narrator discourse - character discourse

1. Introducción

Los primeros acercamientos al estudio del proceso de enunciación, como sabemos, han puesto el acento en la constitución de la subjetividad como efecto del acto de asumir el lenguaje para dirigirse a otro. A partir de la obra de Benveniste (1966), el tema del sujeto de la enunciación, de la subjetividad y, posteriormente, de la intersubjetividad, tuvo un lugar de privilegio en la reflexión semiótica sobre el discurso.

El acento puesto sobre la constitución de la subjetividad en el discurso fue una de las derivaciones de la concepción del lenguaje como acción que introdujeron los filósofos del lenguaje, en particular Austin (1962) y Searle (1969). Haciendo referencia a este modo de comprender el lenguaje, Greimas y Courtés (1979), interesados también por atender a la acción implicada por el ejercicio del lenguaje, arraigan la enunciación en la estructura misma del recorrido generativo de la significación. En los trabajos dedicados al tema en los años ochentas (editados por Parret, 1983), se convoca la teoría de los actos de habla para recuperar el acento puesto sobre la importancia del plano de la deixis pero, al mismo tiempo, se señala la distancia que media entre una teoría que limita el acto discursivo a una acción causal de un agente que se sirve del lenguaje para lograr sus propósitos, y otras perspectivas teóricas, en particular, la de la semiótica, que entiende el acto como un *hacer-ser*, esto es, como transformación y, en consecuencia, el acto de discurso como un *hacer-ser* el sentido, para retomar las palabras de Eric Landowski (1983).

Así, en una perspectiva semiótica, se pueden reconocer distintas dimensiones en el proceso de enunciación: *personal*, *interpersonal* y *transpersonal* (Bertrand, 1993 y 2002). Estos distintos regímenes conviven en el espacio de enunciación, que deja de ser así solamente expresión de la experiencia inteligible para incluir también la experiencia corporal y sensible; deja de ser solo subjetiva, para ser intersubjetiva; y deja, finalmente, de ser individual, única, para anclarse en el dominio de los usos y géneros socialmente constituidos del discurso.

Como es sabido, un aspecto no ignorado pero sí relegado en las primeras aproximaciones a la enunciación fue la vinculación de un discurso con otros, aquello que más recientemente ha sido llamado la *dimensión impersonal* o *transpersonal de la enunciación* (Bertrand, 1993), o bien, la *convocación enunciativa* (Greimas & Fontanille, 1994), esto es, el papel de las formas fijadas por los usos que las prácticas discursivas van consolidando como memoria discursiva en la cual se inserta todo acto enunciativo singular.

Nuestro propósito aquí es abordar la problemática de la *variación discursiva* en el marco del proceso de enunciación para dar cuenta, en el análisis de textos literarios, de los efectos pluralizantes de la *praxis enunciativa*.

Comprendemos por *variación discursiva* las realizaciones de variedades lingüísticas (de orden fónico, gráfico, morfo-sintáctico, semántico) que constituyen marcas de intertextualidad, por hacer lugar en el seno de un discurso a otras enunciaciones, propias o ajenas, singulares o colectivas, creadas o fijadas en la memoria de los discursos. Por otra parte, el concepto de *praxis enunciativa*, adelantado por Greimas y Fontanille (1994), en *Semiótica de las pasiones*, y desarrollado por Fontanille y Zilberberg en *Tensión y significación*, da cuenta del hecho de que

“a cada momento de la evolución de una cultura y de los discursos que la constituyen, en cada punto de su difusión, cohabitan al menos dos tipos de magnitudes: las engendradas a partir del sistema y las fijadas por el uso” (Fontanille & Zilberberg, 2004: 165): de ahí que, para el caso de los discursos verbales que aquí nos ocupan, es necesario tener en cuenta que la praxis enunciativa se alimenta tanto de los componentes propios del sistema de la lengua como del repertorio de convenciones que rigen las prácticas discursivas, de las formas de los géneros, de los usos estereotipados, los cuales pueden ser asumidos, adoptados en mayor o menor grado, o bien, rechazados y sustituidos por formas innovadoras.

En las reflexiones que siguen, de los dos procedimientos enunciativos básicos constitutivos del relato literario, la *voz* y la *perspectiva*, nos centraremos fundamentalmente en la voz, y hablaremos de las posibilidades teóricas de articulación de voces en el discurso literario; con todo, a pesar de su necesario deslinde, en el análisis no podremos dejar de hacer referencia a aspectos relacionados con la *perspectiva* por el estrecho vínculo existente entre hablar y percibir.

