



OBJETIVISMO Y RETÓRICA PERFORMATIVA EN *EL JARAMA*, DE SÁNCHEZ FERLOSIO

Carlos Javier García
ARIZONA STATE UNIVERSITY

Uno de los modos de presentar el diálogo de la novela es aquél en el que unos sujetos hablan y escuchan movidos por el deseo de dar sentido a lo que parece inconexo o enigmático. Esto se produce junto al hecho de que la novela pudiera dejar en la penumbra lo inquietante, lo misterioso. Pero aun cuando los dialogantes no logren alcanzar un sentido iluminador que defina coherentemente el mundo representado, el movimiento textual se orienta en esa dirección que busca desembocar en el esclarecimiento del enigma.

Esta dinámica textual, impulsada por el saber, presenta variables de interés. Así, en *El Jarama* no existe correspondencia entre lo que saben o perciben los dialogantes y lo que se manifiesta en sus diálogos al lector. Ello se debe a que el contexto narrativo magnifica el significado de los diálogos. La particularidad surge porque los dialogantes, al estar ajenos a esa dimensión contextual, no tienen acceso al desvelamiento del significado amplificado que le llega al lector. Es decir, el significado de las palabras, en el contexto de su enunciación, no coincide con el significado que en éstas produce el espacio textual de la novela. El significado viene dado por la dinámica textual, generadora de un saber, de una verdad imperceptible para los personajes. Lo que sus palabras constatan, de acuerdo con la interpretación de los dialogantes, no coincide con el alcance significativo que le confiere la retórica performativa del texto. Así, como veremos, se produce tensión entre las dimensiones constativa y performativa del lenguaje. Dicha tensión se transmite también por el sentimiento de inquietud con que el narrador vislumbra la situación de los personajes y la suerte que correrán en el futuro sus afanes personales.

Las páginas que siguen examinan esta dinámica desde la teoría de los actos de habla, en particular el concepto de la retórica de la performatividad. Dicho concepto, vinculado con la Neorretórica y con la relectura que ofrece Paul De Man, especialmente en su libro *Allegories of Reading*, proporciona un instrumento para estudiar los mecanismos de expresión a través de los cuales se produce en la novela un significado que podría desdeñarse lo que las palabras constatan. (Más adelante veremos estos conceptos).

La crítica ha hecho notar que Ortega se adelanta varias décadas en la definición de algunos rasgos que caracterizarán la poética de la novela en los años cincuenta. El desplazamiento de la «pura narración» a la «rigurosa presen-

tación» es uno de los principios allí señalados, siendo el diálogo uno de los recursos mediante los que, según Ortega, el novelista «nos satura de pura presencia de sus personajes. Asistimos a sus auténticas conversaciones y vemos sus efectivos movimientos» (33). Pasados los años, como es sabido, el diálogo será un elemento constitutivo de la técnica objetiva que caracterizará a la novela en los años cincuenta. Para Castellet, uno de los defensores en España de los narradores objetivistas, la técnica objetiva

consiste esencialmente en narrar las historias novelescas con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica, esto es, reproduciendo fielmente, sin añadir o intentar análisis alguno, lo que es pura exteriorización de una conducta humana en un espacio determinado y en una situación dada (311).

Será dicha imparcialidad la que determinará la «desaparición del autor» y anunciará la hora del lector, anuncio que dará título al libro de Castellet *La hora del lector*. Los gestos de los personajes y sus palabras son la base sobre la que el lector apoyará su interpretación, quedando eliminado de la novela el discurso autorial que comenta los sucesos y dirige la interpretación del lector.

