

La omisión relevante: análisis de un inédito mecanismo narratológico

The Relevant Omission: Analysis of an Unstudied Narratological Mechanism

LUCA SCIALÒ

Universidad Pompeu Fabra. Carrer de Ramon Trias Fargas, 25-27, 08005 Barcelona (España).

lucas.scialo@gmail.com

Recibido: 18-1-2019. Aceptado: 19-2-2019.

Cómo citar: Scialò, Luca, “La omisión relevante: análisis de un inédito mecanismo narratológico”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 71-102.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.71-102>

Resumen: La intención del siguiente artículo es proporcionar las bases teóricas para la comprensión de una inédita categoría de omisión literaria, cuyo rasgo principal reside en la deliberada y prolongada sustracción de la información narrativa relevante por parte de un narrador, con el objetivo de conseguir determinados efectos estéticos en un lector. Una vez descritos el origen y el funcionamiento de este mecanismo narratológico será posible abordar el estudio de una amplísima familia de obras en las que los autores dicen saber menos de lo que saben acerca de las historias que narran, haciendo que el texto irónicamente hable por indicios.

Palabras clave: omisión; relevancia; economía narrativa; efecto literario; ironía.

Abstract: The intention of the following paper is to outline the theoretical bases for the understanding of a yet unstudied category of literary omission, the principle features of which lie in the deliberate and extended subtraction of relevant narrative information by the narrator, following the aim to achieve certain aesthetic effects in the reader. Once the origins and the functioning of this mechanism will have been described, it will be possible to give life to a study on a vast family of works, within which the authors tell less compared to what they know about the story they want to narrate, while allowing the text to communicate itself ironically, by clues.

Keywords: omission; relevance; narrative economy; literary effect; irony.

INTRODUCCIÓN

El objetivo del siguiente artículo es encuadrar el emerger de la omisión de la información narrativa relevante como recurso estético dentro

de un movimiento epistemológico y cultural más amplio que, entre mediados y finales del siglo XIX, pone en entredicho la relación clásica entre lo relevante y lo irrelevante, impulsando el auge del detalle en apariencia falto de interés, elevado al rango de indicio revelador. Mediante al análisis de la obra de Carlo Ginzburg, se introducirá la noción de *paradigma indicial*, que aglutina bajo un único postulado teórico manifestaciones culturales en apariencia tan heterogéneas como el psicoanálisis freudiano y el nacimiento de la novela policíaca como género literario. Los paralelismos entre estos dos fenómenos, aplicados por Peter Brooks al estudio de la trama en la narrativa de ficción, permitirán entender cómo se configura la posibilidad de estructurar un texto literario en forma de enigma, constituido por indicios que desvelan, a la vez que ocultan, la historia a la que remiten.

En este proceso, se atribuye a las figuras de Edgar Allan Poe y Henry James un rol fundamental como iniciadores de una tendencia que, décadas más tardes, reaparecerá ya plenamente desarrollada en la formulación del principio del *iceberg* de Hemingway. Gracias a las aportaciones teóricas de Northrop Frye, definiremos esta técnica narrativa fundada en el decir menos con el término *irónico*, extendiendo la definición no sólo a la descripción de la actitud del autor con respecto al texto, sino también a la de la relación retórica que este autor irónico instituye con un lector-detective, a quien se pide detectar las estrategias textuales profundas evitando caer en ellas como en una trampa.

Para comprender más a fondo el funcionamiento de este fenómeno, se abordará su estudio desde el punto de vista de la narratología y de la lingüística, señalando la importancia de los huecos textuales como estructuras ineludibles que permiten el tránsito desde la dimensión multidireccional e ilimitada de la historia, al orden parcial y lineal de la secuencia sintáctica del relato. Además, se explicará en qué manera los espacios en blanco permiten y vuelven necesaria la activación de códigos o modelos mentales, que sirven al lector para interpretar en qué dirección apunta el texto, integrando la información ausente en búsqueda de los elementos más relevantes. A este respecto, se adoptará el concepto de relevancia propuesto por Sperber y Wilson, en su *Teoría de la Relevancia*, entendiéndolo como la fuerza que dirige y preside el proceso de la comprensión.