2. Variación discursiva: la pluralidad enunciativa

Hemos llamado *variación discursiva* a las realizaciones de variedades lingüísticas (de orden fónico, gráfico, morfo-sintáctico, semántico) que constituyen marcas de intertextualidad. Al poner el acento en el hecho de que las variaciones discursivas constituyen marcas de convocación de otras enunciaciões, queremos enfatizar que tales alteraciones del discurso, por mínimas que sean, convocan el tipo discursivo del cual provienen, esto es, convocan enunciados (o bien, partes de, o conjuntos de enunciados) con su correspondiente enunciaciões.

El análisis de las variaciones discursivas en el texto literario nos ha conducido a agruparlas en tres tipos:

- 1) *variaciones en la sustancia expresiva de la enunciaciões*, esto es, alternancia entre el discurso oral, escrito o interior;
- 2) *variaciones en la forma de articulaciões de las enunciaciões*: discurso directo, indirecto, regido, libre, formas mixtas;
- 3) *variaciones en la convocaciões de otras enunciaciões*: cita, alusiões, imitaciões, parodia, entre otras.

2.1 Variaciones en la sustancia expresiva de la enunciaciões

Con respecto a este primer grupo de variaciones, cabe recordar que el acto complejo de enunciar, tal como Stockinger (1987) lo ha precisado, subsume dos actos más simples: uno, la elaboraciões del enunciado, que yo he llamado, en un trabajo previo (Filinich, 1997), *funciões de verbalizaciões* para aludir al acto de poner en palabras, en el relato literario, la historia que es objeto de la narraciões; y otro, la afectaciões del destinatario, que he designado como *funciões de destinaciões* (Filinich, 1997) para hacer referenciões al acto intencional de dirigirse a otro, que subyace al acto de verbalizar la historia. Ambas funciones definen a la instancia narrativa, no obstante, la primera de ellas, la verbalizaciões, puede ser delegada, no así la segunda, la destinaciões, que es privativa del narrador.

Es la delegaciões de la verbalizaciões en uno o varios personajes lo que permite pasar de la enunciaciões figuradamente oral –característica del narrador– al despliegue de todas las posibilidades de actuaciões discursiva, dado que el personaje puede realizar el ejercicio del discurso ya sea mediante el acto de hablar como el de escribir, leer, pensar o dejar fluir su conciencia.

En los casos en que el personaje verbaliza la historia mediante una enunciaciões oral puede optar por cualquiera de las formas de la oralidad: el soliloquio o el diállogo, este último con interlocutor

explícito o implícito, único o múltiple.

Cuando el personaje verbaliza la historia mediante una enunciación escrita, esta puede asumir la forma de la carta, el diario, las memorias, el informe, incluso puede tratarse de un personaje-autor que escribe un texto literario. Estas enunciaciones pueden ser presentadas como ya acabadas o en proceso de realización, en cuyo caso alternan con otros tipos enunciativos sean orales o interiores.

En los casos en que el personaje realiza el acto de enunciar la historia sin pronunciar palabra alguna ni escribir, como un ejercicio de su conciencia, diremos que realiza una enunciación interior. Esta forma de enunciación puede comprender desde la modalidad del *discurso interior*, en que las frases poseen una estructura sintáctica y se encadenan con cierto orden, hasta la forma del *fluir de la conciencia*, en que la desestructuración del discurso pretende dar cuenta del movimiento de una conciencia con anterioridad a la formalización que le impone la lengua. Esta dicotomía –el discurso interior estructurado y el fluir de la conciencia– planteada en el seno de la enunciación interior intenta distinguir los diversos modos de presentar una conciencia. A su vez, cada una de estas modalidades puede manifestarse en los distintos tipos de relatos, estén estos centrados en la primera, la segunda o la tercera persona. Veamos en el siguiente cuadro una ordenación de estas posibilidades de enunciación interior:

Persona Narrativa	Tipos	
	Discurso interior (estructurado)	Fluir de la conciencia (previo a la estructuración del discurso)
1ª	<i>monólogo interior</i>	
2ª	<i>diálogo interior</i>	
3ª	<i>narración interior</i>	

Tabla 1. Tipos de enunciación interior del personaje

En el primer caso, en los relatos que focalizan la primera persona, la enunciación interior asumirá la forma del *monólogo interior* (ya sea éste estructurado o presentado como previo a la organización discursiva); en aquellos relatos centrados en la segunda persona, la enunciación interior se pondrá de manifiesto mediante un *diálogo interior* (como en el caso anterior, este podrá presentarse con una sintaxis rigurosa o laxa); y, en los relatos en que el narrador nombra al personaje en tercera persona, la enunciación interior toma la forma de la *narración interior* (también mediante un discurso estructurado o mediante el fluir de la conciencia). La tripartición de la presentación del mundo interior en *monólogo*, *diálogo* y *narración interiores*, basada en la estructura de la propia lengua, permite deslindar la diversidad de formas de presentar la vida psíquica del personaje, tema que ha dado lugar a una profusa discusión en los estudios narratológicos (Bickerton, 1967; Cohn, 1978; Weismann, 1976, entre otros).

