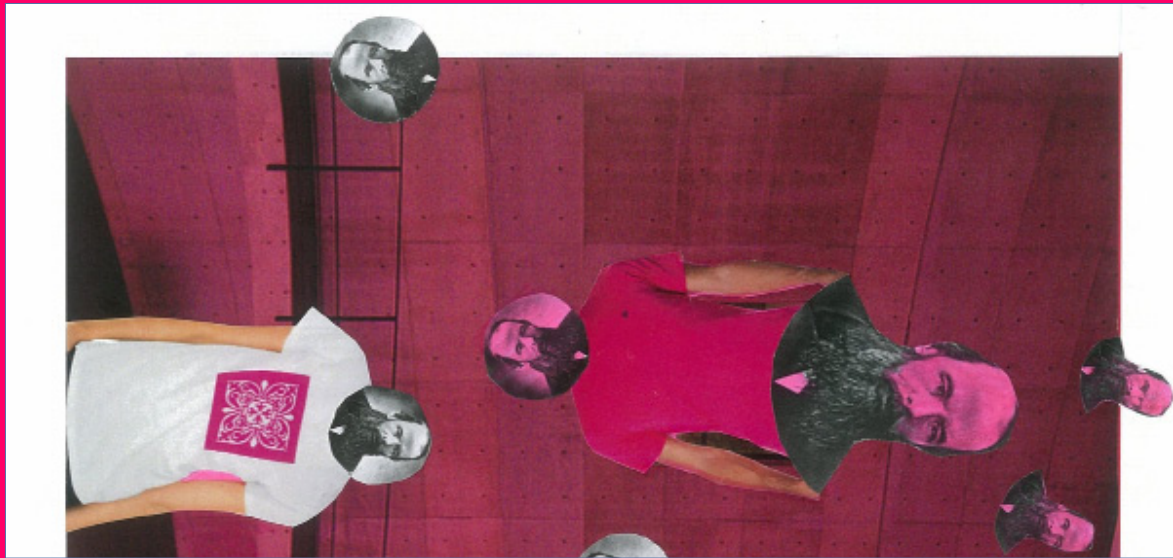


EN TORNO A LA FUNCIÓN DEL PERSONAJE EN LA FICCIÓN LITERARIA¹

Benamí Barros García

Universidad de Granada / Universidad de Oxford



Resumen || El principal objetivo del presente artículo es analizar la función del personaje en la ficción literaria desde una perspectiva basada en la mente del lector. En particular, nos centraremos en la revisión de diferentes modelos y propuestas para el estudio de las relaciones entre el autor, el texto y el lector, prestando especial atención a los textos literarios de Dostoievski. Se pretende no solo profundizar en el estudio de la poética y personajes de este autor, sino también en la conceptualización del personaje como conjunto de discursos superpuestos, lo que contribuiría a avanzar en ciertas cuestiones narratológicas.

Palabras clave || Personaje | Ficción | Dostoievski | Discurso | Psicología de la ficción

Abstract || The main goal of this article is to analyze the character's role in literary fiction from a perspective focused on the reader's mind. In particular, the article reviews some different perspectives and approaches to the study of the relationships between author, text and reader, especially in Dostoevski's literary works. The analysis aims to contribute to the study not only of Dostoevsky's poetics and characters, but also of the conceptualization of the character as a set of overlapping discourses, which would help us to deal with some narratology issues.

Keywords || Character | Fiction | Dostoevski | Discourse | Psychology of Fiction

En los espacios de la ficción hay seres capaces de vivir como si todo fuese normal, y en su cotidianeidad de hacer, decir y vivir ilusiones verosímiles se apoya el autor de novelas para dar el gran salto desde el universo modelo al universo representado, y viceversa. Pero esa capacidad suya se debe a que la misma ficción que les da cobijo, al mismo tiempo configura y es configurada por su existencia.

Que la esencia de la novela es el personaje, como defendía Ortega (1925), no debe confundirse con la inadecuada definición de personaje como representante u oponente de la voz del autor. De ahí la necesidad de conceptualizar el personaje como conector pragmático y discursivo, como probabilidad de cierta conducta y significado. Más que representar un sentido u otro de la intención del autor, el personaje es proyección del lenguaje, un hecho social que expresa una determinada ideología o, según Lewis (1979), una unidad cultural (*cultural unit*). El personaje es una función dinámica, según una idea cercana a las de Tinianov, que está definida y, a la vez, participa en el dinamismo de la obra. Debe, siguiendo la clásica fórmula de Schiller, colocarse frente a un universo, porque es persona, y debe ser persona, porque ante él hay un universo; debe sentir, porque es consciente de sí, y debe ser consciente de sí, porque siente. Y uno de los mayores logros de la ficción será que el lector pueda asomarse a ese universo, compuesto de varios mundos interconectados, ver lo que ve el personaje y sentir con él: simular, al fin y al cabo.

Conocemos al personaje por lo que dice, hace, piensa, pero también por lo que se construye a su alrededor, digamos, por la influencia que tiene en el devenir de acontecimientos, en la topología del tejido discursivo y, por tanto, por lo que *lo demás* dice de él. Se podría decir, siguiendo la hipótesis de la eterna búsqueda (Lukács, 1985), que el personaje *simplemente* trata de encontrarse, meta que conseguirá solo en la mente del lector; esto es, cuando se confirme su efectiva transposición del universo ficcional al real. En este último ya no será un discurso, una amalgama de palabras que apunten en una u otra dirección, tampoco un compendio de intervenciones aforísticas y acciones previstas, sino un ser potencialmente real, una advertencia, un panegírico o un epitafio, un golpe emocional. Su mera *existencia-en-el-mundo-de-la-ficción* es una señal que le recuerda al lector que quien habla en la obra no es el que escribe en la vida y que el que escribe no es el que habla. El personaje es solo canalizador de una intención global del autor, que no tiene por qué ser defendida o refutada por sus personajes.

De entre los personajes que conforman el elenco de actores de una obra destaca el protagonista, el héroe, es decir, el personaje sin el que la estructura de la acción dejaría de funcionar, sobre el que recaen los motivos de la acción y de quien provienen las consecuencias

NOTAS

1 | Esta investigación se ha llevado dentro del proyecto de investigación «The way the world is perceived, conceptualized and expressed in Russian», financiado por la Universidad de Granada y llevado a cabo en el European Humanities Research Centre de la Universidad de Oxford. El autor aprovecha para expresar su agradecimiento a Emilia Skuratovich Arias por la ayuda con la traducción de los ejemplos y a los revisores anónimos por sus sugerencias.

de ella (Friedman, 1955). Pero en cuanto personaje, su conducta y sentido se definirán, igualmente, mediante las relaciones discursivas entre los diferentes personajes, en su intervención con, contra, gracias, mediante, a pesar de y debido al transcurrir retórico del texto. Podrá no hablarse nunca explícitamente de su carácter, de su ética e intencionalidad, pero al lector le queda un cierto regusto de ellos, una representación mental de lo que es una vez integrado como parte del texto que se lee. Desde su nombre, ese *imperativo categórico del personaje* que diría Spitzer², hasta su fisonomía, todo en la obra son *indicios*, en el sentido en que Barthes hablaba de ellos, que lo van marcando en la mente del lector.

Como si se tratara de un *Atlas* que, en este nuevo avatar, tuviera que acercar el universo ficcional con sus poderosos brazos hacia el universo modelo, el personaje será campo de batalla para el autor, que luchará consigo mismo para lograr una imagen definida y estable de su idea en y a través del personaje. Su conciencia, modo de pensar e interpretar el mundo quedarán encerrados dentro de la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su criatura, pero en algún momento podrá escapar de ese dominio, obligando a que el autor deba replantear su obra, haciéndose escurridizo el pronombre posesivo. No son pocos los casos en que un autor ha mostrado su preocupación por no sentirse capaz de refutar el potente discurso de uno de sus personajes.

Para Bajtin el héroe y el argumento están hechos de una misma pieza, a lo que se podría añadir que el material del que están hechos, al menos en una gran cantidad de casos, es la idea. El personaje no deja de hacer cosas, bien porque hablando se hace, bien porque su silencio puede ser, en gran medida, mucho más elocuente³. Un silencio que tiene también que ser contado: he aquí la falacia ficcional de lo no hecho. Un personaje siempre será definido por acumulación de acciones, nunca por ausencia de ellas, ya que la propia carencia debe ser narrada mediante otra acción. Digamos que lo no dicho no es la ausencia de discurso, sino el discurso sobre la ausencia. Y en esto la narración tiene la mayor responsabilidad. Uno de los casos más evolucionados de las formas de decir lo no dicho, lo no hecho, son las palabras y acciones en el umbral y las falsas promesas del texto de los que queda suspendida la mente del lector en espera de completitud y sentido (Barros García, 2014a).

El autor, en su creación, va administrando la información que de él depende a los diferentes personajes, tratando de producir actos de habla imitativos, como si estuvieran siendo realizados por alguien (Ohmann, 1972). El lector, de hecho, no suele caer en la cuenta de que, por ejemplo, el personaje olvida si y solo si alguien nos dice o nos muestra ese olvido⁴, y que, en realidad, olvida porque se acuerda o le recuerdan que debe olvidar. Todo sentimiento, percepción o juicio

NOTAS

2 | Los referentes reales, sobre todo los históricos y míticos, argumentará Hamon (1977), presentan una libertad de acción considerablemente condicionada desde el momento en que aparecen como tales ante el lector. Pero también será cierto que, por esa misma previsibilidad, podrán gozar de un mayor número de golpes de sorpresa, de rupturas del horizonte discursivo esperado. En este sentido, huelga recordar el extraordinario potencial de los nombres propios en la literatura rusa decimonónica y que han generado un gran problema traductológico al existir disparidad de criterios con respecto a las estrategias (extranjerización, domesticación, etc.) óptimas para conseguir un efecto emocional cercano al del texto origen.

3 | Recuérdense los «personajes-reflectores» de Stanzel (1978), que comunican más en sus silencios.

4 | Puede darse el caso de que el olvido sea revelado como ausencia de una acción esperada prometida, pero igualmente debe haber ciertas marcas textuales que le hagan ver al lector que tal promesa no se cumple.

de un personaje es una técnica de presentación de la consciencia (*stream of consciousness*). Tanto es así, que podríamos recuperar la extraordinaria fórmula *falsídica* y decir: la mera aparición del personaje pareciera advertirnos de que todo lo que dice es falso. Quimera de una realidad imposible, el enunciado de alguien que pertenece a la ficción no puede ser real, tampoco parece aspirar a eso, sino que, más bien, pretende ser verosímil, para, en ese juego de incertidumbre e indeterminación, dejar al lector que lo juzgue como apropiado o no y, por tanto, se columpie en la catenaria de las emociones evocadas, que no es sino una gradación del afecto.

Víctima de su discurso, del que no escapará nunca (incluso su muerte se dice), la palabra acerca de sí será la suma de lo que él dice y de lo que *el universo* dice de él. La opinión ajena, en términos bajtinianos, se apodera de su persona. Así conocemos al personaje, a ese ser que habla y se autoconstruye (Greimas, 1976) porque la lengua es suya, y en esa apropiación nos dice de sí (Benveniste, 1970). En palabras de Bloom (2001), estaríamos hablando de un Macbeth creado por el propio Macbeth.

La relación del personaje con el discurso es un elemento fundamental a analizar, no solo porque pueda refractar o reflejar la idea del autor, sino porque tiene lugar en todos los niveles de la obra: desde el temático, con la asignación de funciones dentro del caudal de texto, hasta el estilístico, como forma de caracterización del hablante. Cada personaje constituye un sistema de referencia para la observación del universo ficcionalizado y, como tal, la percepción y configuración del tejido espacio-temporal desde su perspectiva sufre variaciones. De ahí la capital importancia del análisis del discurso en los estudios sobre el personaje literario y de sus especificidades lingüísticas (que son, a su vez, comportamentales): los deícticos, que contextualizan el discurso solo desde el punto de vista del hablante, del personaje que dice, y respecto al momento en que piensa, habla o enuncia (Fillmore 1981: 158), las comillas *ohmannianas* y otras figuras de distancia (Lozano, Peña y Abril, 1997: 159-163), el discurso referido, el destino indirecto (*indirect address* en Tyler 1978: 440-441), etc. Todos, dentro de una semiótica de la acción discursiva (Bühler, 1967) que distingue entre el acto lingüístico y la acción lingüística, remiten a un análisis del discurso del personaje en su relación con las operaciones discursivas y con los estados que estas procuran; esto es, al análisis en su interrelación con el resto de discursos. Poco certeras serán las conclusiones extraídas tras el análisis del discurso aislado de un personaje, puesto que su voz pertenece a un conjunto más amplio y cohesionado, en el que muchos otros elementos forman parte de su decir. El vínculo personaje-discurso es una relación global de la obra con su texto, ambos términos en su más amplio concepto.

Las relaciones recíprocas entre personajes, la *situación* según Tomashevsky, pasan a constituir la base para comprender la caracterización del héroe, cuyo significado dependerá y vendrá dado precisamente de su relación con respecto al resto de personajes del enunciado. Pero aquí debemos entender en un sentido aumentado el concepto de personaje, ya que muchas de estas relaciones vienen ya marcadas por la referencia. Y es que un personaje es (portador de) un discurso al que, supuestamente, obedece y representa, por lo que el propio discurso que abandera incita al lector, aun en los momentos en que aquel no intervenga o guarde silencio, a predecir un comportamiento, un ejercicio heurístico y casi computacional y, por tanto, que construye una red de personajes y escenas en la que el discurso del personaje se verá reforzado y otra en la que será confrontado.

El personaje como fenómeno semiótico, pues, nace de un espectro de personalidades, de acciones y de discursos posibles, en cuanto conector entre el universo ficcionalizado (el que se escribe) y el ficcional (el que se lee). Carga, por tanto, con un bagaje insoslayable de los arquetipos instaurados en la literatura, a los que ya se les presuponen ciertas cualidades y características, así como de un sentido de influencia que suele apuntar hacia la situación social en que se publica o se quiere publicar la obra. No en vano la obra se escribe para algo, para alguien, que ha de descodificar o, mejor dicho, recodificar el mensaje, según se lleve a cabo la imbricación de la eficiencia de la estrategia sugerida por el texto y el modo de pensamiento del lector.