Gracias a este análisis, será posible presentar la omisión relevante como un caso especial de la *paralipsis* descrita por Gerard Genette, en el cual el decir menos no tiene que ser interpretado como una infracción

momentánea del modo narrativo dominante, tal y como él propone, sino que tiene que ser evaluado sobre la base de la cantidad de información relevante omitida en el texto. Por último, se empleará el modelo de las *implicaturas conversacionales* descrito por el filósofo del lenguaje Paul H. Grice como referente teórico para describir de manera rigurosa la función de las omisiones relevantes en la desambiguación del contenido global de un texto. Al comprender más a fondo este funcionamiento, será posible señalar la existencia de aquellos casos de empleo de la omisión relevante que no conllevan la activación de una comunicación irónica entre autor, texto y lector y que marcan las fronteras de su aplicación.

1. EL TEXTO COMO ENIGMA QUE SE COMUNICA MEDIANTE INDICIOS

1. 1. Paradigma indicial y novela policíaca

El historiador de la cultura Carlo Ginzburg, en *Mitos, emblemas, espías* (1986), postula la existencia de un inédito paradigma cultural, surgido entre mediados y finales del siglo XIX, a partir del cual agrupa todo un conjunto de disciplinas, métodos y prácticas epistemológicas regidas por un principio inspirador común: la tendencia a considerar los detalles en apariencia irrelevantes como indicios y pruebas, claves que remiten a una realidad no directamente observable. El estudio de este heterogéneo conjunto que, en opinión de Ginzburg, conforma un verdadero paradigma que él define como *indicial*, permite situar en un contexto cultural más amplio el surgimiento de aquellas tendencias literarias que reflexionan de forma consciente sobre el concepto de economía narrativa y que, gradualmente, emplean la omisión de la información narrativa relevante como recurso estético.

En su investigación, Ginzburg toma como punto de partida las analogías observables entre algunas figuras emblemáticas de la modernidad, reconduciendo el parecido entre su *modus operandi* a un patrón epistemológico común. Según Ginzburg, tanto la aparición literaria de la figura del detective según los modelos de Auguste Dupin y Sherlock Holmes, cuanto el surgimiento de las investigaciones en el ámbito de la psicología clínica de Freud, encuentran un referente teórico común en el método deductivo para detectar falsos artísticos desarrollado por el médico y crítico de arte italiano Giovanni Morelli. La originalidad del método de Morelli residía esencialmente en su propuesta de desplazar el foco de análisis desde las partes principales de las obras a los detalles secundarios,

fijando la atención en aquellos elementos que normalmente se tendía a descuidar, justamente por su escasa significación, por su aparente falta de relevancia.

El innovador método deductivo de Morelli —que invierte y subvierte la relación clásica entre lo relevante y lo irrelevante— actúa, según Ginzburg, como una suerte de referente epistemológico para las técnicas de investigación de Dupin y Holmes, ejerciendo, al mismo tiempo, una directa influencia sobre la formulación del método psicoanalítico descrito por Freud, justo a comienzo del siglo XX, basado en la descodificación de la actividad mental inconsciente a partir de pequeños detalles secundarios observables en la conducta manifiesta del sujeto.¹ Ahondando en el paralelismo entre estas actividades, Ginzburg analiza un pasaje del cuento de Arthur Conan Doyle titulado “The Adventure of the Cardboard Box” (1892), en donde Holmes le explica a Watson el proceso mediante el cual ha descubierto el parentesco entre la víctima y la inocente señorita que, al comienzo del relato, recibe dos orejas mutiladas en una caja de cartón, analizando minuciosamente los detalles de las orejas. Ginzburg señala cómo Holmes se muestra en este pasaje extremadamente *morellófilo*, en cuanto hace lo que el crítico de arte italiano, en su obra, no se cansa de proponer: comparar ilustraciones de dedos y de orejas, y de otras minuciosidades que pudieran revelar o desmentir la presencia de la mano de un determinado artista en la ejecución de una obra.

A partir de estas consideraciones, Ginzburg elabora su definición de paradigma indicial, presentándolo como un método epistemológico deductivo basado en la observación de los elementos secundarios, en los datos marginales considerados reveladores, según el cual “los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, bajos, proporcionan la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano” (Ginzburg, 1989: 143). Según

¹ En la biblioteca de Freud que se conserva en Londres, señala Ginzburg, aún puede encontrarse “un ejemplar del libro de Giovanni Morelli (Iván Lermolieff), *Della pittura italiana. Studi storico critici. -Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milán, 1897. En la falsa portada del libro está manuscrita la fecha de compra: Milán, 14 de septiembre” (Ginzburg, 1989: 142). Poniendo en relación esta fecha con el hecho documentado de que la única estancia de Freud en Milán tuvo lugar en el otoño del 1898, Ginzburg cree posible reconstruir con bastante seguridad el vínculo de influencia de la obra de Morelli sobre la del primer Freud, en los años inmediatamente anteriores a la publicación de su primera gran obra, *La interpretación de los sueños* (1900), en donde expone en forma de sistema el método psicoanalítico.