Este tipo de variación discursiva centrada en la *sustancia expresiva* de la enunciación, la hallamos representada de manera ejemplar en la novela de Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (1974). Como se recordará, el narrador presenta la historia como obra de un compilador que nada ha inventado sino que ha realizado una reconstrucción basada en las más diversas fuentes. Así, como cierre de la historia contada, aparece una «Nota final del compilador» en la que leemos:

Esta compilación ha sido entresacada –más honrado sería decir sonsacada– de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono [...] No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera (Roa Bastos, 1974: 467).

El proceso de enunciación de esta historia se presenta, entonces, como una yuxtaposición de textos escritos: el pasquín con que da inicio, la transcripción que el copista Patiño realiza del dictado del Dictador, los fragmentos del Cuaderno privado del Dictador, las notas al pie hechas por el compilador –muchas de las cuales contienen, a su vez, citas de otros textos– o bien, notas hechas por el mismo Dictador, la Circular perpetua, el cuaderno de bitácora, declaraciones, decretos, oficios, cada uno de los cuales reproduce las convenciones propias de cada tipo discursivo. Pero es necesario señalar que este afán escriturario en que están atrapados el copista y el Dictador forma parte de los sucesos de la historia que son objeto del acto de narrar del enunciador básico o narrador, el cual, por su parte, no sólo da a conocer al narratario las peripecias escriturales del compilador, del copista Patiño y del Dictador sino que además intercala, entre una y otra transcripción, diálogos –enunciaciones orales– como los mantenidos durante el dictado entre el Dictador y Patiño, o entre el Dictador y otros personajes, y entre esos diálogos se intercalan también enunciaciones interiores para dar cuenta de percepciones del propio Dictador. No obstante, los límites entre los diversos tipos de enunciaciones no siempre son claros: la historia se desliza de la escritura a la oralidad y es así como, por ejemplo, el cuaderno privado (la escritura) recoge diálogos y los reproduce con sus rasgos de oralidad, o bien, aunque muchos fragmentos de la historia son explícitamente presentados como transcripciones de otros textos (mediante la inserción de un título o de una referencia bibliográfica) otros forman párrafos cuya procedencia sólo puede determinarse por los rasgos del propio discurso; como así también, en los momentos en que asistimos a la enunciación interior del Dictador, cuando está próximo a su muerte, el discurso se interrumpe para decir “...continúa copiando mi siniestra mano, pues la diestra ya ha caído muerta al costado. Escribe, se arrastra sobre el Libro, escribe, copia” (Roa Bastos, 1974: 445). El poder absoluto de la actividad escrituraria que envuelve al escribiente y al Dictador, volvemos a decirlo, pertenece al ámbito del enunciado, de la historia contada, de la cual se nos da a conocer algunos fragmentos *transcritos*; la novela en su conjunto, en cambio, desde una perspectiva enunciativa, contiene los diversos tipos de enunciación que hemos mencionado. Incluso, contiene también, además de las variaciones mencionadas de la sustancia expresiva, variaciones gráficas: el pasquín que da inicio a la novela aparece reproducido con la grafía manuscrita propia del siglo XIX como una imitación paródica de la letra del Dictador. La variación gráfica –de la cual el discurso lírico ofrece innumerables ejemplos– cobra particular interés en esta novela puesto que conduce a un aspecto enunciativo central en el texto que es la enunciación paródica, pero esta reflexión involucra otro tipo de variación que abordaremos más adelante.

2.2 Variaciones en la forma de articulación de las enunciaciones

Este segundo tipo de variaciones se refiere a las diversas formas de vincular las voces puestas en escena. En el caso del relato literario, las voces que entran en juego son la del narrador y la del personaje. La voz del narrador tiene un estatuto diferente a aquel que posee la voz de personaje: en tanto enunciador básico, la voz del narrador, o bien, del yo que sostiene el enunciado narrativo es la que otorga existencia (hacer-ser) al mundo narrado, en consecuencia, otorga existencia también al personaje, uno de los componentes de ese mundo narrado; mientras que la voz del personaje está siempre, implícita o explícitamente, enmarcada, sostenida, por la voz del narrador.