Al igual que la obra de un autor, el personaje se halla dentro de un posible repertorio, del que nace y, a la vez, da forma. Con sus personajes, Pushkin y Lérmontov capacitan a la literatura rusa para crear un universo irreal tan verosímil que pudiera servir para encapsular en él la sociedad. Así lo entiende Dostoievski, a quien la figura del Aleko de Pushkin causa gran admiración:

En el personaje de Aleko, héroe del poema *Gitanos*, se plasma ya una idea profunda y fuerte, completamente rusa, que más tarde se expresa en su plenitud armónica en *Oneguin*, donde prácticamente el mismo Aleko se nos presenta ya no bajo una luz de fantasía, sino de una forma palpable, real y comprensible. Pushkin ya encontró en Aleko, y magistralmente resaltó, a un ser errante en su tierra natal, al histórico ser errante ruso que ha aparecido de forma oportuna en la historia de nuestra sociedad alejada del pueblo. Evidentemente, no solo en Byron dio con él. El personaje de Aleko es correcto y ha sido captado fielmente, es constante y se ha instalado en nuestra tierra para mucho tiempo. Estos seres errantes rusos siguen sin rumbo hasta hoy en día y parece que no van a desaparecer tan pronto. Ahora estos ya no frecuentan los asentamientos gitanos para buscar sus ideales entre el peculiar y salvaje modo de vida de los gitanos y para buscar en la naturaleza un descanso de la enrevesada y absurda vida de nuestra sociedad intelectual. Pero,

de todas las formas, se sumergen en un socialismo que no existía en los tiempos de Aleko, van con la nueva creencia a otro campo y la trabajan con celo, convencidos, al igual que Aleko, de que en su actitud fantástica alcanzarán sus fines y la felicidad no solo para uno mismo, sino también para el resto del mundo. Porque el vagabundo ruso precisamente necesita esa felicidad universal para conseguir el descanso, no se conformará con menos, pero, por supuesto, de momento todo es teoría. Sigue siendo el mismo ruso, solo que pertenece a diferentes épocas. Repito, esta persona ha sido engendrada justamente en el comienzo del segundo siglo desde la gran reforma de Pedro I, en esta nuestra sociedad intelectual alejada del pueblo, de la fuerza popular, justo al principio del segundo siglo después de la gran reforma de Pedro I. (26; 137-138)⁵

De la cita se deduce la relación que para Dostoievski tenía el personaje con el referente. Perfilado según las distintas tipologías de los seres que viven en la sociedad, el hombre ruso es la realidad, mezcla de pasado, del que es consecuencia y heredero, y de porvenir, del que es constructor y verbo. Así las cosas, defiende Kantor (Кантор, 2010) que el héroe de Dostoievski puede ser visto como consecuencia de la cultura rusa del siglo XIX. Dostoievski ve en el personaje las posibilidades de la idea o, más concretamente, un microcosmos en que podrá engendrarla, desarrollarla y verla triunfar o fallecer, por lo que este tiene una doble proyección: de un lado, hacia el pasado en una reflexión y valoración sobre su propia existencia, es decir, sobre el porqué de la aparición del hombre pequeño, del hombre insignificante o superfluo, del nihilista y demás arquetipos; del otro, hacia lo que se cierne, a través de la función de advertencia que tienen todos los textos de Dostoievski. El mensaje del personaje está lejos de ser individual: es plena «representación de roles sociales» (Duranti, 1997: 329), textualizados en la idea que, por él y en él, se dice.

Si nos detenemos en este punto, es interesante reproducir algunos juicios del propio Dostoievski sobre otros personajes de la literatura rusa, lo que sin duda contribuye a esclarecer ciertas cuestiones que se siguen planteando en la actualidad en torno a qué era el personaje para este gran autor, si era portador de su discurso o estaba ficcionalmente exento de control por parte del autor. Es sabido que Dostoievski solía incluir en sus obras algunas referencias a personajes literarios, en la mayor parte de los casos, con cierto aire burlesco. Basta recordar la dilatada presencia que tiene el Bazarov de Turguénev en *Los demonios*⁶, donde no solo es juzgado por Stepan Trofimovich («...Bazarov es una especie de persona ficticia que no existe en absoluto [...] Este Bazarov es una especie de mezcla incomprensible de Nozdrev con Byron...» [10; 171]), sino que conforma la textualización de una idea en sí misma, supone un discurso, una voz, la de un personaje que, según Dostoievski, nació como ideal, pero no supo reflejar a los verdaderos Bazarov de los años cuarenta:

NOTAS

5 | Todas las citas a la obra de Dostoievski se hacen a la edición de sus obras completas en treinta tomos (Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. - Л., 1972-1990). Para ello usamos el criterio consensuado de citación, según el que se indica entre corchetes el volumen y la página de la cita.

6 | O el propio Turguénev, caricaturizado en parte en Karmazinov.

[...] Se ha atrevido a no reposar con nosotros y a no contentarse con nuestras personalidades importantes y se negó a tomarlas por su ideal, buscó algo mejor que nosotros. Mejor que nosotros. ¡Válgame Dios! ¿Acaso existe algo en el mundo más bonito y más correcto que nosotros? Le han dado lo suyo por Bazarov... [5; 59]

Dostoievski, cuya carta al autor de *Padres e hijos* no se ha conservado, parece ver en el Bazarov de Turguénev una ruptura de la verdad literaria, conclusión que podemos extraer de la siguiente anotación que hace a la redacción de *Los demonios*:

[...] el hombre de los años cuarenta no podía crear a Bazarov sin faltar a la verdad.

- ¿En qué se le ha destrozado?
- En el pedestal en que se encuentra. [11; 72]

También despierta enorme interés el análisis que Dostoievski hace del Levin de Tolstói y, en general, de la obra *Anna Karenina* en varios artículos del *Diario de un escritor* de 1877. En su interpretación podemos ver dos ideas esenciales: que el personaje representa siempre una idea o una forma de pensamiento instaurada o potencialmente posible en la sociedad, y que el autor, en su control como ente que rige las normas y manifestaciones discursivas y de acción, no debe mostrarse con claridad en sus personajes:

El autor ha hecho bien en mencionarlo, sin mencionar que lo expresó como un extraordinario artista. Después, vuelve a extenderse la novela y de pronto, para mi asombro, me encuentro en la sexta parte de la novela con una escena que corresponde un verdadero «tema de actualidad» y, lo más importante, la escena aparece sin intención ni falsedad, sino que emerge de la misma esencia artística de la novela. Sin embargo, lo vuelvo a repetir, para mí era algo inesperado y he llegado a sorprenderme: no me esperaba semejante «tema de actualidad». Desconozco la razón, pero no me esperaba que el autor se atreviera a desarrollar a sus personajes hasta convertirlos en semejantes «representantes». Aunque, precisamente en estos representantes, en esta exageración de la conclusión radica todo el sentido de la realidad. Sin ello la novela tendría un aspecto prácticamente indefinido, y no correspondería ni a los intereses rusos actuales ni a los esenciales: se describiría solo una parte de la vida, ignorando intencionadamente lo más importante y lo más preocupante de esta vida. Aunque, parece ser, me estoy sumergiendo en la crítica, y esto no es asunto mío. Tan solo quería destacar esta escena. [25; 53]

Aquí muchos de los intelectuales rusos ahora suelen decir: «¿Qué pueblo? Yo soy el pueblo». En la octava parte de *Anna Karenina*, Levin, el personaje favorito del autor de la novela, dice de sí mismo que «él es el pueblo». En cierta ocasión anterior, hablando sobre *Anna Karenina*, dije que ese Levin era «un corazón puro». Sigo creyendo en la pureza de su corazón, pero no creo que él sea el pueblo; al contrario, ahora me doy cuenta de que él también con cariño tiende a alejarse del pueblo. Me di cuenta de ello cuando acabé de leer la octava parte de *Anna Karenina*, que ya mencioné al principio de este diario de los meses julio-agosto. Levin, como hecho, no es, evidentemente, un ser que existe, sino simplemente un invento del escritor. [25; 193]

Sencillamente él le quita al pueblo lo máspreciado, le quita el principal sentido de su vida. Sin duda, le habría gustado si nuestro pueblo no pusiera por doquier su corazón en favor de los hermanos suyos, mártires de su fe. En este sentido él niega los hechos, a pesar de que sean evidentes. Por supuesto, esta idea está expresada tan solo en los personajes ficticios de la novela, pero, lo vuelvo a repetir, con demasiada evidencia se percibe junto a ellos al mismo autor. Sin embargo, el libro es sincero, el escritor descubre su alma. Incluso las cosas más comprometedoras (y aquí sí que existen), se dejan caer como por casualidad. Por ello, a pesar de su carácter comprometedor, el lector las percibe tan solo como una palabra directa y no ve ni un atisbo de complejidad. Sin embargo, no considero que ese libro sea tan inocente. [25; 202-203]

Es muy triste el hecho de que un escritor de su talla escriba de esa forma. Es triste para el futuro. Aunque mejor, empiezo la cuestión: me gustaría protestar, señalar aquello que me llamó la atención especialmente. Sin embargo, antes empezaré con Levin, que evidentemente, es el personaje protagonista de la novela. En él se ha expresado lo positivo como si fuera la contradicción de aquellas anomalías por las que han muerto o sufrido otros personajes de la novela. Parece ser que para ello ha sido creado por el autor, para expresarlo todo en él. Pero, sin embargo, Levin todavía no es perfecto, todavía le falta algo, y habría que ocuparse de ello, solucionarlo para evitar cualquier duda, cualquier pregunta que pueda encerrar en sí Levin. Más tarde el lector comprenderá por qué le presto atención a este hecho y no paso directamente a la cuestión principal. Levin es feliz, la novela acaba alabándole, pero todavía carece de un mundo interior espiritual. [25; 203]

Dostoievski parece aceptar la tendencia a cierto autobiografismo en la creación de personajes, probablemente no como seres basados en la propia experiencia, sino, siguiendo a Sartre, debido a que no se puede hacer que haya un «ser» si el «ser» no es ya. Así reflexiona Dostoievski tras la muerte de George Sand:

Entonces, cuando se la encontraban en Europa, decían que ella predicaba la nueva situación de la mujer y profetizaba sobre «los derechos de la esposa libre» (según la expresión de Senkovsky); pero no es del todo cierto, ya que ella en ningún caso predicaba sobre una mujer concreta, tampoco se inventó eso de la «esposa libre». George Sand pertenecía a todo el movimiento y no solo a la predicación sobre los derechos femeninos. Es verdad que por ser mujer, ella, evidentemente, prefería destacar a los personajes femeninos más que a los masculinos. También es evidente que todas las mujeres del mundo ahora deben ponerse de luto, ya que ha muerto una de las más brillantes y bellas de sus representantes. Además, fue una mujer prácticamente única por la fuerza de su intelecto y talento: su nombre ya es historia, es un nombre que no está destinado al olvido ni a la desaparición entre los europeos. Por lo que se refiere a sus protagonistas femeninas, vuelvo a repetir, desde que empecé a leerla cuando tenía dieciséis años quedé impresionado por la rara contradicción que suponía lo que hablaban y escribían sobre ella y lo que yo veía con mis propios ojos. En realidad, muchas, algunas por lo menos, de sus protagonistas encerraban una pureza moral tan elevada que uno no podría imaginar sin realizar una gran búsqueda moral en el alma del poeta, sin profesar el deber más completo, sin comprender ni reconocer la belleza más elevada en la misericordia, paciencia y justicia. Aunque es cierto que entre la

misericordia, paciencia y el reconocimiento de las obligaciones del deber se entreveía también un extremo orgullo del llamamiento y la protesta. Pero precisamente este orgullo era preciado, ya que partía de aquella verdad superior sin la que la humanidad jamás podría haber aguantado en la cima de toda su altura moral. [23; 34-35]

Se subrayan, por una parte, la necesidad de una identificación autor-personaje a pesar de que este no sea directamente portador del discurso de aquel; y, por otra, la anteposición del fin último de la obra a la caracterización de los personajes. El autor ruso hará del primero un laberíntico procedimiento de asignación de discursos enfrentados y, del segundo, un auténtico ritual minucioso que lo llevará a la necesidad de tener una representación antropomorfa de cada personaje.

Con el alma humana como objeto de representación creará Dostoievski el realismo en un sentido superior (para una revisión, remitimos a Степанян, 2005). Bien sea este interpretado como una forma de llevar más allá los conceptos típicos de la poética (Фокин, 2010: 152), bien como estrategia para dotar de extrema importancia al dialogismo, lo que parece evidente es que se trata, más bien, de una cosmovisión, de una manera de concebir la realidad en su trasposición hacia el universo ficcional y ficcionalizado de la obra. Desde esta posición, en que la categoría de lo real figura como base del realismo de Dostoievski, demuestra Tatiana Kasatkina (Касаткина, 2004) que la dominante de la obra de Dostoievski es la palabra; algo que no supieron comprender muchos de los contemporáneos del autor y contra los que el autor no tardó en reaccionar:

Me llaman psicólogo; mentira, tan solo soy realista en el sentido superior de la palabra. Es decir, plasmo toda la profundidad del alma humana. [27; 65]

Tengo mi propio punto de vista sobre la realidad (en el arte). Lo que la mayoría considera casi fantástico o poco común, para mí, a veces, es la misma esencia de la realidad. Para mí, la trivialidad de los acontecimientos y una opinión banal no llegan a ser realidad en sí, sino todo lo contrario. [29/1; 19]

Lo que yo entiendo por la realidad y el realismo es totalmente diferente de lo que consideran nuestros realistas y críticos. Mi idealismo es más real que el suyo. ¡Dios! Si llegáramos a exponer con detalle todo lo que nosotros, los rusos, en los últimos diez años hemos experimentado en nuestro desarrollo espiritual... Entonces los realistas gritarían que todo es una fantasía. Esto también es realismo, pero más profundo. ¡El suyo es superficial! [28/2; 392]

En este escenario en que la palabra se convierte en material con que moldear al personaje, en espacio fértil para transmitir un mensaje, cimentará Bajtin, siguiendo a Grossman, la importancia del diálogo en la obra de este escritor, de un diálogo o forma de dialogar completamente nueva en cuanto que el autor se mantiene

suspendido en las palabras, dispuesto a llevar a cabo el *gran diálogo ahora*, en el momento en que acontece la situación comunicativa (Бахтин, 1963: 84-85). Pero el fenómeno del dialogismo implica una relación especial con el texto y, consecuentemente, con el lector. Así surgen los verdaderos problemas de la poética de Dostoievski y, cosa curiosa, nacen justamente como solución: la palabra del autor, entendida como la expresión de su voz en el discurso de los personajes, su posición artística y formal con respecto al discurso del héroe y las estrategias de argumentación, según las que se consigue la polifonía, es decir, *la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles*. Se podría afirmar que los verdaderos problemas de la poética del autor surgieron gracias a que Bajtin, sin resolverlos definitivamente, supo situarlos en un primer plano ante una crítica que aún estaba, en su gran mayoría, estancada en un enfoque frástico del análisis del discurso dostoievskiano.

La esencia de la novela polifónica, de la que considera creador a Dostoievski, será para Bajtin la capacidad de que las distintas voces permanezcan independientes, a la vez que se combinan en una unidad muy superior a la de la homofonía, pero conviene apresurarse a decir, para no caer en reduccionismos innecesarios, que el propio Bajtin no justifica la existencia en Dostoievski de un héroe no sujeto a la intención del autor, sino que ve en su libertad e independencia la máxima expresión de una intención del autor que, previamente, configura un plan perfectamente calculado.