Ginzburg, este énfasis en lo secundario, en lo irrelevante como clave de acceso a un orden de sentido superior, responde a una exigencia compensatoria frente a la pérdida de confianza en la posibilidad de un conocimiento directo de la realidad. La insistencia en la existencia de un nexo oculto que pueda explicar la razón profunda de los fenómenos observables necesita ser recalcada “en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas —pruebas, indicios— que permiten descifrarla” (Ginzburg, 1989: 162).

El progresivo auge del detalle falto de relevancia elevado al rango de indicio revelador ha de ser entendido, en opinión de Ginzburg, dentro de un amplio movimiento compensatorio que reacciona a la pérdida de valores de referencia que precede e inaugura la época moderna, configurando un conjunto de prácticas epistemológicas capaces de rehabilitar algunas zonas del caos observable como manifestaciones de un orden que ya no es directamente discernible. El análisis freudiano del inconsciente y las deducciones detectivescas de Holmes responden a este principio común que, según Ginzburg, debe su primera formulación coherente a la obra de Morelli, por su insistencia en la existencia de nexos entre lo visible y lo invisible, y en la posibilidad de remontarse, a partir de indicios secundarios, a un origen oculto, sea ello el autor original de una pintura, el inconsciente freudiano o el origen de la cadena de acontecimientos que han desembocado en la ejecución de un crimen.

En los mismos años en que Ginzburg expone estas interesantes ideas acerca del paradigma indicial, Peter Brooks dedica una importante obra titulada *Reading for the plot* (1984), al estudio de la función de la trama en la narrativa de ficción, buscando justamente en la obra de Freud y en el género detectivesco modelos heurísticos de comprensión de su estructura profunda, así como de la relación que en ella se instituye entre el orden del relato (el *sjuzet* de los formalistas rusos) y el de la historia (*fabula*). Las analogías entre método detectivesco y psicoanálisis, antes señaladas al hablar de paradigma indicial, trasladadas al estudio de los mecanismos de la narrativa de ficción moderna, ofrecen elementos esenciales para entender cómo la inversión entre lo relevante y lo irrelevante impulsada por el paradigma indicial acaba siendo paulatinamente absorbida e integrada por algunos escritores de narrativa, conformando una manera inédita de idear, estructurar e interpretar los textos literarios.

Brooks observa que la función que el detective desempeña en las novelas policíacas es asimilable al rol que recubre un analista freudiano

durante una sesión de psicoanálisis. La actividad del analista, en su intento de reconstruir las vivencias psíquicas inconscientes del paciente, puede ser descrita perfectamente como la investigación de un detective que, mediante la interpretación de un enigmático relato, que alude y remite por indicios a una historia a la que no se tiene un acceso directo, estructura los hechos en una narración coherente, otorgándoles nuevo sentido. En opinión de Brooks:

Freud was fully aware of the analogies between psychoanalytic investigation and detective work. Faced with fragmentary evidence [...] he who would explain must reach back to a story in the past which accounts for how the present took on this configuration (Brooks, 1984: 270).

Brooks, sin embargo, no se limita a registrar el parecido entre estas dos actividades y da un paso más, explicando que este esquema funcional puede resultar especialmente provechoso para iluminar la relación que, en la narrativa de ficción moderna, acaban manteniendo relato e historia, el *sjužet* y la *fabula*:

the manifest text of a dream both conceals and reveals. It demands a decipherment, an understanding [...] which is comparable to finding the original fabula which a displaced and condensed sjužet “covers” with clues (Brooks, 1984: 274).

Según Brooks, tanto el analista freudiano cuanto el detective de las novelas policíacas son figuras clave de la modernidad, justamente por la capacidad y la predisposición que demuestran de otorgar sentido a lo aparentemente enigmático de la realidad, reconstruyendo una historia secreta a partir de un relato fragmentario, formado por indicios que son a la vez sugerentes y ambiguos.

Este aspecto paradigmático de la estructura narrativa de la novela policíaca no había pasado desapercibido a la crítica post-estructuralista francesa. El argumento de Brooks, en efecto, arranca de una intuición de Tzvetan Todorov que se encuentra en “*Typologie du roman policier*” (1966), donde de forma pionera Todorov analiza la estructura de la trama de las novelas policíacas, haciendo referencia a la relación entre relato e historia que Brooks analiza en detalle a lo largo de su obra:

Todorov identifies the two orders of story, inquest and crime, as *sjužet* and *fabula*. He thus makes the detective story the narrative of narratives [...] in that it dramatizes the role of *sjužet* and *fabula* and the nature of their relationship (Brooks, 1984: 25).