Entre los extremos de la presentación directa e indirecta del discurso del personaje, el relato literario ha creado formas intermedias. Para reconocerlas, es necesario recurrir a algunos criterios de diferenciación que permitan realizar una clasificación de las posibles articulaciones entre las voces exhibidas en el relato. Entre los criterios que pueden fundar tal clasificación, mencionamos: en primer lugar, la oposición *directo* / *indirecto* (en la reproducción directa, el narrador cede la voz al personaje, en la indirecta, en cambio, el narrador mantiene el control de la narración); en segundo lugar, la dicotomía *forma regida* / *forma libre* (presencia del *verbum dicendi* o de formas substitutivas de la rección, o bien, ausencia del verbo introductorio); y, en tercer lugar, la oposición *modus obliquus* / *modus rectus* (esto es, presencia de deícticos centrados en el narrador o en el personaje).

Tomando en consideración estos criterios es posible distinguir cuatro modos básicos de articulación de discursos: discurso directo libre, discurso directo regido, discurso indirecto libre y discurso indirecto regido. Del primero al último habría un progresivo control del narrador, y, a la inversa, del último al primero, una progresiva autonomía del personaje. Si bien esta clasificación se basa en oposiciones marcadas por presencia o ausencia de rasgos, entendemos que se trata más bien de un *continuum* que hace que la diferencia entre uno y otro tipo de articulación sea más bien de grado e incluso muchas veces ambigua, cuestión que obliga a puntualizar, en el análisis de textos, otras diferencias en el interior de un mismo tipo que pudieran ser significativas en un texto en particular.

Es necesario señalar, además, que la narrativa contemporánea ha privilegiado el entrelazamiento estrecho entre los discursos de narrador y personaje, prefiriendo las formas libres a las regidas (o subordinadas), ya sea mediante la yuxtaposición (el discurso directo libre) o la fusión de voces (el discurso indirecto libre). Es frecuente también que la combinación de formas regidas y libres se realice mediante un pasaje gradual de unas a otras, dando lugar a un efecto de borramiento o difuminación de las fronteras entre enunciaciones.

Un caso particular que puede ilustrar las formas innovadoras de articular enunciaciones difuminando la frontera entre una y otra, se presenta en el relato "Amor propio", de Enrique Serna (1994). Desde el comienzo, que transcribimos a continuación, el texto muestra una estrategia de composición y de relación entre las voces que se irá desplegando en sus posibilidades a lo largo de la narración:

Cuando Gertrudis el mesero me dijo que Marina Olguín la verdadera Marina Olguín acababa de llegar al Marabunta Club acompañada de dos caballeros pensé que Carlos y Luciano habían inventado el cuento de la sorpresa para convencerme de ir al tugurio donde presentaban el show de vestidas pero antes de salir a escena eché un vistazo por la rendija de bastidores y al descubrir que Gertrudis no mentía las piernas me temblaron de miedo a que Marina hubiera venido a burlarse de mí pues traía puesto el mismo vestido que yo usaba en el número y ellos sabían que despertar mi curiosidad era la única forma de hacerme salir del hotel donde la depresión me había enclaustrado desde que llegamos a Veracruz para grabar esta mugrosa telenovela [...]

Las voces de ambos personajes son colocadas una a continuación de otra, sin que se complete un turno de habla para iniciar el otro y sin que medie (en el pasaje citado) ningún tipo de marca gráfica que los distinga. Esta continuidad entre las voces nos invita a deslizarnos de uno a otro personaje-narrador para completar las frases cuyo sentido se realiza como efecto del enlace de las enunciaciones (y no como resultado de cada enunciación particular) y, en consecuencia, nos conduce a preguntarnos por las distintas formas de enlace de los discursos, más allá de que éstos se manifiesten en estilo directo o indirecto y sus variantes.

Así, es posible reconocer, en este fragmento, que el paso de un parlamento a otro se realiza mediante un *enlace de tipo argumentativo*:

Cuando Gertrudis el mesero me dijo que Marina Olguín la verdadera Marina Olguín acababa de llegar al Marabunta Club acompañada de dos caballeros [R]

pensé que Carlos y Luciano habían inventado el cuento de la sorpresa para convencerme de ir al tugurio donde presentaban el show de vestidas [M]

pero antes de salir a escena eché un vistazo por la rendija de bastidores [R]...

El tránsito de la voz de Roberto [R], travesti que imita a la actriz Marina Olguín, a la voz de Marina [M] se vale de nexos que introducen suboraciones cada una de las cuales está sostenida por un enunciador diferente.