Es claro que existían precedentes a la teoría polifónica de Bajtín, a los que él mismo hace referencia. Menciona a Grossman como punto de partida para el estudio de la poética de Dostoievski y como descubridor de cierta polifonía estructural, a Engelgardt, Ivanov y Askoldov, entre otros. En común compartieron un mismo propósito: crear una nueva visión en la interpretación de la obra de Dostoievski, para lo que se centraron en lo que Engelgardt denominaba «la idea como objeto de representación» (Энгельгардт, 1924). Surgió, entonces, la necesidad de integrar la idea dentro de la forma dominante de representación en la obra de Dostoievski, es decir, de la polifonía, bien sea entendida a nivel estructural, bien como estrategia de discursivización de la intención. Comenzó, pues, un estudio del personaje en cuanto portador de una idea, hasta que se llegó a la concepción de las ideas-personajes; esto es, de la fragmentación de la intención del autor en ideas, que habían de comportar un personaje o grupo de ellos.

Una primera consecuencia de esta forma de entender al personaje puede ser el hecho de que el *hacer* (entiéndase, *función* en la terminología de Propp) del personaje siempre está definido según su significado en el desarrollo de la trama. Nos interesa, no obstante, más la segunda consecuencia: la refutación del discurso de cierto

personaje, por ser voz relativamente independiente, se llevará a cabo a través del potencial retórico de la idea, del peso que esta tenga dentro de la negociación de sentido y, por tanto, tendrá lugar prácticamente solo a nivel estructural y mediante un enfrentamiento discursivo de «actitudes retóricas» (Leith & Myerson, 1989).

A día de hoy siguen debatiéndose las ideas de Bajtin, la relación autor-personaje, los tipos de discurso en Dostoievski⁷ y otros problemas que, en su gran mayoría, permanecen sin ser resueltos debido, como manifestó en su día Schmidt (1978), a la ausencia de un modelo unánimemente aceptado para la interpretación y valoración de los textos literarios o, lo que suele ser más perjudicial, debido a la existencia de unas preconcepciones de crítica general (en el sentido que denunciaba Richards, 1967) y axiomas interpretativos oxidados. En las últimas décadas, de hecho, seguimos inmersos en un debate entre aquellos que se posicionan a favor de la polifonía y aquellos que la rechazan (entre otros, Jones, 1990; Emerson, 1997, 1999; Келдыш, 2009). Quizá la solución óptima esté en posiciones y enfoques intermedios, es decir, en aceptar, como propone Kinoshita (Киношита, 2005), una polifonía permisiva, o bien plantearla en términos de estructuración de la novela, es decir, como función estructural de la obra, pero no como principio motor (Баррос Гарсия, 2009, 2010; Barros García, 2014b).

De esta forma, y según el recorrido trazado aquí, una vez que hemos asumido que el texto solo puede desempeñar una función literaria si es considerado como un todo, que el texto literario es un tipo de comunicación, cuyo estudio debe ser realizado desde enfoques, por suerte, cada vez más interdisciplinares que el discurso es un *continuum* que no empieza ni termina y que la obra es un todo dinámico que trasciende sus propios márgenes, es hora de proponer modelos basados en el enorme bagaje que existe ya en las diferentes áreas implicadas en el análisis del discurso y de la interfaz interpretación-ficción. Ahora que parece conocerse que la polifonía de Bajtin tiene sus límites (entre otros, Jones, 1990; Корман, 2006), cierta región en que deja de ser válida, porque rigen otras fuerzas discursivas si adoptamos un símil con la Física, es momento de elaborar paradigmas concretos sobre este autor desde otros enfoques y disciplinas, que ayudarían no solo a definir y arrojar luz sobre la forma de entender y decir el mundo de este autor, sino también a profundizar en la reacción emocional del lector, a lo que suele conocerse como Psicología de la ficción.

Por ser la obra literaria finita, pero ilimitada, puesto que se realiza en una superficie sin limitación física como es la mente de cualquier posible receptor (y no del lector implícito), creemos que uno de los pasos a seguir dentro de la crítica dostoievskiana es buscar la coherencia y cohesión en el conjunto de su obra, concebirla como

NOTAS

7 | Nótese que el propio Bajtin dejó escrito que su clasificación no era definitiva (Бахтин, 1963: 265-266).

un todo de sentido, a pesar de las posibles oscilaciones que puedan advertirse en la intencionalidad del autor, en parte consecuencia de una visión del mundo en constante reformulación («refortalecimiento», según el propio Dostoievski) (Barros García, *en prensa*). Conviene recordar aquí que Dostoievski declaraba no querer representar la realidad, pues él mismo reconocía como labor imposible, sino, más bien, acercarse a ella, modelo que el investigador debería aplicar a sus deseos de representar la intención, ideología y cosmovisión de este autor:

Hace poco tuve una conversación con uno de nuestros escritores (un gran artista) sobre lo cómico de la vida, sobre lo difícil que es definir un hecho, buscarle el nombre adecuado [...]. «Sabía usted, —me dijo de pronto mi interlocutor, como si estuviera profundamente y desde hace tiempo impresionado por su propia idea— sabía usted que no importa lo que escriba, lo que deduzca, lo que destaque en su obra literaria, ya que en cualquier caso no se podrá acercarse a la realidad». [...] Yo ya lo sabía aún en el año 46, cuando comencé a escribir, quizá un poco antes. Este hecho me había impresionado más de una vez y me hacía preguntarme sobre la utilidad del arte con su tan evidente impotencia. Y es verdad, pruebe a estudiar un hecho de la vida real, cualquiera que incluso no sea evidente a primera vista. Y si es capaz y tiene buen ojo descubrirá en este hecho una profundidad que no está presente en las obras de Shakespeare. Pero ahí está el problema: ¿quién es capaz y quién tiene buen ojo? Y esto no es solo para crear y escribir obras literarias, sino que solo para fijarse en el hecho, hay que ser un poco artista. Para un observador todos los acontecimientos de la vida transcurren dentro de una enternecedora simplicidad, y son tan comprensibles que no hay nada en que pensar, nada en que fijar la mirada: no merece la pena. Pero existe otro tipo de observador al que los mismos acontecimientos le llegan a preocupar tanto que (ocurre a menudo) no es capaz, finalmente, de generalizarlos y hacerlos más simples, desrizarlos en una línea recta y tranquilizarse. Este observador acude a otro tipo de simplificación y sin más miramientos se pega un tiro en la frente para acallar de golpe su mente atormentada y todas las preguntas surgidas. Tan solo son dos posiciones opuestas, pero entre ellas se encuentra todo el sentido de la existencia humana. [23; 144]

No se puede definir la moralidad solo como fidelidad a las convicciones de uno. Es necesario hacerse una pregunta sin cesar: ¿son correctas mis convicciones? Existe una única comprobación: Cristo. Pero aquí no se trata de la filosofía sino de la fe, y la fe es el color rojo. (Страхов и Миллер, 1883: 371)

No deja de ser interesante, en este mismo sentido, sacar a colación, como otrora apuntara Fridlender (1980), la reflexión que Dostoievski pretendía poner en boca del modelo previo a Verjovensky, Granovsky, en *Los demonios* en torno a los dramas de Shakespeare:

La realidad no se agota con lo que existe, ya que en una gran parte reside en la forma de una futura palabra latente, aún sin pronunciar. En ocasiones aparecen profetas que adivinan y expresan esa palabra acertada. Shakespeare es uno de esos profetas, enviado por Dios para anunciarnos el misterio del hombre, del alma humana. [11; 237]

Lo real no se agota en la palabra dicha. Esta es solo apelación, que diría Bajtin, apelación a la otra entidad que le da vida: el lector. Así, Dostoievski, sabedor de la indefectible contribución de aquel al sentido del texto, incrustará en el universo ficcionalizado la figura de un lector, potencialmente capaz de afinar los tonos de la inferencia. No es de extrañar, como ya se ha advertido, que desde su primera novela aparezcan constantes referencias explícitas al lector como forma de reconducir su juicio, de cualquier lector (tal será la expansión intencional del autor), hacia la interpretación deseada. A Dostoievski no le importaba tanto defender su novela en cuanto obra de arte, sino lo que en ella y por ella representaba. «Defiendo no mi novela, sino mi idea», llegará a escribirle a Strájov y a otros tantos críticos y amigos. La nítida preocupación por la idea refleja de manera solemne la atractiva incertidumbre de la recepción, de la colisión de un texto que no es todo ni solo lo que el autor quería decir con el mundo del lector:

Estoy trabajando en una gran idea. No hablo de la ejecución, sino de la idea. Es una de esas ideas que provocan un efecto seguro en el público. Algo del estilo de *Crimen y castigo*, pero aún más real, más cercano a la realidad y referidos directamente al problema actual más importante. La acabaré en otoño, no me apresuro, sin prisas. Intentaré que se publique también en otoño. [...] Lo único... que es un tema demasiado caliente. Nunca antes había trabajado con tanto placer y tanta facilidad. [29; 107]

El problema, y también el reto, de un enfoque orientado hacia la comprensión de cómo interactúa el lector con el texto radica en que se debe partir del análisis del lector y de la lectura como procesos y saber ponderarlos, lo que implica un estudio minucioso no solo de las estructuras textuales profundas, sino también de los productos del proceso semiótico, es decir, de la reconstrucción, observación y sistematización de los factores que parecen condicionar la interpretación. El sentido de la obra de Dostoievski, por tanto, sería la resultante de un complejo entramado de ideas y asociaciones en comunicación, lo que, a su vez, inclina hacia el análisis del discurso de Dostoievski desde un punto de vista relacional (Barros García, 2015).

En la era de la neurociencia y los *Big Data*, y atentos a los grandilocuentes y valiosos avances que se están produciendo desde, entre otros, enfoques neurocognitivos centrados en la literatura y la recepción (para una revisión, Miall, 2009; Bernaerts et al., 2013; Jacobs, 2015), en las teorías cognitivas del personaje (entre otros, Schneider, 2001; Weststeijn, 2007; Jannidis, 2015), la neuroestética y los estudios empíricos del arte (para una revisión, Huston et al., 2015), la lectura (para una revisión, Pollatsek y Treiman, 2015) y la psicología de la ficción (para una revisión, Oatley et al., 2012), quizá se pueda progresar de manera sustanciosa en un aprendizaje, reclamado por Foucault, que permita encontrar las posiciones de

subjetividad en el discurso y no tratar tanto de aprender, como especificó Bajtin (2004: 60), de Raskolnikov, Sonia, Ivan Karamazov o de cualquier otro personaje tomado como ente aislado, sino hacerlo del mismo Dostoievski como creador y del lector que da sentido al texto. Es decir, habrá que mostrar al autor en el autor, siguiendo la fórmula bajtiniana, pero hacerlo sabiendo que ese lugar en que vamos a buscarlo es un espacio dinámico creado en y por el texto (como otrora remarcará Iser, 1980) y configurado también en y por el lector.

Bibliografía

- BAILEY, H., ZACKS, J. (2011): «Literature and event understanding», *Scientific Study of Literature*, 1, 72-78.
- BAJTIN, M. (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARROS GARCÍA, B. (2014a): «Sobrejustificaciones y palabras en el umbral de la existencia en la obra de Dostoievski », *Tonos Digital*, 27, <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1126/694>>, [24/01/2015].
- BARROS GARCÍA, B. (2014b): «The role of the estrangement in Dostoevsky's *Crime and Punishment*», *Eslavística complutense*, 14, 9-23, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/view/44747/42183>>, [28/01/2015].
- BARROS GARCÍA, B. (2015): «Text Visualization as a Discourse Analysis Tool», *Tonos Digital*, accepted.
- BARROS GARCÍA, B. (en prensa): «In Other Words: Reformulation Strategies in Dostoevsky's works», *Russian Literature*, accepted.
- BENVENISTE, E. (1970): «L'appareil formel de l'énonciation». *Langages*, 17, 12-17.
- BERNAERTS, L., DE GEEST, D., HERMAN, L., VERVAECK, B. (eds.) (2013). *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BLOOM, H. (2001): *How to read and why*. New York: Scribner.
- BÜHLER, K. (1967): *Teoría del Lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente.
- DURANTI, A. (1997): *Linguistic anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EMERSON, C. (1997): *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press.
- EMERSON, C. (ed.) (1999): *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. New York.
- FILLMORE, CH. (1981): «Pragmatics and the description of discourse» en Cole, P. (ed.), *Radical pragmatics*, New York: Academic Press, 143-166.
- FRIEDMAN, N. (1955): «Forms of the Plot», *Journal of General Education*, 8, 241-253.
- GREIMAS, A. (1976): *Maupassant: La sémiotique du texte. Exercices pratiques*. París: Seuil.
- HAMON, PH. (1977): «Pour un statut sémiologique du personnage» en Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. y Hamon, P. (eds.), *Poétique du récit*, París: Seuil, 115-180.
- HUSTON, J. P., NADAL, M., MORA, F., AGNATI, L. F., CELA-CONDE, C. J. (eds.) (2015): *Art, Aesthetics and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- JACOBS, A. M. (2015): «Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception», *Front. Hum. Neurosci.*, 9:186. doi: 10.3389/fnhum.2015.00186.
- JANNIDIS, F. (2015): «Character» en Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>>, [19/04/2015]
- JONES, M. (1990): *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's. Fantastic Realism*. New York.
- LEITH, D., y MYERSON, G. (1989): *The power of address: explorations in rhetoric*. New York: Routledge.
- LEWIS, T. (1979): «Notes toward a Theory of the Referent», *PMLA*, 94, 459-473.
- LOZANO, J.; PEÑA, C., y ABRIL, G. (1997): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- MIALL, D. S. (2009): «Neuroaesthetics of literary reading» en Martin Skov y Oshin Vartanian (eds.), *Neuroaesthetics*, New York: Baywood.
- OATLEY, K., MAR, R. A., DJIKIC, M. (2012): «The psychology of fiction: Present and future» en I. Jaen y J. Simon (eds.), *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*, Austin, TX: University of Texas Press.
- OHMANN, R. (1972): «Speech, Literature, and the Space Between», *New Literary History*, 4.1, 47-63.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925), *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.