Todorov se refiere al hecho de que, en las novelas policíacas, el relato se desarrolla como reconstrucción de una historia del crimen que ya ha acabado antes de que la narración propiamente dicha empiece, y que esta historia oculta y encierra el sentido de la narración principal:

La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde. Mais que se passe-t-il dans la seconde? Peu de choses. Les personnages de cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, n'agissent pas, ils apprennent (Todorov, 1971: 57).

Al igual que el detective, el lector aprende y deduce una historia a la que no tiene acceso directo, a partir de un relato parcial y limitado, un hecho del que Todorov concluye que las novelas policíacas pueden funcionar como modelo estructural y paradigmático de toda narración, como *narración de las narraciones*. Si bien la observación de Todorov explicita un aspecto connatural a toda narración, puesto que el carácter parcial y fragmentario de la información contenida en la secuencia textual del relato siempre impone al lector una tarea deductiva, en los próximos apartados se intentará mostrar que existe una diferencia profunda entre aquellas narraciones en las que la omisión opera como recurso connatural e inevitable, y aquellas en las que la omisión de la información narrativa relevante exige al lector que asuma conscientemente el rol de un atento detective. Tanto las reflexiones de Ginzburg, cuanto las de Brooks nos permiten vislumbrar la existencia de un contexto cultural bien determinado en el que se consolida, hasta cristalizar en un paradigma epistemológico y literario, la práctica de interpretar lo irrelevante como indicio de lo relevante, haciendo posible que progresivamente cobre vigencia la idea de estructurar el texto literario enfatizando, justamente, aquel aspecto de la relación entre relato e historia que hace del primero una sucesión de indicios que desvelan, al mismo tiempo que ocultan, la historia a la que remiten.

1. 2. Hacia una estética literaria fundada en la omisión. Paradigma realista y modos ficcionales irónicos

En el ámbito literario, la reflexión acerca de la relación entre información narrativa relevante e irrelevante aparece de forma consciente en la obra de Edgar Allan Poe. Poe hace depender la calidad literaria de un texto de la estrategia compositiva empleada, poniendo el énfasis en conceptos como los de economía narrativa y efecto literario, y no en la capacidad mimética del relato de reproducir una determinada historia, otorgando centralidad al problema del equilibrio entre lo que tiene que ser narrado y lo que no tiene que serlo. A partir de Poe, el escritor empieza a definirse a sí mismo como estratega: el texto, dominado por un férreo principio de economía narrativa, se escribe pensando en el efecto que se quiere suscitar en el lector, la obra se califica en términos de máquina narrativa y el autor es quien se encarga de verificar su eficacia, distribuyendo los elementos de la narración de la manera más adecuada.²

En un breve ensayo dedicado a comentar la técnica narrativa de Hawthorne, Poe resume de manera extremadamente sintética los principios de este método, que aparecen ejemplificados mediante el análisis del poema *El cuervo*, en su célebre *Philosophy of Composition* (1846): “Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes” (Poe, 1987: 136). Según este férreo principio, es necesario excluir del orden del relato todo aquello que no contribuye a la consecución del efecto que el autor se ha prefijado de antemano. Como dice Poe, “ni una sola palabra en toda la composición [...] no se aplicará al designio preestablecido” (Poe, 1987: 137).

En el ensayo que inaugura la edición castellana que reúne los escritos críticos de Poe, titulado “El poeta, el narrador y el crítico”, Julio Cortázar

² A propósito de las diferentes reacciones compensatorias frente al incipiente manifestarse de la modernidad, Brooks apunta justamente a la posibilidad de que la pérdida de confianza en los antiguos valores y mitos que estructuraban las narraciones clásicas haya sido una de las causas que promovieron la búsqueda de un nuevo principio de *economía narrativa* fundado en la centralidad de la trama. El énfasis que algunos autores modernos, entre ellos evidentemente Poe, pondrán en la acepción de trama (*plot*) que más remite a la acción de urdir una trama (al *complot*), es interpretado por Brooks como un ulterior síntoma compensatorio que acompaña la emergencia de lo que Ginzburg describe como *paradigma indicial*.