En otros momentos de la narración se recurre a otro tipo de enlace, como en el pasaje siguiente:

[...] dijo Luciano esta mujer quedó encantada con tu imitación ¿verdad Marina? yo asentí di las gracias tartamuda de vergüenza muerta de rabia porque Luciano estaba echando todo a perder con esos comentarios distanciadorelos elogiosos que viniendo de personas tan importantes en el medio artístico significaban una consagración un aterrizaje, un triunfo atroz en la realidad [...]

Se puede observar que ciertos *enunciados, sintagmas, nominaciones y adjetivaciones adyacentes* que tenderíamos a atribuirlos a un mismo enunciador, aquí son *atribuibles* a voces *diferentes*:

dijo Luciano esta mujer quedó encantada con tu imitación ¿verdad Marina? [voz de Luciano citada por Roberto]

yo asentí [M]

di las gracias tartamuda de vergüenza [R]

muerta de rabia porque Luciano estaba echando todo a perder con esos comentarios *distanciadorelos* [M]

elogiosos que viniendo de personas tan importantes en el medio artístico significaban *una consagración* [R]

un aterrizaje, un triunfo atroz en la realidad [M]

La alternancia de enunciadores es marcada por la divergencia de evaluaciones, de perspectivas, que contienen las frases o los componentes de frase colocados uno a continuación de otro: yo asentí / di las gracias; tartamuda de vergüenza / muerta de rabia; distanciadorelos / elogiosos; una consagración / un aterrizaje, un triunfo atroz...

Otra forma de enlace se da mediante *sintagmas compartidos por dos parlamentos*, como en el siguiente caso:

... y se inclinó [R]

fingiendo que la oscuridad no me dejaba distinguir las flores para rozar con los labios sus senos llenos de un hule más natural que [M]

mi piel [M / R]

sintió un rechazo instintivo y brindé nuevamente con tal de sacudirme su boca del pecho [R]

La interrelación de enunciaciones se acentúa también por la utilización de *pronombres reflexivos o posesivos de primera persona en contextos de tercera*: los fragmentos que siguen muestran estas construcciones que delatan la continuidad identitaria de los personajes:

y de pronto *se puso a llorar* tapándome la cara con las manos [R]

y al levantar el vaso derramé unas gotas de whisky ella se apresuró a limpiar el mantel con una servilleta y en ese momento *apreté delicadamente mis dedos* [M]

pero ella no escuchaba mis ruegos y *tuve que darme una bofetada* que la excitó aún más [R]

y *besé mi plexus solar* cuidadosamente rasurado [M]

Además, *cada narrador-personaje inserta en su propio discurso el parlamento del otro* mediante las formas canónicas de articulación de discursos: discurso directo regido (DDR), discurso directo libre (DDL), discurso indirecto regido (DIR) o discurso indirecto libre (DIL). Veamos algunos ejemplos en los siguientes pasajes:

[R] apuró la copa de dos tragos y *pidió más y más whisky al mesero* [DIR] que iba y venía de la barra a la mesa [...] mientras ella se convertía bajo el efecto del trago en una tigresa locuaz que descuartizaba a sus compañeros de trabajo *David Rivadeneyra tenía halitosis era un tormento besarlo en las escenas de amor Gabriela Ruán se acostaba con los técnicos* [DIL]

[...]

[R] y yo quería dejar enterrado todo lo que no fuera Marina *Olguín vamos a brindar por el gusto de habernos conocido propuso* [DDR]

[...]

[R] *canta me pidió*, [DDR]

[M] *canta te digo y su voz fue la rúbrica de nuestro amor es lo más bello del mundo*

[R] *nuestro amor era lo más grande y profundo porque trascendía la posesión superficial...* [DIL]

A estas formas de enlace de enunciaciones se suma la *tematización de la figura del doble*, como otro recurso que enfatiza la continuidad, el borramiento de fronteras entre los personajes. Citamos algunos fragmentos:

las dos Marinas original y réplica enamoradas de su semejanza [R]

[...]

un chiste del que sólo pude oír la palabra Narciso [M]

[...]

mientras acariciaba su pierna la mía nuestras piernas entrelazadas a un cuerpo distenso por obra de la marihuana [R]

[...]

la certeza de que al prestarme a esa especie de masturbación me faltaría al respeto a mí misma me convertiría en una paradoja de carne y hueso me haría el amor cerrada en círculo como una serpiente [R]