- POLLATSEK, A., TREIMAN, R. (eds.) (2015): *The Oxford Handbook of Reading*, Oxford: Oxford University Press.
- RICHARDS, I. (1967): *Lectura y crítica*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SCHMIDT, S. (1978): «La comunicación literaria» en Mayoral, J. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros. 195-212
- SCHNEIDER, R. (2001). «Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction». *Style*, 35, 607-640.
- STANZEL, F. (1978): «Towards a "Grammar of fiction"», *Novel*, 11 (3), 247-264.
- TYLER, S. (1978): *The said and the unsaid. Mind, meaning, and culture*. New York: Academic Press.
- WESTSTEIJN, W. G. (2007): «Towards a Cognitive Theory of Character», *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, <http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_weststeijn.htm>, [08/09/2014].
- ZWAAN R., PECHER, D. (2012): «Revisiting Mental Simulation in Language Comprehension: Six Replication Attempts», *PLoS ONE*, 7(12). <<http://dx.plos.org/10.1371/journal.pone.0051382>>, [11/12/2014].
- БАРОС ГАРСИЯ, Б. (2009): «Трансцендентность поцелуя в произведениях Ф.М. Достоевского: псевдо-телесное приближение к всеобщему счастью», *Достоевский и мировая культура*, 25, 178 - 202.
- БАРОС ГАРСИЯ, Б. (2010): «Читатель внутри текста и фикциональный мир «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского», *Europa Orientalis*, XXIX, 45-59.
- БАХТИН, М. (1963): *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Сов. писатель.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. (1972-1990). Полное собрание сочинений в 30 томах, Ленинград: Наука.
- КАНТОР, В. (2010): «Трагические герои Достоевского. Роман «Подросток» en Kroo, K. y Tunde, S., *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, Budapest: ELTE: Russian Literature and Literary Studies, 218-227.
- КАСАТКИНА, Т. (2004): О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле», Москва: ИМЛИ РАН.
- КЕЛДЫШ, В.А. (2009): *Полонский В.В. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза*. Москва: ИМЛИ РАН.
- КИНОСИТА, Т. (2005): *Антропология и поэтика творчества Достоевского*, СПб.: Серебряный век.
- КОРМАН, Б. (2006): *Избранные труды. Теория литературы*, Ижевск: Институт компьютерных исследований.
- СТЕПАНЯН, К. (2005): «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского, Москва: Раритет.
- СТРАХОВ, Н. у МИЛЛЕР. О. (1883): *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом и приложениями*, СПб.: Типография А.С. Суворина.
- ФОКИН, П. (2010): «Поэтика синектохи» en Kroo, K. y Tunde, S., *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, Budapest: ELTE, 151-155.
- ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. (1924), Идеологический роман Достоевского, *Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы*, II, 71-109.

AROUND THE FUNCTION OF THE CHARACTER IN LITERARY FICTION¹

Benamí Barros García

Universidad de Granada / Universidad de Oxford



Abstract || The main goal of this article is to analyze the character's role in literary fiction from a perspective focused on the reader's mind. In particular, the article reviews some different perspectives and approaches to the study of the relationships between author, text and reader, especially in Dostoevski's literary works. The analysis aims to contribute to the study not only of Dostoevsky's poetics and characters, but also of the conceptualization of the character as a set of overlapping discourses, which would help us to deal with some narratology issues.

Keywords || Character | Fiction | Dostoevski | Discourse | Psychology of Fiction

In the spaces of fiction there are beings capable of living normally. The author of novels relies on their routine manner of doing, saying, and experiencing realistic hopes and dreams to make the leap from the real world to the represented world, and vice versa. But this ability is due to the fact that the very fiction which gives them shelter both configures and is configured by their existence.

Identifying the character as the essence of the novel, as Ortega does (1925), should not be confused with an inadequate definition of character as representative or opponent of the author's voice. Herein lies the necessity of conceptualising the character as a pragmatic discursive connector, as the probability of a certain meaning and behaviour. The character is more than just a representation of the author's intention in some way or another. She is a projection of language, a social act which expresses a particular ideology, in Lewis's terms (1979), a cultural unit. Character is a dynamic function (according to a conception similar to Tinianov's) that is defined while at the same time participating in the dynamism of the work. The character must, following the classic formula of Schiller, place herself before a universe, because she is a person, and must be a person, because there is a universe before her; she must feel because she is self-conscious, and she must be self-conscious because she feels. One of the greatest achievements of fiction is that the reader can peer into this universe, composed of various interconnected worlds, to see what the character sees, and feel what the character feels: to pretend, in effect.

We recognise the character through what she says, thinks and does, but also, we might say, through what is constructed around her, through her influence in the progression of events, the topology of the discursive fabric, and thus, through what *others* say about her. It could be said, following the theory of the never-ending search (Lukács, 1985), that the character merely tries to find herself, a task she will accomplish only in the mind of the reader; that is, when her effective transposition from the fictional to the real universe is complete. At this stage, she will no longer be a discourse, an amalgam of words pointing in this or that direction. Neither will she be a summary of aphoristic interventions and foreseeable actions, but a potentially real being, a warning, a panegyric or epitaph, an emotional blow. Her mere *existence-in-the-fictional-world* is a sign reminding the reader that the person who speaks in the work is not the person who writes in real life, and that the person who writes is not the one who speaks. The character is only a channel for the author's overall intention, which does not have to be defended or refuted by his characters.

The protagonist stands out among the cast of characters of a work. She is the hero, or in other words, the character without whom the structure of the action would cease to function, the one upon whom

NOTES

1 | This research is part of the project "The way the world is perceived, conceptualized and expressed in Russian", funded by Universidad de Granada and carried out at the European Humanities Research Centre in University of Oxford. The author wants to thank Emilia Skuratovich Arias for her help in the translation of quotation and the anonymous reviewers for their suggestions.

the motives of the action fall, and from whom its consequences come (Friedman, 1955). But as a character, her conduct and meaning will be equally defined by the discursive relations among the different characters, in her involvement with, against, thanks to, through, in spite of, and due to the rhetoric of the text. It might never be possible to talk explicitly about her personality, ethics and intentionality, but once integrated into the text that is read, the reader gains a certain impression of them, a mental image. From her name – the categorical imperative of the character, as Spitzer would say² – to her physiology, everything in the work is a Barthesian *sign* that marks her in the mind of the reader.

Like an Atlas who, in this new avatar, must use his powerful arms to approach the fictional universe to the real world, the character becomes a battleground for the author, who will fight with himself to achieve a defined, stable image of his idea in and through the character. The character's consciousness and way of thinking and interpreting the world will remain locked inside the all-encompassing consciousness the author possesses with respect to his creature. But she can escape from this control at any moment, forcing the author to rethink his work, the possessive pronoun becoming slippery. On more than a few occasions, authors have expressed concern at not being able to refute the powerful discourse of one of their characters.

For Bakhtin, both hero and plot are of the same mould, and we could add that the material of which they are made, in the majority of cases at least, is the idea. The character does not stop doing, because she is formed through her speech or because her silence can be much more eloquent.³ It is a silence which must also be counted: here is the fictional fallacy of the not done. A character is always defined by an accumulation of actions, never by their absence, because the very lack of them must be narrated through another action. We could say that the not said is not an absence in the discourse, but is rather a discourse about absence. In this, narration has the greater responsibility. One of the most developed ways of saying the not said, the not done, are the words and actions on the threshold and the false promises of the text from which the mind of the reader is suspended in anticipation of completeness and meaning (Barros García, 2014a).

In his creation, the author distributes to the characters the information that only he can provide, seeking to produce imitative speech acts, as if they were being performed by someone (Ohmann, 1972). For example, the reader does not usually realise that the character only forgets if, and only if, someone tells us or shows us this forgetting,⁴ that, in reality, the character forgets because she remembers or is reminded that she must forget. All feeling, perception or judgement of a character is a technique for the presentation of consciousness

NOTES

2 | Hamon argues (1977) that the real referents, especially those that are historical and mythical, present a freedom of action that is considerably conditioned from the moment they appear as such before the reader. But it is also true that, due to this very predictability, they can admit a larger number of surprises, of ruptures, in the expected discursive horizon. In this same sense, we need hardly recall the extraordinary potential of proper names in 19th Century Russian Literature, which have generated significant translation problems due to the disparity of criteria regarding the best strategies (foreignisation, domestication, etc.) for achieving an emotional effect similar to that of the original text.

3 | Recall the “reflector-characters” of Stanzel (1978), which communicate more through their silences.

4 | It made be the case that this forgetting is revealed as the absence of an action which was expected and promised, but there must also be certain textual signs that show the reader that this promise has not been fulfilled.

(*stream of consciousness*). This is so much so that we can apply the additional *falsidical* formula and say: the mere apparition of the character would seem to warn us that everything he says is false. Being a chimera of an impossible reality, the enunciation of a fictional being cannot be real. Neither does it attempt to be so, aspiring instead – in this game of uncertainty and indeterminacy – to verisimilitude in order to allow the reader to judge whether or not it is appropriate. It therefore swings in the catenary of awakened emotions, being only a gradation of affect.

The character is a victim of her discourse, from which she will never escape (even her death is recounted); the word about herself will be the sum of what she says and what *the universe* says about her. External opinion, in Bakhtinian terms, controls her person. This is how we recognise the character, this being who speaks and constructs herself (Greimas, 1976) because the language is hers, and in this appropriation she tells us about herself (Benveniste, 1970). In Bloom's words (2001), we are speaking of a Macbeth created by Macbeth.

The relationship between character and discourse is a fundamental element for analysis, not only because it can refract or reflect the idea of the author, but also because it takes place at all levels of the work: from the thematic, with the assignation of functions in the flow of the text, to the stylistic, as a way of characterising the speaker. Each character constitutes a system of reference for the observation of the fictionalised universe and, as such, there is a variation in the perception and configuration of the fabric of space-time from her perspective. Hence the great importance of discourse analysis in studies about the literary character and her linguistic specificities (which are, at the same time, behavioural): deictics, which contextualises the discourse from the point of view of the speaker only, of the person who speaks, and with reference to the moment in which she thinks, speaks or enunciates (Fillmore, 1981: 158); *Ohmannian* quotation marks and other distancing figures (Lozano, Peña and Abril, 1997: 159-163); the referenced discourse; indirect address (Tyler, 1978: 4401-441), etc. All of these – within a semiotics of discursive action (Bühler, 1967) that distinguishes between the linguistic act and linguistic action – refer to an analysis of the character's discourse in its relation to the discursive operations and states that they obtain; that is, to the analysis in its interrelationship with the rest of the discourses. The conclusions extracted from the isolated discourse of a character will not be very accurate, given that her voice belongs to a larger, more cohesive group, where her utterance is formed of many more elements. The character-discourse link is a global relationship of the work with its text, both terms being taken in their widest sense.

The reciprocal relationships between characters, the *situation* according to Tomashevsky, constitute the base for understanding the characterisation of the hero, whose significance depends on and derives from her relationship with the rest of the characters in the text. But here we need to understand the concept of character in a larger sense, as many of these relationships are already marked by reference. The character is (bearer of) a discourse which she supposedly obeys and represents, such that the very discourse she champions encourages the reader, even when the former does not intervene or remains silent, to predict a behaviour. It is a heuristic, almost computational exercise, and therefore constructs one network of characters and scenes in which the discourse of the character is reinforced, and another in which it will be confronted.

The character as semiotic phenomenon is thus born from a spectrum of personalities, of actions and possible discourses, being a connector between the fictionalised universe (that which is written) and the fictional (that which is read). She is burdened both with the inescapable burden of literature's established archetypes, which are supposedly imbued with certain qualities and characteristics, as well as with a sense of being influenced by the social context in which the work is published, or desired to be published. It is for a reason that the work is written for something, for someone who must decode, or rather, recode the message, depending on how the effectiveness of the strategy suggested by the text is interwoven with the reader's way of thinking.

As with the author's work, the character is located within a possible repertoire from which she is born, but which she forms at the same time. Through their characters, Pushkin and Lérmontov enable Russian literature to create an illusory universe that is so realistic it can encapsulate society within it. This is how Dostoyevsky, a great admirer of Aleko de Pushkin's Aleko, understands it:

En el personaje de Aleko, héroe del poema *Gitanos*, se plasma ya una idea profunda y fuerte, completamente rusa, que más tarde se expresa en su plenitud armónica en *Onegin*, donde prácticamente el mismo Aleko se nos presenta ya no bajo una luz de fantasía, sino de una forma palpable, real y comprensible. Pushkin ya encontró en Aleko, y magistralmente resaltó, a un ser errante en su tierra natal, al histórico ser errante ruso que ha aparecido de forma oportuna en la historia de nuestra sociedad alejada del pueblo. Evidentemente, no solo en Byron dio con él. El personaje de Aleko es correcto y ha sido captado fielmente, es constante y se ha instalado en nuestra tierra para mucho tiempo. Estos seres errantes rusos siguen sin rumbo hasta hoy en día y parece que no van a desaparecer tan pronto. Ahora estos ya no frecuentan los asentamientos gitanos para buscar sus ideales entre el peculiar y salvaje modo de vida de los gitanos y para buscar en la naturaleza un descanso de la enrevesada y absurda vida de nuestra sociedad intelectual. Pero, de todas las formas, se sumergen en un socialismo que no existía en los

tiempos de Aleko, van con la nueva creencia a otro campo y la trabajan con celo, convencidos, al igual que Aleko, de que en su actitud fantástica alcanzarán sus fines y la felicidad no solo para uno mismo, sino también para el resto del mundo. Porque el vagabundo ruso precisamente necesita esa felicidad universal para conseguir el descanso, no se conformará con menos, pero, por supuesto, de momento todo es teoría. Sigue siendo el mismo ruso, solo que pertenece a diferentes épocas. Repito, esta persona ha sido engendrada justamente en el comienzo del segundo siglo desde la gran reforma de Pedro I, en esta nuestra sociedad intelectual alejada del pueblo, de la fuerza popular, justo al principio del segundo siglo después de la gran reforma de Pedro I. (26; 137-138)⁵

NOTES

5 | All citations to Dostoyevsky's work are taken from the 30-volume edition of his complete works, (Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. - Л., 1972-1990). I refer to it using the agreed criteria for citation, which indicates in brackets the volume and page number of the citation.

6 | Or of Turgenev himself, caricatured in part in Karmazinov.

From this reference we can deduce how Dostoyevsky understood the relationship between the character and the referent. Outlined according to the distinct types of people who live in society, the Russian person is reality itself, a mixture of the past, of which she is inheritor, and of the future, of which she is constructor and verb. These are the reasons, says Kantor (Кантор, 2010), that Dostoyevsky's hero can be seen as a consequence of Russian culture in the 19th Century. Dostoyevsky sees in the character the possibilities of the idea, or more concretely, a microcosm in which he could create and develop the idea, see it succeed or fail. To this end, the character is oriented in two directions: on the one hand, towards the past in a reflection and evaluation of her own existence, that is, of the reason for the appearance of the little person, the insignificant or superfluous person, of the nihilist and other archetypes; on the other hand, towards what looms ahead, through the function of warning contained in all of Dostoyevsky's texts. The message of the character is far from individual: it is a full 'representation of social roles' (Duranti, 1997: 329), textualised in the idea that is expressed for her and in her.

Remaining on this point, it is useful to see some of Dostoyevsky's opinions about other characters of Russian literature. This can undoubtedly help clarify questions still posed today about the great author's understanding of character, if she is considered to be bearer of her own discourse or if she is fictionally free of the author's control. Dostoyevsky is known for including references to literary characters in his works, usually in a mocking tone. We need only to think of the significant presence of Turgenev's Bazarov in *Demons*,⁶ where he is not only judged by Stepan Trofimovich ("...Bazarov es una especie de persona ficticia que no existe en absoluto [...] Este Bazarov es una especie de mezcla incomprensible de Nozdrev con Byron..." [10; 171]), but also defines the textualisation of an idea in itself. He represents a discourse, a voice, that of a character who, according to Dostoevsky, was born as an ideal, but did not know how reflect the genuine Bazarovs of the 1850s.