Cabe preguntarse si dicha imparcialidad, que busca la transcripción fiel de los sucesos, es viable en el texto de la novela. En otras palabras, si el puro acontecer tiene cabida en la novela. Como es sabido, la propia selección y combinación de los sucesos presentados pondría en entredicho dicho objetivo. Por otro lado, como ha estudiado lúcidamente Riley, la naturalidad de la representación en *El Jarama* oculta un artificio formal muy elaborado, tras el cual se esconde el designio formal del autor. Darío Villanueva extenderá el análisis y aportará nuevos datos que ilustran el alto grado de formalismo de la novela. Pero hay otro aspecto, unido a los anteriores, que debe ser considerado a la hora de conceptualizar la supuesta imparcialidad de la representación. Me refiero al hecho de que la propia inscripción de los sucesos en el texto novelesco modifica la naturaleza de lo representado. Veamos en qué consiste dicha modificación.

No se trata de buscar correspondencias entre el referente y el texto, sino de estudiar las convenciones que rigen la articulación del mundo textual. De ahí que junto a la investigación epistemológica haya de abordarse el estatuto ontológico de la ficción, tema que ha sido revalorizado por las distintas tendencias postestructuralistas. La distinción entre variedades discursivas, que pueden ser equivalentes en su articulación formal, y su experiencia por parte del lector, constituyen los elementos fundamentales de la discusión.

Para alcanzar un reconocible aire de realidad, el novelista se sirve de convenciones propias de discursos que se refieren a una supuesta realidad exterior. Por ejemplo, la minuciosidad del inventario notarial y el documentalismo del cronista, cuando se limita a lo que se ve y se oye. Por medio de técnicas naturalizadoras, la novela integra dichas convenciones y presenta los sucesos como si fueran reales. Es decir, en el objetivismo la aparente fidelidad al modelo constituye una premisa de la escritura. Por otro lado, la condición fingida de la ficción hace preciso examinar la cuestión considerando los presupuestos de lectura que guían al lector en el descifrado.

El reconocimiento previo del tipo de discurso (histórico, biográfico, o ficticio) condiciona la reacción lectorial y determina actitudes distintivas en su interpretación. Para Smith, la naturaleza ficticia de un relato no depende de características textuales sino que es resultado del acuerdo entre el autor y el lector.¹ En última instancia, es éste último quien confiere autoridad ficticia o histórica a un texto, ya que, según Smith, «lo ficcional de las obras literarias no se descubrirá en la irrealidad de los personajes ni en los objetos y sucesos aludidos, sino en la irrealidad de las *alusiones* mismas» (11). Por lo tanto, la distinción entre enunciados naturales y ficticios es convencional y, añade, reside «en un conjunto de convenciones compartidas por el poeta y el lector, y, según las cuales, ciertas estructuras lingüísticas identificables son *entendidas*, no como los actos verbales que parecen, sino como la representación de tales actos» (28). De esta manera, el discurso ficticio es la representación fingida de enunciados. Hayan o no hayan sido enunciados históricamente, el hecho de que sean recogidos en una novela los convierte en ficticios. El valor ficticio o histórico de un texto es, en última instancia, extratextual; reside fuera del texto.

Estos supuestos de lectura, sin embargo, no anulan la ilusión mimética sobre la que se asienta la novela referencial. Podemos decir que el lector (crédulo), instado por fórmulas retóricas, acepta la propuesta de colaboración del texto y experimenta los hechos como reales. Un escéptico como Diderot decía que había leído *Clarissa* en diversas ocasiones con el fin de examinar su funcionamiento, pero repetidamente su conciencia crítica había sido anulada por la fuerza involucradora de la historia.

Es decir, por un lado, el lector virtual sabe que los enunciados transcritos no corresponden a sus enunciantes sino que fueron escritos y aparecen dentro del marco de la ficción; por otro, en el curso de la lectura se identifica con la figura del enunciatario inmanente al texto y se deja persuadir por él. Esta dialéctica entre la ilusión referencial y su cuestionamiento por la conciencia crítica es distintiva del discurso ficticio. Partiendo de ella, teóricos como Booth examinan diversos sistemas retóricos y las intenciones autoriales que estos dejan traslucir. Bakhtin, por su parte, habla de la «última instancia autorial» de la novela.