Puede apreciarse así que la difuminación de fronteras entre las enunciaciones, el entrelazamiento de las voces, representa, en el nivel significante del discurso, la compleja figura del doble: doble entre original y réplica, pero doble también cada uno de los personajes, pues una es la imagen que proyectan de sí y otra muy diversa es la que tienen de sí mismos, la imagen pública construida contrasta con la imagen privada de sí cargada de burla y menosprecio. Esto último se observa en las enunciaciones interiores que crean un contrapunto con las palabras pronunciadas: Roberto se llama a sí mismo “una extraña chusca miserable como yo”; Marina piensa de sí: “el personaje que en el fondo soy, la materia despersonalizada en que me han convertido”. Borradas las marcas gráficas y difuminadas las marcas gramaticales, aquello que permite reconocer la procedencia de las voces es, con frecuencia, la *perspectiva* diversa de cada una, esto es, la posición espacial, la visión, el grado de saber, las valoraciones, los juicios, los estados de ánimo, como se muestra claramente en el siguiente pasaje:

[R] observando todos sus gestos corporales y faciales el incesante parpadeo de flapper la genuflexión coqueta el asedio bucal al micrófono que sugería un apetito insano [M] todas esas muecas que me hacen sentir ridícula cuando estudio los videos de mis actuaciones.

Digamos que, en este texto, la forma continua de las enunciaciones vuelve materialmente perceptible el complejo problema de la identidad, cuyas prolongaciones desbordan los límites de los personajes.

2.3 Variaciones en la convocación de otras enunciaciones

El tercer tipo de variaciones discursivas que consideramos, da cuenta tanto de la convivencia y contagio de registros diversos en un mismo texto como de la convocación de prácticas discursivas ya consolidadas en la memoria cultural y que corresponden a tipos de discurso diversos, literario y no literario.

En el primer caso, el modelo canónico de la narración opone el registro del narrador (discurso literario, cuidado, neutro) al discurso del personaje, en el que todas las variaciones de registro son posibles. Pero la narrativa contemporánea ha producido transformaciones también en la voz narratorial y es así que hallamos narradores cuyo discurso se contagia del discurso del personaje adoptando sus expresiones coloquiales, sus jergas, su idiolecto. De esta manera, la voz del narrador lejos de diferenciarse y distanciarse de los personajes, se acerca a ellos, puesto que al mostrar las vivencias desde el lenguaje y la cosmovisión de los actores implicados en ellas, el narrador puede exhibir, sin comentar ni enjuiciar, perspectivas diversas frente a los sucesos. Es este el rasgo que define, precisamente, la polifonía de la novela, tal como ha sido concebida por Mijail Bajtín (1986), quien comprende a los personajes como voces-conciencias ideológicas; para el autor, aquello que caracteriza al personaje, antes que su hacer, es su decir, su propia voz, entendida esta como modo de figuración del yo y del otro en sus mutuas relaciones (fundiendo así voz y perspectiva en el concepto de voz). En este sentido, afirma Bajtín (1986: 168): “El hombre en la novela es esencialmente un hombre hablante; la novela necesita de hablantes que traigan su palabra ideológica peculiar, su lenguaje”. Es así que el narrador, en el caso de la narración polifónica, entabla una suerte de diálogo con las voces-conciencias, impulsando al lector, según Françoise Perus (2009: 203), estudiosa de la obra de Bajtín,

a entrar él mismo en diálogo y debate con las voces-conciencias que integran el mundo de la ficción, y por ende a reflexionar sobre el carácter esencialmente *problemático* del objeto considerado, en términos tanto *cognitivos* como *valorativos*”.

Cuando las voces-conciencias de los personajes no se subordinan a la perspectiva ideológica del narrador sino que mantienen su relativa autonomía, estamos ante una composición polifónica. Es el carácter eminentemente polifónico de la narrativa contemporánea lo que da lugar a la proliferación y al contagio de registros enunciativos diversos en el seno de un mismo texto.

Mediante el segundo caso al que hemos hecho alusión, la convocación de otras prácticas discursivas, queremos referirnos a aquellas variaciones que son fruto de la convocación de otros tipos de ejercicio discursivo ligados a diversos dominios, incluso, claro está, el propio discurso literario, que constituyen géneros, formas estereotipadas, cristalizadas y disponibles en la memoria de una cultura.