[...] Se ha atrevido a no reposar con nosotros y a no contentarse con nuestras personalidades importantes y se negó a tomarlas por su ideal, buscó algo mejor que nosotros. Mejor que nosotros. ¡Válgame Dios! ¿Acaso existe algo en el mundo más bonito y más correcto que nosotros? Le han dado lo suyo por Bazarov... [5; 59]

Dostoyevsky, whose letter to the author of *Fathers and Sons* no longer exists, seems to see in Turgenev's Bazarov a rupture of literary truth, a conclusion which we can be made from the following annotation he made in a copy of *Los demonios*:

[...] el hombre de los años cuarenta no podía crear a Bazarov sin faltar a la verdad.

- ¿En qué se le ha destrozado?

- En el pedestal en que se encuentra. [11; 72]

Dostoyevsky's analysis of Tolstoy's Levin and *Anna Karenina* in general in various articles published in *A Writer's Diary* of 1877 is also interesting. In his interpretation we can see two essential ideas: that the character always represents an idea or mode of thinking which is either already established or conceivably possible in society, and that the author, as the entity who regulates the rules and discursive- and action-related manifestations, should not be clearly observable in her characters:

El autor ha hecho bien en mencionarlo, sin mencionar que lo expresó como un extraordinario artista. Después, vuelve a extenderse la novela y de pronto, para mi asombro, me encuentro en la sexta parte de la novela con una escena que corresponde un verdadero "tema de actualidad" y, lo más importante, la escena aparece sin intención ni falsedad, sino que emerge de la misma esencia artística de la novela. Sin embargo, lo vuelvo a repetir, para mí era algo inesperado y he llegado a sorprenderme: no me esperaba semejante "tema de actualidad". Desconozco la razón, pero no me esperaba que el autor se atreviera a desarrollar a sus personajes hasta convertirlos en semejantes "representantes". Aunque, precisamente en estos representantes, en esta exageración de la conclusión radica todo el sentido de la realidad. Sin ello la novela tendría un aspecto prácticamente indefinido, y no correspondería ni a los intereses rusos actuales ni a los esenciales: se describiría solo una parte de la vida, ignorando intencionadamente lo más importante y lo más preocupante de esta vida. Aunque, parece ser, me estoy sumergiendo en la crítica, y esto no es asunto mío. Tan solo quería destacar esta escena. [25; 53]

Aquí muchos de los intelectuales rusos ahora suelen decir: "¿Qué pueblo? Yo soy el pueblo". En la octava parte de *Anna Karenina*, Levin, el personaje favorito del autor de la novela, dice de sí mismo que "él es el pueblo". En cierta ocasión anterior, hablando sobre *Anna Karenina*, dije que ese Levin era "un corazón puro". Sigo creyendo en la pureza de su corazón, pero no creo que él sea el pueblo; al contrario, ahora me doy cuenta de que él también con cariño tiende a alejarse del pueblo. Me di cuenta de ello cuando acabé de leer la octava parte de *Anna Karenina*, que ya mencioné al principio de este diario de los meses julio-agosto. Levin, como hecho, no es, evidentemente, un ser que existe,

sino simplemente un invento del escritor. [25; 193]

Sencillamente él le quita al pueblo lo máspreciado, le quita el principal sentido de su vida. Sin duda, le habría gustado si nuestro pueblo no pusiera por doquier su corazón en favor de los hermanos suyos, mártires de su fe. En este sentido él niega los hechos, a pesar de que sean evidentes. Por supuesto, esta idea está expresada tan solo en los personajes ficticios de la novela, pero, lo vuelvo a repetir, con demasiada evidencia se percibe junto a ellos al mismo autor. Sin embargo, el libro es sincero, el escritor descubre su alma. Incluso las cosas más comprometedoras (y aquí sí que existen), se dejan caer como por casualidad. Por ello, a pesar de su carácter comprometedor, el lector las percibe tan solo como una palabra directa y no ve ni un atisbo de complejidad. Sin embargo, no considero que ese libro sea tan inocente. [25; 202-203]

Es muy triste el hecho de que un escritor de su talla escriba de esa forma. Es triste para el futuro. Aunque mejor, empiezo la cuestión: me gustaría protestar, señalar aquello que me llamó la atención especialmente. Sin embargo, antes empezaré con Levin, que evidentemente, es el personaje protagonista de la novela. En él se ha expresado lo positivo como si fuera la contradicción de aquellas anomalías por las que han muerto o sufrido otros personajes de la novela. Parece ser que para ello ha sido creado por el autor, para expresarlo todo en él. Pero, sin embargo, Levin todavía no es perfecto, todavía le falta algo, y habría que ocuparse de ello, solucionarlo para evitar cualquier duda, cualquier pregunta que pueda encerrar en sí Levin. Más tarde el lector comprenderá por qué le presto atención a este hecho y no paso directamente a la cuestión principal. Levin es feliz, la novela acaba alabándole, pero todavía carece de un mundo interior espiritual. [25; 203]

Dostoyevsky seems to accept the tendency towards a certain autobiographism in the creation of characters, probably not as beings based on the author's own experience, but rather, following Sartre, due to the fact that there can be no 'being' if the 'being' does not already exist. After the death of George Sand, Dostoyevsky reflects:

Entonces, cuando se la encontraban en Europa, decían que ella predicaba la nueva situación de la mujer y profetizaba sobre "los derechos de la esposa libre" (según la expresión de Senkovsky); pero no es del todo cierto, ya que ella en ningún caso predicaba sobre una mujer concreta, tampoco se inventó eso de la "esposa libre". George Sand pertenecía a todo el movimiento y no solo a la predicación sobre los derechos femeninos. Es verdad que por ser mujer, ella, evidentemente, prefería destacar a los personajes femeninos más que a los masculinos. También es evidente que todas las mujeres del mundo ahora deben ponerse de luto, ya que ha muerto una de las más brillantes y bellas de sus representantes. Además, fue una mujer prácticamente única por la fuerza de su intelecto y talento: su nombre ya es historia, es un nombre que no está destinado al olvido ni a la desaparición entre los europeos. Por lo que se refiere a sus protagonistas femeninas, vuelvo a repetir, desde que empecé a leerla cuando tenía dieciséis años quedé impresionado por la rara contradicción que suponía lo que hablaban y escribían sobre ella y lo que yo veía con mis propios ojos. En realidad, muchas, algunas por lo menos, de sus protagonistas encerraban una pureza moral tan elevada que uno no podría imaginar sin realizar una gran búsqueda moral en el alma del poeta, sin profesar el deber

más completo, sin comprender ni reconocer la belleza más elevada en la misericordia, paciencia y justicia. Aunque es cierto que entre la misericordia, paciencia y el reconocimiento de las obligaciones del deber se entreveía también un extremo orgullo del llamamiento y la protesta. Pero precisamente este orgullo erapreciado, ya que partía de aquella verdad superior sin la que la humanidad jamás podría haber aguantado en la cima de toda su altura moral. [23; 34-35]

We find highlighted here two things: firstly, the fact that an author-character identification is necessary despite the former not being the carrier of the discourse of the latter; and secondly, that the ultimate aim of the work comes before the development of the characters. The Russian author will make of the first a labyrinthine process of assigning contrasting discourses and, of the second, a genuinely minute ritual which will lead him to the necessity of representing each character anthropomorphically.

With the human soul as the object of representation, Dostoyevsky would create realism in a superior sense (for a review, see Степанян, 2005). Whether this is interpreted as a way of advancing the typical concepts of poetics (Фокин, 2010: 152), or as a strategy of giving high importance to dialogism, it seems evident that it is about a world view, a way of conceiving reality in its transposition to the fictional and fictionalised universe of the work. From this position, in which the category of the real serves as a base for Dostoyevsky's realism, Tatiana Kasatkina (Касаткина, 2004) shows that what dominates in Dostoyevsky's work is the Word; something many of the author's contemporaries could not understand, and against whom the author soon reacted.

Me llaman psicólogo; mentira, tan solo soy realista en el sentido superior de la palabra. Es decir, plasmo toda la profundidad del alma humana. [27; 65]

Tengo mi propio punto de vista sobre la realidad (en el arte). Lo que la mayoría considera casi fantástico o poco común, para mí, a veces, es la misma esencia de la realidad. Para mí, la trivialidad de los acontecimientos y una opinión banal no llegan a ser realidad en sí, sino todo lo contrario. [29/1; 19]

Lo que yo entiendo por la realidad y el realismo es totalmente diferente de lo que consideran nuestros realistas y críticos. Mi idealismo es más real que el suyo. ¡Dios! Si llegáramos a exponer con detalle todo lo que nosotros, los rusos, en los últimos diez años hemos experimentado en nuestro desarrollo espiritual... Entonces los realistas gritarían que todo es una fantasía. Esto también es realismo, pero más profundo. ¡El suyo es superficial! [28/2; 392]

In this scenario, where the word becomes a material with which to mould the character, a fertile space for transmitting a message, Bakhtin, following Grossman, will emphasise the importance of dialogue this writer's work. For Bakhtin, it is a dialogue or manner

of dialoguing in as much as the author remains suspended in the words, ready to complete the *great dialogue now*, in the moment in which the communicative situation happens (Бахтин, 1963: 84-85). But the phenomenon of dialogism implies a special relationship with the text, and, consequently, with the reader. From here arise the real problems with Dostoyevsky's poetics, but strangely they are also the solution: the word of the author, understood as the expression of his voice in the characters' discourse; his artistic and formal position with respect to the discourse of the hero; and the strategies of reasoning, in accordance with those obtained by polyphony, that is, *the plurality of independent and unmistakable voices and consciousnesses*. It could be said that the real problems with the author's poetics arise because Bakhtin emphasised them without definitively resolving them, while most critics were still stuck on a textually-focussed analysis of Dostoyevskian discourse.

For Bakhtin, the essence of the polyphonic novel, which he considers to have been created by Dostoyevsky, is its capacity to allow the different voices to remain independent, while at the same time being combined into a unity greatly superior to that of homophony. However, so as not to fall into unnecessary reductionism, we must emphasise that Bakhtin does not argue that in Dostoyevsky there is a hero who is not subject to the intention of the author. Rather, he sees in her liberty and independence the maximum expression of an intention of the author which previously configures a perfectly calculated plan.

It is clear that there were precedents to Bakhtin's theory of polyphony, to which he himself makes reference. He mentions Grossman as a point of departure for the study of Dostoyevsky's poetics and as the discoverer of a certain structural polyphony. He also mentions Engelgardy, Ivanov, Askoldov and others. They all have the same proposition in common: to create a new vision in the interpretation of Dostoyevsky's work, focusing on what Engelgardt called "the idea as object of representation" (Энгельгардт, 1924). There arose then the necessity of integrating the idea into the dominant form of representation in Dostoyevsky's work, that is to say, of polyphony, whether understood on a structural level, or as a strategy in the discursivisation of the intention. Thus, he began a study of the character as a bearer of the idea, until he reached a conception of the idea-character; that is, of the fragmentation of the intention of the author into ideas, which one character or group of characters had to embody.

One of the first consequences of this way of understanding character could be the fact that *the action (function* in Propp's terminology) of the character is always defined according to its significance in the development of the plot. However, the second consequence is of greater interest: the refutation of a certain character's discourse,

being a relatively independent voice, will be done through the rhetorical potential of the idea, through its weight in the negotiation of meaning. Therefore, it will take place only on a structural level and through a discursive confrontation of “rhetorical attitudes” (Leith & Myerson, 1989).

There is still a debate today about Bakhtin’s ideas, the author-character relationship, the types of discourse in Dostoyevsky,⁷ and other problems which remain mostly unresolved. This is due to the absence of a unanimously accepted model for the interpretation and evaluation of literary texts, as pointed out by Schimdt (1978) or, more damagingly, due to general preconceptions of criticism (denounced by Richards, 1967) and out-dated interpretative axioms. Indeed, over the past few decades we have remained immersed in a debate between those in favour of polyphony and those who reject it (including Jones 1990; Emerson, 1997, 1999; Келдыш, 2009). Maybe the best solution is to be found in intermediate positions and focuses. This might be accomplished, as Kinoshita proposes (Киношита, 2005), by accepting a permissive polyphony or else by positioning it in terms of the structure of the novel, as a structural function of the work, rather as its main engine (Баррос Гарсия, 2009, 2010; Barros García, 2014b).

Thus, (in conformance with our review here), once we have accepted that the text can only perform a literary function when considered as a whole, that the literary text is a form of communication whose study requires increasingly interdisciplinary approaches, that discourse is a *continuum* with no beginning or end, and that the work is a dynamic whole that transcends its own margins, it is time to propose models based on already-existing knowledge in the field of discourse analysis and the interface between interpretation and fiction. Now that the limits of Bakhtin’s polyphony are recognised (see, among others Jones, 1990; Копман, 2006) and that there is a point at which it is no longer valid because there are other discursive forces in operation (to adopt a simile from physics), it is time to elaborate concrete paradigms about this author which are derived from other approaches and disciplines. This would help not only to define and illuminate the means of understanding and speaking the world of this author, but also to go more deeply into the emotional reaction of the reader, to what is usually termed the psychology of fiction.

As the literary work is finite but unlimited, because it is carried out in a space without physical limits, as is the mind of any possible receiver (but not that of the implicit reader), we think that one of the steps to take in Dostoyevskian criticism is to search for coherence and cohesion in the entirety of his work, to conceive of it as a totality of feeling, despite the possible oscillations that can be seen in the intentionality of the author, in part a consequence of a vision

NOTES

7 | Note that Bakhtin himself said that his classification was not definitive (Бахтин, 1963: 265-266).

of the world which is in constant reformulation (“refortalecimiento” in Dostoyevsky’s words) (Barros García, in press). We might recall here that Dostoyevsky said he did not want to represent reality, because he himself recognised it to be an impossible task. Rather, he wanted to approach it. This is a model which should be applied by the researcher who desires to represent the intention, ideology and world view of this author:

Hace poco tuve una conversación con uno de nuestros escritores (un gran artista) sobre lo cómico de la vida, sobre lo difícil que es definir un hecho, buscarle el nombre adecuado [...]. “Sabía usted, —me dijo de pronto mi interlocutor, como si estuviera profundamente y desde hace tiempo impresionado por su propia idea— sabía usted que no importa lo que escriba, lo que deduzca, lo que destaque en su obra literaria, ya que en cualquier caso no se podrá acercar a la realidad”. [...] Yo ya lo sabía aún en el año 46, cuando comencé a escribir, quizá un poco antes. Este hecho me había impresionado más de una vez y me hacía preguntarme sobre la utilidad del arte con su tan evidente impotencia. Y es verdad, pruebe a estudiar un hecho de la vida real, cualquiera que incluso no sea evidente a primera vista. Y si es capaz y tiene buen ojo descubrirá en este hecho una profundidad que no está presente en las obras de Shakespeare. Pero ahí está el problema: ¿quién es capaz y quién tiene buen ojo? Y esto no es solo para crear y escribir obras literarias, sino que solo para fijarse en el hecho, hay que ser un poco artista. Para un observador todos los acontecimientos de la vida transcurren dentro de una enternecedora simplicidad, y son tan comprensibles que no hay nada en que pensar, nada en que fijar la mirada: no merece la pena. Pero existe otro tipo de observador al que los mismos acontecimientos le llegan a preocupar tanto que (ocurre a menudo) no es capaz, finalmente, de generalizarlos y hacerlos más simples, desrizarlos en una línea recta y tranquilizarse. Este observador acude a otro tipo de simplificación y sin más miramientos se pega un tiro en la frente para acallar de golpe su mente atormentada y todas las preguntas surgidas. Tan solo son dos posiciones opuestas, pero entre ellas se encuentra todo el sentido de la existencia humana. [23; 144]

No se puede definir la moralidad solo como fidelidad a las convicciones de uno. Es necesario hacerse una pregunta sin cesar: ¿son correctas mis convicciones? Existe una única comprobación: Cristo. Pero aquí no se trata de la filosofía sino de la fe, y la fe es el color rojo. (Страхов и Миллер, 1883: 371)

In this sense, it is interesting to note, with Fridlender (1980), the reflection Dostoyevsky sought to put in the mouth of Verjovesnky’s original model, Granovsky, in *Demons* on the subject of Shakespeare’s dramas:

La realidad no se agota con lo que existe, ya que en una gran parte reside en la forma de una futura palabra latente, aún sin pronunciar. En ocasiones aparecen profetas que adivinan y expresan esa palabra acertada. Shakespeare es uno de esos profetas, enviado por Dios para anunciarnos el misterio del hombre, del alma humana. [11; 237]

The real is not exhausted in the spoken word. This is only an appeal, Bakhtin would say, an appeal to an entity other than life: the reader.