Refiriéndose a las peculiaridades del discurso literario, Smith señala que, en parte, su efecto especial reside en el reconocimiento por parte del lector de signos que señalan la presencia del autor en el texto. En consecuencia, la interpretación se caracteriza por una dualidad esencial: «cuando, al caer el telón, aplaudimos, no es a Hamlet a quien aplaudimos, sino a los actores y al dramaturgo mismo. Las ilusiones del arte no son nunca delirios» (Smith, 39-40). Esta duplicidad interpretativa hace que veamos lo representado y el artificio mismo de la representación. Será el lector quien, a partir de la lectura, y no sobre la base del principio de verificación, reconstruya el sistema de normas que orienta el texto y da forma al mundo presentado.

¹ Mi argumentación en este punto se apoya, en parte, en las ideas de Austin y en la reevaluación de B. H. Smith. Aunque con variantes significativas, la exposición de esta parte deriva del primer capítulo de mi estudio *Metanovela*.

Al examinar la naturaleza distintiva del discurso ficticio –marcado por la duplicidad interpretativa señalada– Smith afirma que la *ilusión mimética pura* experimentada durante la lectura es rara (197); no niega, por lo tanto, la posibilidad de que en ocasiones pueda darse. Pero para un análisis que dé cuenta de la riqueza y complejidad comunicativa en la novela, es preciso distinguir al lector crédulo del que finge creer: el primero, absorto por la atracción que el texto ejerce sobre él, cree y acepta el mundo representado como real; el segundo sabe que todo es ficción (presentación como verdadero de algo que no lo es), pero finge creerlo. La lectura que propongo se desarrolla en un proceso dialéctico, y al pasar de un nivel a otro, de la credulidad al fingimiento, se establecerá la duplicidad interpretativa. Es decir, cuando un personaje habla, aceptamos que es él quien habla, aunque sea preciso indagar en la retórica textual que sus parlamentos traslucen.

Hay otras formas de ver que el habla de los personajes lleva en sí misma señales de artificio. En primer lugar, el sentido de los diálogos obedece a un impulso formal que hace que cada palabra se encuentre sobredeterminada. Su ritmo y su organización semántica tienen la textura de repeticiones, de simetrías, de gradaciones y de oposiciones que hacen de los diálogos palabras sobredeterminadas, hechos lingüísticos cuyo alcance semántico trasciende la situación dada en la que acontecen. En contraposición, la conversación cotidiana entre personas obedece a los elementos del contexto, pero no obedece a una puesta en escena, como ocurre en la novela. De ahí que lo que de arbitrario o irrelevante pudiera haber en una conversación entre personas, pierda esta calidad al aparecer en una novela, ya que la misma irrelevancia se encontraría aquí textualizada y, por lo tanto, sobredeterminada.

Según una de las convenciones que orientan el acto de leer novelas, los diálogos tienen lugar al mismo tiempo que su sentido no se corresponde totalmente con el significado que los hablantes asignan a sus palabras. Al lector no se le oculta que es una historia fingida cuyo curso está anunciado y es premeditado, si bien esto se descubre fundamentalmente a posteriori o de forma retrospectiva. Sólo al final descubre detalles que le pasaron inadvertidos, tal como les ocurriera a los personajes involucrados en la historia.

La textualización de *El Jarama* sigue pautas que se ajustan a esta lógica. Es un retrato de la apatía, de la monotonía de un domingo vacío y sin horizonte. Destaca la desnudez del retrato, su sobriedad, con un momento dramático que se hace explícito al final. Qué mejor modo de retratar el vacío y la monotonía que hacer vivir al lector dicha experiencia sin intriga, sin dramatismo, sin que lo extraordinario se manifieste de modo visible hasta el final. Ahora bien, la génesis del momento dramático se narra de modo encubierto desde el comienzo. Esto es, aparece encubierto para los que habitan el mundo de la ficción, pero no del todo para el lector que orienta su descifrado de acuerdo con la duplicidad interpretativa a que le insta la propia naturaleza de la novela.