Convocar otras prácticas discursivas puede conducir tanto a la pluralización enunciativa como a la *transpersonalización* del discurso. En este sentido, resulta esclarecedor el análisis que Bertrand (2002) realiza de uno de los *Ensayos* de Montaigne titulado “De la experiencia”. El autor entiende por *dimensión transpersonal* de la enunciación el conjunto de los resultados de la praxis enunciativa codificados en géneros, en usos estereotipados, en fórmulas, en refranes, sentencias, formas todas “depositadas en la memoria lingüística y cultural” (Bertrand, 2002:55) que son objeto de convocación o revocación en el ejercicio individual del discurso. Para referirse al caso de los *Ensayos* de Montaigne, Bertrand hablará de “estado trans-egológico de la palabra”, o bien, de “indistinción enunciativa”. Afirma el autor:

El lazo entre la palabra propia y la palabra ajena, la asunción del uso y la fusión de las enunciaciones marcan un estado que se puede decir trans-egológico de la palabra. [En el texto de Montaigne] a la omnipresencia del ‘yo’, a la vez sujeto y objeto del discurso, responde la omnipresencia del discurso ajeno, atestiguada, entre otras cosas, por la abundancia de citas (más de 1.300 en el conjunto de los *Ensayos*). Además, porque más allá de las citas explícitas, hay muchas otras formas, más indirectas, alusivas, y a veces imperceptibles de la palabra ajena en el seno mismo de su propia palabra: son citas traducidas, a veces remitidas a su autor, a veces entramadas en el texto sin la menor referencia (Bertrand, 2002:58-59).

Este entrelazamiento del discurso propio con el ajeno conduce a reflexionar sobre la diversidad de funciones de la cita, sea esta explícita (como en el epígrafe o el discurso directo del personaje) o encubierta (como en la alusión o en el discurso indirecto libre). La citación, que implica un acto de recontextualización o de re-enunciación, por esta sola razón produce siempre un efecto de transformación del sentido, tanto del texto o fragmento citado como de aquél que lo acoge: la significación puede ampliarse o estrecharse, puede desplazarse a otros ámbitos, crear contrapuntos irónicos, abolir fronteras históricas y disciplinarias, puede acrecentar (o reducir, en un caso fallido) su grado de validez, aclarar y precisar una idea, convocar o revocar otros saberes. Pero más allá de los segmentos de textos en que las citas pueden emerger, el procedimiento de la cita remite a un fenómeno general del que se nutre y vive la propia literatura (e incluso el discurso en general) y que es la iterabilidad, la posibilidad de repetición, el hecho de que un discurso se inserta en una cadena de otros discursos, otros textos, con los cuales dialoga. Graciela Reyes (1984: 13) habla en este sentido de la citación como “una operación básica de todo sistema de significar” y muestra ejemplarmente, al comienzo de *Polifonía textual*, a través del análisis de dos textos de Borges, “Los teólogos” y “Pierre Menard, autor de *El Quijote*”, el lugar central que ocupa la re-escritura en la escritura literaria. Borges no sólo ha reflexionado sobre este tema en sus trabajos ensayísticos sino que además casi siempre presenta sus obras de creación como textos que provienen de otros textos que él copia, transcribe, traduce o interpreta. Así, las actividades de la lectura y de la escritura se continúan una en otra volviendo ambiguas sus fronteras y haciendo intercambiables los papeles de autor y lector.

Además del caso de la cita, otra forma que puede asumir este tipo de variación enunciativa es la que hallamos en las enunciaciones producidas “a la manera de” otras. Así, en *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa (1999), asistimos a fragmentos textuales compuestos a la manera de los partes militares, siguiendo tanto su disposición tipográfica como su registro formal (precisión de los detalles, redundancias, abreviaturas, eufemismos, fórmulas de inicio y cierre); además, aparecen también textos periodísticos, unos hechos a la manera de editoriales de prensa, otros presentados como reproducción de grabaciones de programas radiofónicos. Estos tipos discursivos, originalmente surgidos de la necesidad de comunicar acontecimientos de relevancia para la vida pública de una sociedad, aquí son trasladados a asuntos escabrosos que incluso corren al margen de la ley (como se recordará, a un capitán del ejército, Pantaleón Pantoja, se le encomienda la misión de organizar y dirigir un servicio de “visitadoras” para solaz de una guarnición de soldados en un poblado apartado de la ciudad) asuntos que revestidos del léxico y formalidad militares adquieren visos humorísticos y, a la vez, ponen en evidencia la solemnidad vacía y absurda del universo semántico que ha gestado ese discurso.

Algo semejante acontece en la novela de Roa Bastos que hemos comentado. Al hacer referencia al pasquín con que se inicia la historia contada, hemos hecho alusión a la enunciación paródica que contiene. Recordemos con Genette (1989: 20 y ss.) que el término *parodia* (de *oda*: canto, y *para*: a lo largo de, al lado de) remite al acto de cantar de lado, cantar en falsete, con otra voz, en contracanto o en contrapunto, incluso cantar en otro tono, deformar o transponer una melodía. De aquí, entre otras acepciones que el término fue adquiriendo, el sentido de tratar en estilo noble un tema vulgar. De la minuciosa reflexión de Genette sobre los diversos usos del término, nos interesa aquí retener este rasgo de la presencia de *otra voz* en la parodia.