Thus, Dostoyevsky, who was aware of the reader's contribution to the meaning of the text, would embed in the fictionalised universe the figure of a reader who is potentially able to build on the inferences. It is not surprising that, as has already been noted, from his first novel onwards there are constant explicit references to the reader in order to redirect his or her judgement, the judgement of any reader (this is the intentional expansion of the author), towards the desired interpretation. For Dostoyevsky it was not that important to defend his novel as a work of art, but rather what was represented in it and by it. "I defend not my novel, but my idea", he would write to Strájov and many other critics and friends. The clear preoccupation with the idea solemnly reflects the attractive uncertainty of reception, of the collision between the world of the reader and a text which is neither all nor the only thing the author wanted to say.

Estoy trabajando en una gran idea. No hablo de la ejecución, sino de la idea. Es una de esas ideas que provocan un efecto seguro en el público. Algo del estilo de *Crimen y castigo*, pero aún más real, más cercano a la realidad y referidos directamente al problema actual más importante. La acabaré en otoño, no me apresuro, sin prisas. Intentaré que se publique también en otoño. [...] Lo único... que es un tema demasiado caliente. Nunca antes había trabajado con tanto placer y tanta facilidad. [29; 107]

The problem, and also the challenge, of an approach oriented towards an understanding of how the reader interacts with the texts lies in the fact that we have to start from the analysis of the reader and reading as processes and know how to analyse them. This implies a meticulous study, not only of the deep textual structures, but also of the products of a semiotic process, in other words, of the reconstruction, observation and systematisation of the factors that appear to condition interpretation. The meaning of Dostoyevsky's work, therefore, would be the result of a complex interlocking of ideas and associations which are in communication, in turn leaning towards an analysis of Dostoyevsky's discourse from a relational point of view (Barros García, 2015).

In the era of neuroscience and Big Data, and in the context of great and valuable advances of neurocognitive approaches centred on literature and reception (Miall, 2009; Bernaerts et al., 2013; Jacobs, 2015), on cognitive theories of the character (among others, Schneider, 2001; Weststeign, 2007; Jannidis, 2015), neuroaesthetics and empirical studies of art (Huston et al., 2015), reading (Pollatsek and Treiman, 2015) and psychology of fiction (Oatley et al. 2015) it may be possible to make considerable progress in an apprenticeship once demanded by Foucault. This would allow finding positions of subjectivity in discourse, being not so much about learning from Raskolnikov, Sonia, Ivan Karamazov or any other character taken in isolation, but learning directly from Dostoyevsky as the creator, as well as from the reader who gives meaning to the text, as specified

by Bakhtin (2004: 60). That is to say, it would be necessary to show the author in the author, following the Bakhtinian formula, but doing so with the knowledge that the place where we are searching for him is a dynamic space created in and by the text (as Iser previously remarked, 1980), and which is also configured in and by the reader.

Works cited

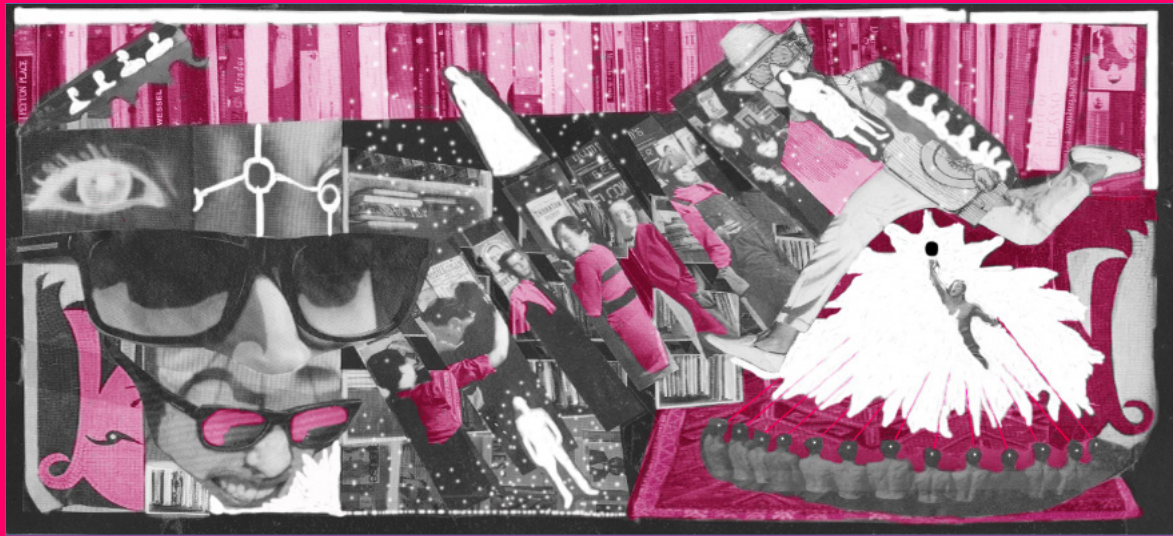
- BAILEY, H., ZACKS, J. (2011): «Literature and event understanding», *Scientific Study of Literature*, 1, 72-78.
- BAJTIN, M. (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARROS GARCÍA, B. (2014a): «Sobrejustificaciones y palabras en el umbral de la existencia en la obra de Dostoievski », *Tonos Digital*, 27, <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1126/694>>, [24/01/2015].
- BARROS GARCÍA, B. (2014b): «The role of the estrangement in Dostoevsky's *Crime and Punishment*», *Eslavística complutense*, 14, 9-23, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/view/44747/42183>>, [28/01/2015].
- BARROS GARCÍA, B. (2015): «Text Visualization as a Discourse Analysis Tool», *Tonos Digital*, accepted.
- BARROS GARCÍA, B. (en prensa): «In Other Words: Reformulation Strategies in Dostoevsky's works», *Russian Literature*, accepted.
- BENVENISTE, E. (1970): «L'appareil formel de l'énonciation». *Langages*, 17, 12-17.
- BERNAERTS, L., DE GEEST, D., HERMAN, L., VERVAECK, B. (eds.) (2013). *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BLOOM, H. (2001): *How to read and why*. New York: Scribner.
- BÜHLER, K. (1967): *Teoría del Lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente.
- DURANTI, A. (1997): *Linguistic anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EMERSON, C. (1997): *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press.
- EMERSON, C. (ed.) (1999): *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. New York.
- FILLMORE, CH. (1981): «Pragmatics and the description of discourse» en Cole, P. (ed.), *Radical pragmatics*, New York: Academic Press, 143-166.
- FRIEDMAN, N. (1955): «Forms of the Plot», *Journal of General Education*, 8, 241-253.
- GREIMAS, A. (1976): *Maupassant: La sémiotique du texte. Exercices pratiques*. París: Seuil.
- HAMON, PH. (1977): «Pour un statut sémiologique du personnage» en Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. y Hamon, P. (eds.), *Poétique du récit*, París: Seuil, 115-180.
- HUSTON, J. P., NADAL, M., MORA, F., AGNATI, L. F., CELA-CONDE, C. J. (eds.) (2015): *Art, Aesthetics and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- JACOBS, A. M. (2015): «Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception», *Front. Hum. Neurosci.*, 9:186. doi: 10.3389/fnhum.2015.00186.
- JANNIDIS, F. (2015): «Character» en Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>>, [19/04/2015]
- JONES, M. (1990): *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's. Fantastic Realism*. New York.
- LEITH, D., y MYERSON, G. (1989): *The power of address: explorations in rhetoric*. New York: Routledge.
- LEWIS, T. (1979): «Notes toward a Theory of the Referent», *PMLA*, 94, 459-473.
- LOZANO, J.; PEÑA, C., y ABRIL, G. (1997): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- MIALL, D. S. (2009): «Neuroaesthetics of literary reading» en Martin Skov y Oshin Vartanian (eds.), *Neuroaesthetics*, New York: Baywood.
- OATLEY, K., MAR, R. A., DJIKIC, M. (2012): «The psychology of fiction: Present and future» en I. Jaen y J. Simon (eds.), *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*, Austin, TX: University of Texas Press.
- OHMANN, R. (1972): «Speech, Literature, and the Space Between», *New Literary History*, 4.1, 47-63.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925), *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.

- POLLATSEK, A., TREIMAN, R. (eds.) (2015): *The Oxford Handbook of Reading*, Oxford: Oxford University Press.
- RICHARDS, I. (1967): *Lectura y crítica*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SCHMIDT, S. (1978): «La comunicación literaria» en Mayoral, J. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros. 195-212
- SCHNEIDER, R. (2001). «Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction». *Style*, 35, 607-640.
- STANZEL, F. (1978): «Towards a "Grammar of fiction"», *Novel*, 11 (3), 247-264.
- TYLER, S. (1978): *The said and the unsaid. Mind, meaning, and culture*. New York: Academic Press.
- WESTSTEIJN, W. G. (2007): «Towards a Cognitive Theory of Character», *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, <http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_weststeijn.htm>, [08/09/2014].
- ZWAAN R., PECHER, D. (2012): «Revisiting Mental Simulation in Language Comprehension: Six Replication Attempts», *PLoS ONE*, 7(12). <<http://dx.plos.org/10.1371/journal.pone.0051382>>, [11/12/2014].
- БАРОС ГАРСИЯ, Б. (2009): «Трансцендентность поцелуя в произведениях Ф.М. Достоевского: псевдо-телесное приближение к всеобщему счастью», *Достоевский и мировая культура*, 25, 178 - 202.
- БАРОС ГАРСИЯ, Б. (2010): «Читатель внутри текста и фикциональный мир «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского», *Europa Orientalis*, XXIX, 45-59.
- БАХТИН, М. (1963): *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Сов. писатель.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. (1972-1990). Полное собрание сочинений в 30 томах, Ленинград: Наука.
- КАНТОР, В. (2010): «Трагические герои Достоевского. Роман «Подросток» en Kroo, K. y Tunde, S., *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, Budapest: ELTE: Russian Literature and Literary Studies, 218-227.
- КАСАТКИНА, Т. (2004): О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле», Москва: ИМЛИ РАН.
- КЕЛДЫШ, В.А. (2009): *Полонский В.В. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза*. Москва: ИМЛИ РАН.
- КИНОСИТА, Т. (2005): *Антропология и поэтика творчества Достоевского*, СПб.: Серебряный век.
- КОРМАН, Б. (2006): *Избранные труды. Теория литературы*, Ижевск: Институт компьютерных исследований.
- СТЕПАНЯН, К. (2005): «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского, Москва: Раритет.
- СТРАХОВ, Н. у МИЛЛЕР. О. (1883): *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом и приложениями*, СПб.: Типография А.С. Суворина.
- ФОКИН, П. (2010): «Поэтика синектохи» en Kroo, K. y Tunde, S., *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, Budapest: ELTE, 151-155.
- ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. (1924), Идеологический роман Достоевского, *Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы*, II, 71-109.

CONSTRUCCIONS DIFUSES DE LA IDENTITAT: EL CAS DEL *LAZARILLO* *DE TORMES* I LA *VELOCIDAD DE LA LUZ* DE JAVIER CERCAS

José Antonio Calzón García

Universidad de Vilnius



Resum || Aquest article analitza la problemàtica d'aquells textos narratius de naturalesa autoficcional en què les diferents instàncies enunciatives apareixen entrecruades i en ocasions fusionades, prenent com a exemples el *Lazarillo de Tormes* i *La velocidad de la luz* de Javier Cercas. A continuació, es presenten les limitacions explicatives dels procediments d'anàlisi tradicionals que opten per categoritzacions discretes dels personatges, narradors i autors, i la defensa i la justificació de l'ús d'eines d'estudi properes a l'àmbit de la lògica difusa per a comprendre millor aquests fenòmens literaris.

Paraules clau || Autoficció | Enunciació | Lògica difusa | Plans narratius | *Lazarillo* | Javier Cercas

Abstract || This article analyzes the difficulties regarding autofictional novels that display interconnection and even fusion between several enunciative levels, as in the case of *Lazarillo de Tormes* and Javier Cercas' *La velocidad de la luz*. The article then focuses on the limits of traditional explanatory patterns that analyze characters, narrators, and authors as discrete entities, proposing the use of research tools close to fuzzy logic to offer a better understanding of these literary phenomena.

Keywords || Autofiction | Enunciation | Fuzzy logic | Narrative levels | *Lazarillo* | Javier Cercas

Fa poc va aparèixer als mitjans (Sweney, 2014) la notícia que l'Advertising Standards Authority (ASA) havia prohibit la campanya de promoció de les galetes Oreo al canal de vídeos YouTube. La campanya incloïa quatre *youtubers* famosos mostrant envasos d'Oreo mentre explicaven que havien estat convidats a participar a una «cursa de xarrups», expressió popular amb la qual es coneix la manera de consumir la galeta xarrupant la crema. A instància d'un periodista de la BBC, que deia no tenir del tot clar si els vídeos estaven etiquetats de manera expressa com a «publicitat», l'ASA va analitzar aquestes emissions i va concloure que, si bé en prémer el botó «mostrar-ne més» a la part inferior del vídeo apareixia el missatge «Thanks to Oreo for making this video possible», no quedava suficientment clar per l'espectador quin era el propòsit comercial del missatge audiovisual: «the ads were not obviously identifiable as marketing communications» (Sweney, 2014). El problema, per tant, raïa no tant en el mitjà o els agents emprats per l'estratègia de l'anunci, si no en la suposada indefensió de l'espectador envers un discurs que no sabia com interpretar; és a dir, el valor perlocutiú de l'enunciació (Ducrot i Todorov, 1975: 385), la finalitat de l'emissor, apareixia difuminada o, en el pitjor dels casos, subtilment escamotejada, davant al suposat contingut proposicional del vídeo, en el qual diversos *youtubers* únicament parlen de la seva experiència lúdica amb unes galetes, el que fa que tot l'artefacte publicitari construït detalladament esdevingui ocult als ulls de l'espectador.