pone en relación este principio de economía narrativa con la idea de presencia de lo narrado, sosteniendo que Poe fue el primero en comprender que la eficacia de un cuento depende de su intensidad como acontecimiento. Según Cortázar, Poe consiguió en sus mejores relatos que lo narrado fuera presencia de la cosa dicha y no discurso sobre ella: “Poe es el primero en aplicar sistemáticamente (y no sólo al azar de la intuición, como los cuentistas de su tiempo) este criterio que en el fondo es un criterio de economía, de estructura funcional” (Cortázar, 1987: 34). Cortázar apunta aquí a una cuestión fundamental —por la que Poe no se interesa directamente, pero que está implícitamente sugerida por sus reflexiones—, la de la contraposición entre el narrar y el mostrar, que tendrá una influencia directa en el debate acerca del papel y la importancia de la omisión en la narrativa de ficción moderna.

Gerard Genette aborda este tema en *Figuras III* (1972), hablando de los distintos modos del relato. Según su reconstrucción, la primera definición de la diferencia entre narraciones más o menos miméticas la dio Platón quien, en el Libro III de *La República*, distingue entre la imitación o mimesis y el relato puro o diégesis. En el último caso, el poeta habla en su nombre y no se esfuerza por “hacernos creer que es otro quien habla”, mientras en el primero, “se esfuerza por dar la ilusión de que no es él quien habla” (Genette, 1989: 220). Genette señala cómo esta distinción fundamental —que Aristóteles en la *Poética* no mantiene, presentando tanto la narración indirecta cuanto la representación directa como dos formas distintas de mimesis— recobra vigencia a finales del siglo XIX, mediante la antítesis entre *showing* y *telling* sugerida por las reflexiones críticas de Henry James en los prólogos a sus relatos, y sistematizada posteriormente por sus discípulos y epígonos.

El énfasis que los seguidores de James pondrán en la preponderancia del mostrar (*showing*) frente al contar (*telling*), se convierte pronto en un principio estético normativo, detrás del cual, en opinión de Genette, se oculta el carácter quimérico de cualquier texto literario que pretenda imitar la acción que narra, en cuanto, “al contrario que la representación dramática, ningún relato puede mostrar ni imitar la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa, viva y dar con ello más o menos la ilusión de mimesis” (Genette, 1989: 221). Se entiende, pues, que las ambiciones realistas de una narrativa que quiere *mostrar* la historia que *narra* ocultan el recurso a una específica forma de estrategia narrativa, una “forma de contar, de la cual el relato vivo y detallado y la ausencia de

huellas del narrador constituyen los aspectos principales” (Genette, 1989: 222).

Tal y como señala Wayne Booth, en su *Retórica de la ficción* (1961), ni los conceptos teóricos expuesto por James, ni los principios de economía narrativa propuestos por Poe se prestan fácilmente a una reducción drástica de los términos de la cuestión en la dicotomía entre narración (diégesis) y exposición (mimesis). Serán más bien los seguidores y críticos de James —entre ellos, sobre todo Percy Lubbock y Ford Madox Ford— quienes harán cristalizar el interés de James por conseguir la *ilusión de realidad* en una noción más rígida y algo dogmática, de la que quedarán excluidos todos los indicios de la presencia del autor (Booth, 1978: 46).

El ideal estético de una escritura trasparente, defendido por la mayoría de los seguidores de James, es enunciado mediante la sintética y lapidaria formulación de F. M. Ford, recogida en un escrito de 1930: “El novelista [...] tiene que presentar y no narrar” (Booth, 1978: 23). Este *diktat* estético es reformulado por Genette en términos narratológicos más rigurosos como un tipo peculiar de narración en donde a un máximo de información corresponde un mínimo de presencia del informador. La oposición entre mimesis y diégesis queda entonces resuelta en la sintética fórmula: información + informador = C. Lo cual significa que cantidad de información y presencia del informador son inversamente proporcionales: “la mimesis se define por un máximo de información y un mínimo de informador y la diégesis por la relación inversa” (Genette, 1989: 224).

El progresivo consolidarse de una estética literaria que pretende ocultar como puede el artificio de su técnica puede describirse como una forma específica de interpretar el principio de economía narrativa expuesto por Poe: una estrategia narrativa desplegada por un autor estratega que se oculta para obtener un determinado efecto literario. En un famoso artículo de 1968, Roland Barthes se encarga de mostrar de qué forma este tipo de narrativa pretendidamente objetiva y mimética produce la ilusión del realismo, que él define como *efecto de lo real*.