Volvamos entonces al inicio del texto de Roa Bastos y observemos el primer párrafo del pasquín (que la novela “transcribe” con la tipografía manuscrita propia del siglo XIX):

Yo el Supremo Dictador de la República

Ordeno que al acaecer mi muerte mi cadáver sea decapitado; la cabeza puesta en una pica por tres días en la Plaza de la República donde se convocará al pueblo al son de las campanas echadas a vuelo.

Se puede apreciar que el texto manuscrito parodia los edictos del dictador, conservando el registro solemne y la grafía, incluso la atribución autoral (“Yo el Supremo Dictador de la República / Ordeno...”) pero introduciendo una leve modificación: ahora la víctima de la sentencia es el propio dictador, leve alteración que transforma radicalmente la significación del texto.

La enunciación paródica pone siempre de manifiesto un desfase entre el enunciado y el registro enunciativo convocado, lo cual no sólo genera efectos lúdicos, humorísticos, burlescos, satíricos o críticos, sino que además exhibe, de manera enfática, un registro ajeno, perteneciente a otro acto enunciativo. De esta manera, el discurso paródico concentra la atención del destinatario en el propio desajuste discursivo que acopla un enunciado con una enunciación que no le pertenece, que le es ajena. Esta variación discursiva no constituye un simple traslado de un modo de decir que se aplicaría a un nuevo contenido, sino que la transposición de esa otra práctica discursiva conlleva otra orientación semántica, arrastra consigo una relación diversa del sujeto con el destinatario y con la propia lengua, pone en circulación un sistema de valores divergente que, de este modo, queda exhibido, develado. También en este ámbito, la literatura contemporánea ha tendido a borrar las fronteras entre el discurso convocante y el convocado produciendo un efecto de acumulación y de fusión de enunciaciones que pluralizan la fuente del discurso y diversifican la significación.

3. A modo de cierre

Esta aproximación al carácter plural de la enunciación, lejos de buscar la exhaustividad quiere mostrar, en primer lugar, que toda variación discursiva, por mínima que parezca, constituye una marca de intertextualidad y convoca el tipo discursivo del cual proviene, involucrando tanto el enunciado como la enunciación correspondiente; y, en segundo lugar, que la narración literaria se nutre tanto del caudal inagotable de procedimientos presentes en la lengua de manera virtual, como de aquéllos que las distintas prácticas discursivas van haciendo emerger, consolidan y luego también hacen caer en desuso.

Los tipos de variaciones a los que hemos hecho referencia afectan a niveles distintos de la organización discursiva: la sustancia expresiva, los nexos entre enunciaciones en el interior de un mismo texto y los vínculos entre formas enunciativas pertenecientes a tipos diversos de discurso. Al centrar la atención en las formas variadas que asume el proceso de enunciación, se evidencia la relevancia de atender, en el análisis de textos, a esta dimensión enunciativa que pone en tensión el carácter singular de todo acto enunciativo y el universo plural de prácticas discursivas convocadas o revocadas por la enunciación.

Bibliografía

- Austin, J. L. (1962). *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Bertrand, D. (1993). L'impersonnel de l'énonciation. *Protée* 21 (1), 25-32.
- Bertrand, D. (2002). Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne. *Tópicos del Seminario* 7, 53-75.
- Bickerton, D. (1967). Modes of Interior Monologue: a Formal Definition. *Modern Language Quarterly* 28 (2), 229-239.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Filinich, M. I. (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Universidad Iberoamericana.
- Fontanille, J. & Zilberberg, C. (2004). *Tensión y significación*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial

de la Universidad de Lima.

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

Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.

Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Landowski, E. (1983). Simulacres en construction. *Langages* 70, 73-81.

Perus, F. (2009). Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana. *Tópicos del Seminario* 21, 181-218.

Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

Roa Bastos, A. (1974). *Yo el Supremo*. México: Siglo XXI.

Searle, J. (1969). *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Serna, E. (1994). Amor propio. En E. Serna (Ed.), *Amores de segunda mano* (pp. 131-140). México: Cal y Arena.

Stockinger, P. (1987). L'énonciation comme processus conceptuel. *Cruzeiro semiótico* 6, 58-67.

Vargas Llosa, M. (1999). *Pantaleón y las visitadoras*. México: Alfaguara.

Weismann, F. (1976). Le monologue intérieur à la première, à la seconde ou à la troisième personne. *Travaux de Linguistique et de Littérature* XIV (2), 291-300.