La campanya d'Oreo no és més que l'enèsim intent de jugar amb categories enunciatives i universos referencials que obren un cop més el debat sobre els límits ètics i ontològics entre autobiografisme (entès aquí en referència al discurs que juga amb la identitat nominal d'autor, narrador i protagonista), art i realitat. A fi d'analitzar la complexitat d'aquestes interconnexions, en aquest text proposo com a marc de reflexió l'estudi de dues novel·les separades per gairebé cinc segles de distància: el *Lazarillo de Tormes* i *La velocidad de la luz* de Javier Cercas.

L'any 1554 algú, no sabem qui, va decidir fer públiques les peripècies d'un noi narrades des del naixement fins a les núpcies amb la criada d'un arxipreste. L'obra optava per el relat en primera persona, fet que vinculava a narrador i protagonista des d'un bon principi: «A mí llaman Lázaró de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre» (*Lazarillo de Tormes*, 2006: 12-13). Tanmateix, el joc enunciatiu sobrepassava l'estratagema del narrador autodiegètic, del relator en primera persona, i utilitzava de la mateixa manera una persona idèntica per la figura de l'anomenat autor fictici, narratiu i implícit representat (Villanueva, 1984 y Pozuelo Yvancos, 1994), o el que és

el mateix, aquell que s'atribueix l'elaboració del relat des d'un punt de vista físic i complet, i per tant l'explicació metanarrativa inserida en el relat fictici:

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto. (2006: 9-11).

Seguint amb el mecanisme de rellotgeria que suposa aquesta obra, i passant a una instància superior, és possible contemplar les primeres línies de la novel·la com el discurs d'un agent emissor difusament diferent al Lázaro-autor narratiu. Efectivament, al començament del llibre veiem igualment un discurs metaenunciatu en primera persona, on tanmateix desapareix la identitat nominal amb Lázaro i amb qualsevol altre agent:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite [...] Y todo va desta manera; que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades. (2006: 3-4 i 8-9)

L'estat enunciatu de la veu que parla roman clar. Un cop més, ens trobem davant el pretès responsable de l'elaboració física de l'obra. La qüestió, aquí, en realitat és una altra. Qui parla? Hi ha diverses possibilitats. Primerament, per pura lògica, hauria de ser el mateix Lázaro que, a continuació, menciona el seu desig de que «se tenga entera noticia de mi persona» (2006: 11). Una altra possibilitat seria contemplar aquest emissor com un transsumpte del vertader elaborador del text, mitjançant la duplicació de la figura de l'autor fictici. Fins i tot existeix un altre joc més: veure entre aquestes línies

Un Lázaro possiblement en edat adulta que recorda, o conserva, el registre epistolar dirigit a «Vuestra Merced» [...] Lázaro, per tant, com un autor real fictici de l'obra, es veuria a si mateix com un bufó, o més ben dit, com la màscara deformada d'una vida que li ha suposat a una humiliació més terrible encara que el de ser conscient de l'infidelitat de la seva esposa, i que consistiria en saber-se l'artífex d'un text hipòcrita de cap a peus [...] Lázaro juga, així doncs, amb l'autoparòdia, i escriu una història (la seva) amb l'objectiu de que el lector rigui, no del personatge, sinó del narrador i del responsable de la carta-resposta, oferint un document que reflecteix els diferents estadis de la vida: el personatge ingenu, el narrador hipòcrita, l'autor de cartes orgullós i superb i, especialment, l'ancià resignat que escriu amb ironia. (Calzón García, 2006: 397)

Deixant de banda la vaguetat semàntica d'aquestes primeres línies, faltaria encara tractar una altra qüestió: el valor artístic i narratiu que suposa l'ús de l'anonimat en l'obra. En efecte, el *Lazarillo* va aparèixer sense nom a la portada, o per ser més precisos, sense cap altre nom que el que constava com a títol. Aquesta qüestió, sumada a la naturalesa inèdita de l'autobiografisme fictici, fa que el text sigui encara més fascinant. Rico (1988: 154 i 157) ja va apuntar què hi podia haver d'intencional en l'aparentment casual anonimat del text:

L'autor del *Lazarillo* es va proposar precisament aquest objectiu: presentar la novel·la com si es tractés de l'obra autèntica del vertader Lázaro de Tormes. No només un relat versemblant, insisteixo, sinó vertader. No pas realista: real [...] el *Lazarillo*, doncs, no és una obra anònima, sinó apòcrifa, falsament atribuïda.

Cabo Aseguinolaza (1992: 58), respecte d'aquesta qüestió, apunta que qualsevol narració de forma autobiogràfica ha de ser entesa, a menys que hi hagi indicis o evidències del contrari, com a real i, tot i quan apareix firmada pel seu vertader autor, quelcom ens orienta a identificar, si no existeixen contradiccions, l'autor amb el narrador. Si invertim el sentit, podríem dir que, el fet que no hi hagi firma a la portada tot i tractar-se d'una obra formalment autobiogràfica tendeix a identificar al narrador com a l'autor real. Així doncs, ens enfrontem a un cinquè Lázaro, en forma d'hipotètic autor real de la novel·la, en l'estadi més ampli d'anàlisi de les instàncies enunciatives que el mateix text suscita.

Si recapitem tot el que hem esmentat fins ara, veiem com al *Lazarillo de Tormes* la identitat nominal del protagonista, narrador, autor narratiu (que es divideix al seu torn en un possible autor fictici ancià) i el fictici autor real o autor «editorial» (el nom del qual apareixeria a la portada) porta al lector del segle XVI a la conclusió que, efectivament, es troba davant un text documental, una veritable autobiografia. Tanmateix, sabent com sabem ara la impossibilitat d'aquesta situació, a causa de la incompatibilitat entre el bagatge intel·lectual de l'autor real i el perfil sociocultural del protagonista, no podem evitar preguntar-nos: Quin va ser el posicionament ètic, ontològic i artístic de l'autor real, en publicar una obra rupturista i «mentidera» a la vegada?

Passem ara a la narrativa de Javier Cercas. Etiquetades com «autoficció», les seves obres presenten sovint una identitat nominal i biogràfica entre el protagonista, el narrador i l'autor. Segons Gómez Trueba (2009: 67) l'autoficció es troba

en aquells relats que, en presentar-se com a novel·les o sense denominació genèrica (mai com autobiografies o memòries) ofereixen, tanmateix, continguts autobiogràfics o d'aspecte autobiogràfics [...] confirmats per la identitat nominal de l'autor, narrador i personatge.

En efecte, a *La velocidad de la luz*, el narrador ens obre l'univers de l'autoficció des de les primeres línies:

Ahora llevo una vida falsa, una vida apócrifa y clandestina e invisible aunque más verdadera que si fuera de verdad, pero yo todavía era yo cuando conocí a Rodney Falk. Fue hace mucho tiempo y fue en Urbana, una ciudad del Medio Oeste norteamericano en la que pasé dos años a finales de la década de los ochenta (Cercas, 2005: 15).

La biografia de Javier Cercas (2005: contraportada) ens permet comprovar que, efectivament, va treballar dos anys a la Universitat d'Illinois, a Urbana, abans de començar a treballar com a professor de literatura a la Universitat de Girona l'any 1989. Així, i tot i que el narrador-protagonista no apareix mai citat en l'obra com a «Javier Cercas», els vincles i paral·lelismes entre la figura narrativa i el personatge real es repeteixen constantment.

Un dels moments més interessants de l'obra, des del punt de vista metaliterari, es produeix quan el protagonista parla amb Rodney, un company de la universitat veterà de la Guerra del Vietnam —molt semblant, en paraules del Javier Cercas real, a algú que va conèixer durant la seva estada a Estats Units (Mora: 2005)—, d'una novel·la que està escrivint:

Le expliqué que lo único que tenía claro en mi novela era precisamente la identidad del narrador: un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo. «¿Entonces el narrador eres tú mismo?», conjeturó Rodney. «Ni hablar», dije, contento de ser ahora yo quien conseguía confundirle. «Se parece en todo a mí, pero no soy yo». Empachado del objetivismo de Flaubert y de Eliot, argumenté que el narrador de mi novela no podía ser yo porque en ese caso me hubiera visto obligado a hablar de mí mismo, lo que no solo era una forma de exhibicionismo o impudicia, sino un error literario, porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba. «Es verdad», convino Rodney. «Pero hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse». (2005: 62).

En efecte, Cercas, durant la seva estada a Illinois, va escriure una novel·la titulada *El inquilino*, en què apareix un docent que treballa a una universitat estatunidenca. Això no obstant, el punt més interessant de la reflexió del personatge que parla amb Rodney a *La velocidad de la luz* recau precisament en la defensa de la identitat absoluta, en termes literaris, entre protagonista i autor real, excepte en el que fa referència al nivell extranarratiu: «se parece en todo a mí, pero no soy yo».

El joc i les semblances especulars nodreixen la totalitat del relat. L'escàs èxit d'*El Inquilino*, per una banda, reapareix en els comentaris amargs del narrador: «es verdad también que, como me había ocurrido en Urbana con mi primera novela frustrada, durante años yo fui incapaz de ponerme a escribir sin sentir el aliento de Rodney

a mi espalda» (2005: 152) Per altra banda, la sorprenent acollida internacional del gran èxit de Cercas, *Soldados de Salamina*, té el seu propi espai a *La velocidad de la luz*:

Ocurrió hace tres años, pero no ocurrió por azar. Unos meses atrás yo había publicado una novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil española; salvo por su temática, no era una novela muy distinta de mis novelas anteriores —aunque sí más compleja y más intempestiva, acaso más estafalaria—, pero, para sorpresa de todos y salvo escasas excepciones, la crítica la acogió con cierto entusiasmo, y en el poco tiempo transcurrido desde su aparición había vendido más ejemplares que todos mis libros anteriores juntos, lo que a decir verdad tampoco bastaba para convertirla en un best-seller. (2005: 153)

En una picada d'ullet cervantí, fins i tot el mateix Rodney confessa haver llegit la multipremiada obra, que, no ho oblidem, tenia com a protagonista un tal «Javier Cercas»: «desde que estoy en España ya me han hablado dos o tres veces de tu libro. *Malum signum*. Por cierto: ¿te dijo Paula que hasta yo lo he leído?» (2005: 165). La galanteria arriba al punt de que Rodney també llegeix *El inquilino*, obra que, confessa: «me gusta más» (2005: 166). El que resulta interessant en aquest cas és que un dels personatges de la novel·la, igual que a *La velocidad de la luz*, també està inspirat en un veterà del Vietnam. Dit d'una altra manera: el joc laberíntic que es proposa construeix una estructura en la qual un personatge (Rodney), inspirat en una persona real (el veterà que va conèixer Cercas) es converteix en lector d'una obra també real (*El inquilino*), reconstruïda en una novel·la (*La velocidad de la luz*), en la qual apareix al seu torn com a personatge. I, en efecte, el mateix Rodney creurà reconèixer-se en la primera obra del protagonista, imatge del Cercas escriptor:

—¿Qué novela va a ser? —contestó Rodney—. *El inquilino*. ¿Olalde soy yo o no?
—Olalde es Olalde —improvisé—. Y tú eres tú.
—A otro perro con ese hueso —dijo en castellano, como si acabara de aprender la expresión y la usara por primera vez—. No me vengas con el cuento de que una cosa son las novelas y otra la vida —continuó, regresando al inglés—. Todas las novelas son autobiográficas, amigo mío, incluso las malas. (2005: 168)

Però el Rodney de *La velocidad de la luz* comença a lligar caps, després de trobar-se amb el protagonista-escriptor, fins al punt de convèncer-se de que està en camí de ser personatge d'una altra de les seves obres, la que en aquell moment estem llegint: «lo que quiero decir es que después de hablar con mi padre tú saliste de mi casa convencido de que lo que él quería era que contases mi historia, o por lo menos de que tú tenías que contarla. ¿Me equivoco?» (2005: 174). El paral·lelisme amb la conversació entre Augusto i Unamuno a *Niebla*, on aquest es desdobra en el fictici autor narratiu que intenta posar fre a l'angoixa existencial del protagonista, és igual d'evident.

Passa alguna cosa similar amb el narrador autodiegètic? Es desdibuixa en la seva pròpia història? En certa manera, sí. La dissolució de les instàncies enunciatives arriba al punt de que el protagonista-escriptor, reconvertit en un autor implícit representat, es qüestiona la seva identitat des del moment en què decideix començar a escriure la història de Rodney:

Me puse a escribir este libro. Desde entonces apenas he hecho otra cosa. Desde entonces —y va ya para seis meses— siento que llevo una vida que no es de verdad, sino falsa, una vida clandestina y escondida y apócrifa pero más verdadera que si fuera de verdad. (2005: 290)

Al final de l'obra el protagonista escull el camí del fingiment i l'engany com a mecanisme per arribar a la veritat, capgirant la ja llunyana conversa amb Rodney, en què confessava que el discurs autodiegètic era la millor de les màscares: «Mentiré en todo, le expliqué, pero solo para mejor decir la verdad. Le expliqué: será una novela apócrifa, como mi vida clandestina e invisible, una novela falsa pero más verdadera que si fuera de verdad» (2005: 304). Per acabar, i en ser preguntat pel final de la novel·la, Cercas juga la seva última cartada, aconseguint que màgicament coincideixin no només el final del personatge i el de la narració, sinó també l'elaboració fictícia i real de l'obra, així com la lectura: «—Acaba así» (2005: 304).

Deixant de banda les abundants diferències, de tipus narratiu, que separen al *Lazarillo de La velocidad de la luz*, ambdues obres presenten un significatiu tret en comú, localitzable en molts altres textos: el recurs d'allò que Genette (2004) denomina metalepsis, sobre el qual diversos crítics han parlat a propòsit de l'obra de Cercas (Gómez Trueba, 2009: 73). Aquest tret se sol definir generalment com el «salt» entre diferents instàncies enunciatives (narrador, personatges, etc.), presenta com a fórmula més arriscada la coneguda com a metalepsis ontològica, en la qual un personatge novel·lesc, el narrador o autor implícit representat semblen superar literalment la frontera entre el món real i el món diegètic. En el cas concret de *Lazarillo*, ens trobem davant un exemple de metalepsis d'autor, o com el mateix Genette (2004: 127) menciona, a propòsit de l'obra picaresca, una mostra d'«enunciació autobiogràfica indeterminada», en què es jugaria deliberadament amb la cartada de l'anonímia, apostant per oferir a l'autor de l'obra com el seu narrador i protagonista.