Barthes afirma que la propensión a proporcionar información minuciosa sobre detalles que parecen carecer de significación propia —el célebre barómetro en la habitación de Mme. Aubain, o la puerta del relato de Michelet, que Barthes cita como ejemplos en su artículo—, tienen como significado último, en el paradigma estético realista, aparentar la “abdicación del narrador de su función de elección y dirección del relato, mostrando que se está dejando gobernar por el relato mismo” (Genette, 1989: 223). En palabras de Barthes, el barómetro de Flaubert, la pequeña

puerta de Michelet “no dicen finalmente sino esto: nosotros somos lo real [...] la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo” (Barthes, 1968: 215). Es interesante volver a insistir en el hecho de que la abundancia de información detallada y carente de significación tiene la función de ocultar las huellas de la presencia del autor en el texto, intensificando el efecto de realidad de la escritura.

El principio fundamental de esta técnica narrativa, que pronto llega a configurarse como un verdadero paradigma literario, es que se ha de omitir del relato todo lo que amenaza con romper el encanto de encontrarse en presencia de la historia, echando a perder el efecto de transparencia de la escritura. Otro principio implícito es que todo lo que finalmente se narra es lo necesario y lo suficiente para entender la historia tal y como aconteció, o sea, como el autor la tuvo delante de sus ojos. Eric Auerbach, en su monumental obra *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1948), presenta la peculiaridad del estilo realista de Flaubert enfatizando, justamente, la manera en que, a diferencia de Balzac y Stendhal, Flaubert omite por completo su presencia de la narración, sus pensamientos y sus opiniones. Cuando los personajes hablan, esto siempre ocurre de manera que:

Se entiende que el autor no se identifica con sus opiniones [...] oímos hablar al escritor, pero no exterioriza opinión alguna ni hace comentarios. Su papel se limita a seleccionar los episodios y a verterlos en palabras (Auerbach, 1950: 457).

Queda claro, sin embargo, que estos autores que aparentemente han abdicado de sus funciones de narradores, y pretenden dejarse llevar por el relato, consiguen hablar justamente a través de su silencio, haciéndole decir al texto más de lo que dice explícitamente. El crítico canadiense Northrop Frye ha definido el tipo de técnica narrativa fundada en el distanciamiento y en la objetividad con el adjetivo *irónico*. En la *Ética a Nicómaco*, escrita por Aristóteles en el siglo IV a.C., se encuentra la definición de ironía a partir de la cual Frye desarrolla sus consideraciones críticas sobre los diferentes modos de la ficción. En calidad de caracteres opuestos, Aristóteles contrapone el *eirôn* al *alazôn*: “ahí donde el *eirôn* es el hombre que se menoscaba a sí mismo, el *alazôn* representa el hombre vanaglorioso” (Frye, 1991: 30). El prototipo del sujeto irónico, en la tradición del mundo occidental, es representado por la figura del filósofo

Sócrates, quien pretende obstinadamente tan sólo saber que no sabe nada. Un hombre de la clase de Sócrates, según Frye, se vuelve invulnerable a cualquier ataque y crítica, justamente por adoptar esta postura irónica. También en su acepción común, el término ironía se puede emplear para referirse a una peculiar manera de expresarse y de actuar dirigida a parecer menos de lo que se es. Según Frye, en literatura esto se convierte, por lo común, en “una técnica de decir lo menos y de significar lo más posible o, de modo más general, en un patrón de palabras que se aparta de la afirmación directa o de su propio significado evidente” (Frye, 1991: 32).

El escritor de ficción irónica se menoscaba a sí mismo y, como Sócrates, pretende no saber nada, ni siquiera que es irónico. La pretendida objetividad y la supresión de cualesquiera juicios morales y comentarios explícitos son elementos esenciales de su método, un método que —como ya hemos visto— a partir de las afirmaciones teóricas contenidas en *The Philosophy of Composition* de Poe, se va progresivamente convirtiendo en una verdadera estrategia de economía narrativa, en la preocupación por lo que no tiene que ser narrado. Las consideraciones de Frye acerca del modo ficcional irónico permiten mostrar una vez más cómo las reflexiones de Poe sobre el principio de economía narrativa anticipan los posteriores debates acerca de la preferencia por el mostrar frente al narrar. El realismo literario se presenta como una específica forma de estrategia narrativa que, mediante una escritura que expulsa todas las huellas de la presencia de la instancia narradora, produce lo que Barthes ha definido como *efecto de realidad*. El realismo, así entendido, marcaría un primer punto de inflexión en el desarrollo de aquella tendencia literaria que apuesta por el progresivo desplazamiento de los contenidos ficcionales más relevantes desde el texto hacia las afueras del texto.