A veces los personajes tienen sensaciones que no interpretan y que incluso pasan inadvertidas para ellos, pero que posteriormente el texto revelará antici-

padoras de su destino. Así ocurre a Lucita cuando se estremece bajo el influjo del paso del tren cíclope; inmediatamente después, sin advertir el signo cíclopeo, morirá ahogada. Es decir, en su estremecimiento el texto deja traslucir una anticipación del futuro inmediato.

Junto con estos indicios no advertidos por los personajes, se encuentran los presagios de tragedia que estructuran la acción, y que se dejan traslucir en la voz del narrador. Todo ello hace que la inacción de la historia y de los diálogos entre en tensión con la acción del propio contar, el cual, al sobredeterminar semánticamente los diálogos y el escenario, introduce una dimensión dramática como elemento esencial de la novela. Su textura se tensa puesto que se retrata la inanidad y la inacción como tales y a la vez regidas por designios, no por misteriosos menos dramáticos y extraordinarios.

Esto ocurre porque la dimensión performativa del propio hecho de contar transforma la fábula vivida propiamente dicha.² El acto narrativo, dentro del marco de la ficción, descubre y hace uso de una concepción trascendente de la realidad, transformando de este modo la arbitrariedad del puro acontecer, imprevisto e intrascendente, por una realidad sujeta a designios de naturaleza misteriosa pero fatalista. Las palabras, entonces, están sometidas a una duplicidad

² *Constativo y constativo* son las voces que indistintamente se usan en español para traducir «constative», tal como Austin lo define. Utilizo estos términos, constativo y performativo, siguiendo la teoría de los actos de habla y la neoretórica, con la relectura que ofrece Paul De Man, especialmente en su libro *Allegories of Reading*. Empecemos por el principio. Existe un nivel de significado o contenido léxico denominado constativo. Adviértase que incluye tanto el contenido informativo del signo como los diversos sentidos que dicho signo puede suscitar en un determinado contexto. Los elementos fonológicos y la polisemia de los signos nutren también este nivel constativo del mensaje.

Pero, por otra parte, el propio hecho de constatar algo, el acto de «decir algo», conlleva una retórica performativa que puede desbordar el contenido del mensaje y llegar a contradecirlo, creando una dificultad lógica de resolución tensa, a veces, imposible de resolver. Junto a lo constativo debe considerarse entonces lo performativo. Un ejemplo es la aporía «todo es relativo», cuyo contenido designa la naturaleza relativa como algo esencial a la vez que ineludible del conocimiento. Pero dicha caracterización, según la cual el conocimiento es relacional, entra en tensión con la propia enunciación, en la que se inscribe un absoluto: «todo». Es decir, se afirma el ineludible relativismo en términos absolutos. La relatividad enunciada se asienta en el absoluto de la propia enunciación. La propia enunciación no parece estar sujeta a la lógica que se advierte en el contenido del enunciado. El contenido de las palabras y la enunciación propiamente dicha, en lugar de caminar juntos, se presentan en tensión y pueden llegar a desdiciarse.

Dicha disyunción no solamente aparece en determinados enunciados aislados, como el recién ilustrado, sino que puede encontrarse en enunciados de extensión variable, pudiendo llegar a constituir un elemento cardinal para la comprensión de un texto. En la novela que estudiamos, el lector entra en el juego de la ilusión referencial que el emisor pretende crear en el texto, pero, en virtud de la disyunción entre enunciado y enunciación, la propia acción de contar puede producir una lógica que se separe o desborde el contenido del argumento.