El fet que el mateix Cercas hagi utilitzat l'expressió «relat real» (Gómez Trueba, 2009: 70) per a parlar del tipus de literatura que fa ha contribuït a reforçar la sensació de dissolució entre les instàncies enunciatives literàries i les reals. En defensa de l'autor, i a propòsit de certes polèmiques sobre *Soldados de Salamina*, Gómez Trueba (2009: 77) ha insistit en assenyalar que, tot i que «no son pocos

los que han expresado su disgusto ante la versión de los hechos relacionados con la Guerra Civil española que se ofrecen [...] han achacado al novelista Javier Cercas lo que en realidad cuenta su personaje» i que, per tant, seria responsabilitat exclusiva de l'autor. El problema pot ser encara més complex si, amb Ramon Ortega (2006: 87), coincidim en considerar que el recurs de la metalepsi obre les portes en el món dels relats a l'«estructura especular» on l'autor real de l'obra queda reflectit no només en el protagonista i el narrador, sinó també en el mateix autor implícit representat.

Un dels principals problemes als quals fan front narratives com la de Cercas (on es juga amb l'ús de la primera persona, de la identitat nominal, de les picades d'ullet realment autobiogràfiques i autoreferencials) o la del Lazarillo (on l'ús de la primera persona i de l'anonímia fa relliscar la identitat des del protagonista fins a l'autor real) no es tracta tant de saber fins a quin punt el relat és real o de fins a quin punt és verídica la construcció autobiogràfica en si mateixa, sinó la mateixa categorització que, com a lectors, realitzem. Efectivament, la recodificació que duem a terme amb un text literari passa habitualment per considerar les diferents instàncies enunciatives com a compartiments estanc, especialment en el moment en què fem el salt a la figura de l'autor real. Aquesta qüestió ha estat tractada per diverses disciplines, i normalment s'ha mantingut aquest tractament discret dels nivells comunicatius i semàntics.

Per una banda, des del punt de vista de la teoria dels actes de la parla, alguns estudiosos, com Ohmann (1987: 29 i 33), insisteixen en que «una obra literaria es un discurso que carece de las fuerzas ilocutivas [...] normales. Su fuerza ilocutiva es intencionadamente imitativa [...] proporcionando al lector actos de habla insuficientes e incompletos». D'altres, com Darío Villanueva (1993: 23), prefereixen destacar que els enunciats literaris són actes il·locutoris d'assertió sense verificació: estan mancats de força il·locutiva real i només en tenen d'índole mimètica. Fins i tot, en alguns casos, com el de John-K. Adams (1985: 10), es planteja que la convenció principal que opera en el discurs fictici és que l'escriptor atribueix la seva enunciació a un altre interlocutor, «which means, the writer attributes the performance of his speech acts to a speaker he creates», el que suposaria que les frases d'una novel·la són actes plens, però imaginaris, i que per tant no són actes de l'autor. En qualsevol cas, i deixant al marge les diverses perspectives, totes elles comparteixen una postura en comú: el nivell de l'enunciació real i el de la narració literària són diferents.

Per altra banda, pel que fa a la denominada «teoria dels mons possibles», aquesta articula una idea de la narració com a superposició d'universos referencials independents que es poden caracteritzar a

partir de proposicions amb valors lògics. Aquests mons, generats des del punt de vista de cadascun dels narradors i actors d'un procés, presenten una sèrie de lleis i valors que varien depenent del submón que es tingui en consideració, el que permetrà parlar de mons creguts, somniats, etc. (Petöfi, 1978: 73, 104 i 223). Tanmateix, aquest teixit de submons reals efectius (activitats i coneixements empírics dels personatges), desitjats, temuts, somniats, explicats, etc. construïts a partir de discursos interiors i exteriors, manté, de la mateixa manera que observem en la teoria dels actes de parla, la mateixa màxima: cada prisma comunicatiu (personatges, narrador, autor implícit representat, autor real) desenvolupa un univers lingüístic amb una normativitat pròpia.

Sense cap dubte, resulta evident la naturalesa contraintuitiva, des del prisma de la racionalitat occidental, dels plantejaments analítics que poden pretendre atemptar contra la nítida separació dels diversos *locus* enunciatius. Així i tot, no deixa de ser cert que les darreres dècades han estat testimoni d'un desenvolupament de propostes teòriques que qüestionen aquest plantejament tradicional. Per exemple, la teoria dels polisistemes començava des de la concepció de tota l'obra literària fruit d'una multiplicitat de sistemes que projecten una sèrie d'elements independents en un text en concret. Així, per a Even-Zohar (1999: 29-31), en la relació entre autor i lector resulta fonamental la figura del «mitjancer», ja sigui el mateix text literari, les instruccions acadèmiques o el mercat. No és possible entendre, creu Even-Zohar, cap relació comunicativa amb l'exclusiva valoració dels factors que, *stricto sensu*, articulen de forma directa aquesta connexió.

De la mateixa manera, el desenvolupament de la lògica difusa, o borrosa, que ha trencat amb el pilar aristotèlic del processament binari, ha posat en solfa la idea que només els enunciats afirmatius i negatius poden tenir interès epistemològic, i són els únics dels quals es podria afirmar la veritat o la falsedat: la resta dels enunciats quedaria, doncs, per la retòrica. Aquesta dualitat exclouent planteja el problema, tal i com explica Kosko (1995: 21) de que «el món és gris però la ciència és blanca i negra». En l'àmbit específic de les matemàtiques o la informàtica, hi ha hagut un desenvolupament directament proporcional entre allò borrós i allò precís, que ha fet que només en sistemes artificials es pugui promulgar la desaparició dels casos limítrofs. Davant aquesta situació, la naturalesa ens presenta a tot arreu un seguit de graduacions continuades (Black, 1969: 62 i 219). Així, la lògica difusa sembla haver esquerdat un dels dogmes més ben fixats entre la comunitat científica: el que tot allò cognoscible, tot allò expressable, ha de ser necessàriament vertader o fals, és a dir, que en tots els casos es pot afirmar que quelcom és o no una cosa determinada. Per contra, el pensament borrós ha deixat fixada la idea de que hi ha coses que poden ser més o menys una

cosa, o que poden ser-ho i no ser-ho a la vegada, especialment en el cas en particular del llenguatge artístic:

La imposibilitat de aplicar la noció comú [...] de veritat a les expressions metafòriques no arroja sospelmes sobre la noció de metàfora [...] sino sobre la noció de veritat. Baio este prisma, una teoria de la veritat que no consiga dar cuenta de las relaciones entre el lenguaje metafórico y la realidad no es una teoría restringida, sino una teoría incompleta, o directamente falsa. (Bustos, 2000:116)

Tornant a Cercas, la idea d'«anàlisi difusa» ja és present, en certa manera, en alguna de les reflexions que ha suscitat l'obra. Així, Ramos Ortega diu (2006: 91) a propòsit de *La velocidad de la luz*: «la materia con la que está hecha la novela es la misma que la de los sueños. En los sueños ya se sabe que no existe ni el pasado ni el presente ni el futuro, sino que se produce todo al mismo tiempo o, al menos, esa es la impresión». També Lluch Prats (2006: 304) insisteix en aquesta idea a través del concepte més habitual de «mestissatge»: «la obra de Javier Cercas permite que rastreemos sus vueltas en torno a la máscara, la literatura y la vida, la verdad y la mentira, la literatura como mestizaje —que él asume como propia—, la falta de identidad entre autor y escritor».

Tant al *Lazarillo* com a bona part de les obres de Javier Cercas, entre elles *La velocidad de la luz*, l'autor real escull desenvolupar una proposta narrativa que no es presta a ser analitzada des de la perspectiva de l'enunciació discreta. La crítica literària, normalment, ha proposat una miríade d'estructures amb les quals encotillar qualsevol relació comunicativa que s'articuli des del prisma de la literatura. Personatges, narradors, autors reals i ficticis, narratoris i lectors implícits emplen els forats i les caselles dels papers dels experts, subdividint així, probablement, el propòsit de l'autor.

L'any 1554 algú va decidir escriure una obra pretesament protagonitzada, narrada i escrita per ell mateix, Lázaro de Tormes. Considerar per separat cada una d'aquestes categories (acció, narració i escriptura) sempre des del doble nivell de la realitat/ficció suposa un exercici d'anàlisi d'una obra diferent a la que ens ha arribat a les mans. Si fos així, el *Lazarillo* hauria d'haver començat d'aquesta manera: «*Admítaseme, pues, la siguiente ficción: yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido*». Però, com sabem tots, aquest no és el començament del relat. La qüestió no és tant desentranyar l'estatus ontològic pel qual transcorren els diferents (si és que encara podem utilitzar aquesta paraula) nivells comunicatius de l'obra, sinó entendre que, per a l'autor, són inexistents. L'escriptor de l'obra és i al mateix temps no és Lázaro, i negar aquesta realitat és construir un artefacte diferent al que algú va crear al segle XVI. Si passem a *La velocidad de la*

luz, quan el protagonista menciona, a propòsit del narrador de la seva antiga novel·la, que «se parece en todo a mí, pero no soy yo» (Cercas, 2005: 62), l'afirmació és, bàsicament, la mateixa que en la novel·la picaresca, tot i que de manera molt més explícita: és clar que sóc i no sóc jo.

En resum, el relat autobiogràfic total, aquell que arriba des del protagonista fins a l'autor real, es resisteix constantment al pols de les etiquetes i, encara més, al recinte absurd del principi del tercer exclòs: *A* o *no-A*, aquesta és la qüestió. La necessitat d'una semàntica difusa, o contínua, que recategoritzi les idees de l'acte il·locutiü, realitat, ficció, narració, escriptura i vida semblen haver-se fet palpables quan comprovem la incomoditat que suposa analitzar obres en les quals els autors juguen a ser narradors i personatges. Això és possible, o acaba sent un simple exercici de retòrica analítica? Comprovem la diferència que hi podria haver entre un enunciat descriptiu d'un manual d'història de la literatura tradicional i un que opti per postulats difusos:

Lazarillo de Tormes és una obra anònima publicada per primera vegada el 1554. L'autor, presumiblement un jueu convers, explica la vida i les aventures d'un noi que passa d'amo en amo fins a aconseguir establir-se com a pregoner de vins de Toledo.

Lazarillo de Tormes és una obra anònima publicada per primera vegada el 1554. L'autor, Lázaro, decideix explicar la seva vida des de l'infància en una epístola-resposta a petició d'un interrogador anònim que sent curiositat sobre un aspecte específic de la seva vida. Així mateix, l'autor de l'obra ofereix proves constants al llarg del text de posseir una formació cultural impensable en un individu amb les característiques del protagonista.

Segons la segona proposta, Lázaro seria i no seria, al mateix temps, l'autor del llibre, fet que reajustaria l'idea dels «impossible worlds» plantejada per Martín-Jiménez (2015: 16). O, fins i tot, podríem afirmar que és un «autor parcial» de l'obra, o que un percentatge de l'obra és responsabilitat seva. D'aquesta manera, es posaria punt i final a la impostura que suposa parlar-ne com un autor fictici. És tan autor com el suposat jueu convers ple d'ingeni que va il·luminar les lletres espanyoles amb aquest relat. Potser més i tot. Convertir-lo en una simple màscara de l'autor equival a esborrar el seu nom de la portada, o el que és pitjor, a escriure'n un altre.

La crítica difusa té un camí inabastable per endavant, i les seves perspectives d'anàlisi sobrepassen de molt els objectius d'aquest article. En aquestes línies hem tractat només d'indicar el camí a seguir quan ens trobem amb exemples tan diferents i problemàtics com els del *Lazarillo* i *La velocidad de la luz*. Els problemes de la crítica tradicional a l'hora d'analitzar de manera fidedigna ambdós textos no fan més que demostrar la necessitat d'operar amb nous

procediments d'estudi que respectin la intenció i l'objectiu narratiu dels autors, perquè sinó la crítica acaba reduïda en un simple exercici d'heurística estèril. Com sabem, l'art excedeix en ocasions els límits del que es podria anomenar racionalitat convencional, i la necessitat de ser-ne conscient farà que la nostra feina certament més precisa a l'hora d'explicar i entendre la realitat, que al cap i a la fi és el propòsit bàsic de la tasca científica:

En rigor, l'especificitat de l'acte narratiu autobiogràfic rau en el fet que no és possible delimitar-ne fàcilment la metàfora espacial dins/fora [...] autor, narrador i personatge sorgeixen del mateix acte i de manera simultània. Això atorga al gènere un estatut ontològic particular. (Pozuelo Yvancos, 2006: 46-47).

Bibliografía citada

- ADAMS, J.-K. (1985): *Pragmatics and Fiction*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamin Publishing Co.
- ANÓNIM (2006): *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra.
- BLACK, M. (1969): *El laberinto del lenguaje*, Caracas: Editorial Arte.
- BUSTOS, E. (2000): *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*, Madrid: Fondo de Cultura Económica/ UNED.
- CALZÓN GARCÍA, J. A. (2008): «Lázaro, autor en el *Lazarillo*. El juego de la autoparodia» en Calzón García, J. A. et alii (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores*, Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 389-398.
- CERCAS, J. (2005): *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets.
- DUCROT, O. i TODOROV, T. (1975): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999): «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas» a Iglesias Santos, M. (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco/Libros, 23-52.
- GENETTE, G. (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2009): «Esa bestia omnívora que es el yo: el uso de la *autoficción* en la obra narrativa de Javier Cercas», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXVI, 1, 67-83.
- KOSKO, B. (1995): *Pensamiento borroso*, Barcelona: Crítica.
- LLUCH PRATS, J. (2006): «La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas» a *Actas del XXII Congreso AISPI*, Madrid: Instituto Cervantes-AISPI, vol. I, 293-306.
- LUTAS, L. (2009): «Dos ejemplos de metalepsis narrativas: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau», *Moderna Språk*, vol. 2, 39-59.
- MARTÍN-JIMÉNEZ, A. (2015): «A theory of impossible worlds (metalepsis)», *Castilla. Estudios de literatura*, vol. 6, 1-40.
- MORA, R. (2005): «Entrevista a Javier Cercas», *El País*, <http://elpais.com/diario/2005/03/10/cultura/1110409201_850215.html>, [12/08/2014].
- OHMANN, R. (1987): «Los actos de habla y la definición de literatura» en Mayoral, J. A. (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, 11-34.
- PĚTOFI, J. S. (1978): *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: Comunicación.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1994): «Teoría de la narración» a Villanueva, D. (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus Universitaria, 219-240.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2001): «Autobiografía, referencia, performatividad. Un comentario a Paul de Man» a Vázquez Medel, M. A. (ed.), *La semiótica actual*, Sevilla: Ediciones Alfar, 43-48.
- RAMOS ORTEGA, M. J. (2006): «La construcción de las dos últimas novelas de Javier Cercas: *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz*», *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, vol. 22, 83-92.
- RICO, F. (1988): *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid: Cátedra.
- SWENEY, M. (2014): «YouTubers ads for Oreo banned for not making clear purpose of videos», *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/media/2014/nov/26/youtube-ad-oreo-banned-advertising-lick-race>>, [12/08/2014].
- VILLANUEVA, D. (1984): «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca» a González-Del-Valle, L. T. y Villanueva, D. (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 343-367.
- VILLANUEVA, D. (1993): «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía» a Romera, J. et alii (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, 15-32.