Como ya se ha dicho antes, este proceso empieza con la obra de Poe porque él es el primero en hacer depender la calidad literaria de un texto de la estrategia compositiva, poniendo el énfasis en conceptos como el de economía narrativa y efecto literario y no en la capacidad mimética del relato de reproducir una determinada historia. Ricardo Piglia, en el capítulo de *Formas Breves* (2000) titulado “Tesis sobre el cuento”, al sintetizar algunas etapas del proceso del progresivo consolidarse del método de narración irónico, atribuye justamente a Poe el rol fundamental de iniciador. Al mismo tiempo, señala la propuesta narrativa de Hemingway como un punto de inflexión ulterior, que marca el paso desde el cuento clásico al cuento moderno. Según la célebre exposición del principio del *iceberg*, ahí donde en el cuento clásico, a la manera de Poe,

se contaba una historia anunciando que había otra,”el cuento a la Hemingway, el cuento moderno, cuenta dos historias como si fueran una: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (Piglia, 2000: 108).

El mismo Hemingway, en una entrevista con George Plimpton en *Paris Review*, formuló su máxima de economía narrativa, explicando la norma que tiene que regular la proporción entre la parte visible y la parte oculta en la estructura narrativa de un texto:

If it is any use to know it, I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven eights of it under the water for every part that shows [...]. Anything you can omit that you know, you still have in the writing and its quality will show (Barrio Marco, 1990: 29).

En esta breve formulación, encontramos condensada la razón del principio de omisión irónica según la cual lo no narrado, lo que se omite en la redacción de un texto y que, sin embargo, ha de ser conocido por parte del autor, representa la misma calidad literaria del texto.³ Hemingway se presenta aquí como el equivalente literario de Sócrates, el autor que pretende no conocer la historia que narra y que, además, se muestra al lector en calidad de simple testigo de los hechos, ocultando su actitud irónica. En la formulación del principio del *iceberg* de Hemingway está ya perfectamente integrada la idea de que el relato puede y tiene que

³ En el capítulo de *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1991), titulado “Virtuality and Tellability”, Marie-Laure Ryan plantea el problema de determinar el potencial estético de una trama a partir de su *esquema narrativo*, empleando el concepto de *tellability* para describir aquella propiedad intrínseca que hace que una determinada estructura suene más prometedora que otra. Las estructuras *prometedoras* son aquellas que articulan, por lo menos, dos planos distintos: el de las acciones y el de las intenciones, el primero manifiesto y el segundo oculto hasta el final o hasta determinado punto de la narración. El ejemplo más sencillo de una trama de este estilo, sería el del cuento de Esopo “El zorro y el cuervo”, en donde el zorro le pide al cuervo que cante, aparentemente para deleitarse con el sonido de su voz, mientras en realidad quiere que suelte el queso del pico. Ryan llama a este desfase entre acción manifiesta e intenciones ocultas “principio de diversificación” señalándolo como elemento distintivo de las tramas con intrínseca *tellability*. El principio del *iceberg* de Hemingway es una manera de poner énfasis justamente en el aspecto de la *tellability*, apuntando a la omisión narrativa como al mecanismo responsable de crear una estructura narrativa *prometedora*. Las estéticas literarias irónicas se caracterizan por su propensión a situar el valor estético del texto literario en su *tellability*, haciendo que la economía narrativa prevalezca e influya sobre otros ámbitos como el de la *performance*.

ser leído como un enigma, cuyos elementos narrativos deben ser elevados al rango de indicios de una historia oculta. A continuación, se intentará explicar de qué manera los autores irónicos hablan a través de su silencio, describiendo los mecanismos a través de los cuales un texto comunica más de lo que explícitamente dice.

2. EL TEXTO COMO PRODIGIO QUE COMUNICA MÁS DE LO QUE DICE

2. 1. Huecos textuales y *Teoría de la Relevancia*

La importancia y la función de los espacios en blanco adquirieron plena relevancia, en el ámbito de la crítica literaria, en el momento en que se empezaron a estudiar las recíprocas relaciones entre texto y lector, abandonando una concepción muy arraigada en el ambiente de la crítica estructuralista francesa y del New Criticism norteamericano que tendía a considerar el texto como un artefacto literario autónomo, prescindiendo de su contexto de recepción final (Rimmon-Kenan, 1991: 117). A partir de los años '60 y '70, bajo el influjo de investigaciones provenientes de nuevos sectores de la lingüística y de la semiología, y de los estudios de aquellos críticos literarios influidos por la fenomenología de Husserl, la crítica literaria destinó una atención creciente al fenómeno de la lectura, identificando progresivamente el lector como responsable de la actualización de la información potencial contenida en el texto literario.