Vemos así cómo la retórica performativa pone de manifiesto la discontinuidad entre vida y escritura. La vida aséptica no renuncia sin embargo al dramatismo cuando aquella aparece textualizada. La retórica performativa acaba convirtiendo lo intrascendente en una dimensión trascendente. De este modo, lo que se dice entra en tensión con la propia acción del discurso. El lector suspicaz descifra en el subtexto trágico los indicios del dramatismo final.

semántica, generadora de tensión. Lo que, de un lado, se entiende como puro acontecer de una historia producida por la casualidad azarosa, de otro lado, se entiende como un proceso fatal ajeno a la voluntad pero premeditado en su textualización. La casualidad parece estar sometida a la premeditación, aun cuando esta retórica de la premeditación esté fuera del alcance de los personajes y sea un efecto de la dimensión performativa de la novela.

Son varios los diálogos, examinados ya por la crítica, en los que el tema de la muerte es patente, a la vez que sus vínculos con la historia pasan en un principio inadvertidos. El alcance semántico de estos diálogos es inabarcable para los dialogantes, porque desborda la secuencia que los encuadra y sólo retrospectivamente es posible apuntar su sobredeterminación; es posible una vez que se descubran posibles interacciones entre los componentes del conjunto textual. Los diálogos trascienden a los personajes, están por encima de ellos y su alcance está más bien en la acción encubierta, en el artificio que hace avanzar la historia. Estos diálogos son reveladores por lo que ocultan para quienes conversan. Esto ocurrirá de distinta manera dependiendo de si el lector conoce o no el final de la historia antes de poner sus ojos sobre el papel.³ No porque el final de la novela se desprenda de la química entre los personajes, sino, más bien, porque el final escrito permite avanzar en la historia descifrando con más precisión síntomas de ese final que aparece en ciernes y se desarrolla a lo largo de la novela.

No creo necesario repetir el inventario de incidentes y observaciones que, «retrospectivamente», según afirma Riley, parecen investirse de presagios y misteriosamente aluden a esa muerte» (133). Baste recordar el hecho de que su traje de baño sea negro, o el que, poco antes de su muerte, Luci hubiera visto, reflejada en el agua, «la sombra enorme de alguien que se había asomado al malecón» (256). También el hecho de que la coneja se esconda de la muerte bajo la bicicleta de Luci precisamente cuando ésta se aproxima a su muerte. Y es que la muerte, evocada de modo recurrente en la novela, no atrae la atención de quienes pasan el domingo a la orilla del río. El poder sugestivo de la luna llena y de los buitres, también el tren cíclope que hace estremecerse a Luci (257), todo ello crea un aire siniestro cuyo descifrado se sitúa fuera del alcance de los personajes.

Pero la experiencia vivida por el lector no es ajena a dicho descifrado. De acuerdo con la dialéctica interpretativa que acabo de exponer, la misma trivialidad es relevante cuando se ve desde la sobredeterminación constitutiva de la novela. De lo dicho se desprende una conclusión, que se apoya en el estudio de Riley, pero que no puede coincidir con él cuando afirma: «El propósito de Sánchez Ferlosio es, evidentemente, acortar la distancia entre la experiencia de leer la novela y la experiencia de la vida real» (125). Desde la perspectiva de la sobredeterminación, a mi juicio, no es posible acortar esa distancia porque el que lee y el que vive se sitúan en ámbitos ontológicos disímiles. Las pautas interpretativas operantes en ellos marcan la discontinuidad entre la vida y la novela.

³ Una vez más es obligado mencionar en este punto el excelente estudio de Riley.

OBRAS CITADAS:

- Castellet, José María, «De la objetividad al objeto», *Papeles de Son Armadans*, 15 (1957), págs. 309-32.
- De Man, Paul, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale UP, 1979.
- García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid: Júcar, 1994.
- Ortega y Gasset, «Ideas sobre la novela», *Teoría de la novela*, ed. Gemán Gullón y Agnes Gullón, Madrid: Taurus, 1974, págs. 29-64.
- Riley, E. C., «Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: Aspectos de *El Jarama*», *Novelistas españoles de postguerra*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid: Taurus, 1976, págs. 123-41.
- Smith, Barbara Herrnstein, *On the Margens of Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago: U. of Chicago P., 1978.
- Villanueva, Darío, *El Jarama de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1973.