Fue Roman Ingarden quien introdujo en la reflexión literaria, por vez primera, la distinción fundamental entre objetos autónomos y heterónomos, refiriéndose al texto literario como perteneciente a esta segunda categoría: “while autonomous objects have immanent properties [...] heteronomous objects do not have a fully existence without the participation of consciousness, without the activation of a subject-object relationship” (Rimmon-Kenan, 1991: 118). En las primeras líneas de *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (1987), Wolfgang Iser presenta de forma extremadamente sintética las consecuencias que se derivan de la asunción de esta concepción del texto literario como objeto heterónimo, postulando la centralidad de la lectura en el estudio crítico de los textos literarios. Si un texto literario sólo desarrolla plenamente su efecto cuando se le lee, “una descripción de este efecto coincide ampliamente con el análisis del proceso de la lectura [...] la lectura se sitúa en el centro de las reflexiones siguientes” (Iser, 1987: 11).

El texto literario, que necesita de la cooperación de un lector para desarrollar su efecto potencial, se presenta al lector plagado de espacios en blanco, según una elocuente definición de Umberto Eco, como una estructura perezosa que, “mientras construye un mundo, con sus acontecimientos y sus personajes, de este mundo no puede decirlo todo. Alude y le pide al lector que colabore rellenando una serie de espacios vacíos” (Eco, 1997: 11). La exclusión de cierta cantidad de información narrativa, manifiesta en el relato bajo la forma de huecos narrativos, es connatural a la producción literaria, derivando de la inevitable pérdida de información que se produce en el paso desde la realidad potencialmente ilimitada y multidireccional del mundo de la historia, a la limitada secuencia sintáctica y lineal del relato. Según una célebre formulación de Iser:

no tale can be told in its entirety [...] it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism [...] the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections, for filling in gaps left by the text (Iser, 1971: 185).

Debido a que el relato proporciona la información narrativa de forma progresiva y parcial, la lectura ha de entenderse como un proceso interpretativo dinámico, durante el cual el lector formula hipótesis que tienen que ser verificadas, reforzadas o invalidadas por el texto mismo. Según Eco, el texto literario es “un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” (Eco, 1999: 75), y sólo cuando es pedante, reprimido o quiere ser didáctico se producen redundancias o especificaciones ulteriores. A medida que se “pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad” (Eco, 1999: 75-76). Eco imagina al lector como a un jugador de ajedrez que, sentado delante del tablero, considera todas las posibles jugadas que son admitidas en cuanto objetivamente posibles descartando, por ejemplo, aquellas que (en la metáfora del ajedrez) expondrían al rey al riesgo de ser eliminado.

A este propósito Eco opera su célebre distinción entre obras más abiertas y obras más cerradas aclarando, sin embargo, cómo en ambos casos “la naturaleza de la actividad previsional y la necesidad de realizar paseos inferenciales permanecen inalteradas. Lo único que cambia (y ya es mucho) es la intensidad y la vivacidad de la cooperación” (Eco, 1999:

171). La dificultad en la actualización del sentido de un texto literario depende, en primer lugar, del hecho de que no hay una relación biunívoca entre el lenguaje y su representación mental, hecho por el cual nadie puede asegurar que, al otro lado del texto, el lector —aun cuando se trate del lector modelo de Eco, y aun cuando hablemos de obras cerradas— actualice el potencial polisémico del texto siempre de la forma deseada. En segundo lugar, el carácter progresivo, gradual y parcial de la información narrativa que un texto ofrece al lector en el orden del relato, obliga al lector a formular hipótesis interpretativas sobre la marcha, en búsqueda de cierta coherencia y aplicando modelos interpretativos pre-existentes que no siempre se demuestran adecuados.

La crítica literaria ha elaborado un amplio repertorio lexical para referirse a estos códigos o modelos interpretativos, dependiendo del autor a quien pertenezca su definición:

These already-natural-and-legible models have been variously called codes in Barthes, Gestalten in Iser, frames of reference in Hrushovski, intertextual frames in Eco, and frames tout-court in Perry” (Rimmon-Kenan, 1991: 123).

Si observamos la definición de código que propone Barthes, en su obra titulada *S/Z*, veremos que es lo suficientemente amplia como para permitarnos enlazar las consideraciones relativas al proceso de la lectura que acabamos de presentar con las descripciones del proceso de la comprensión textual provenientes del mundo de la lingüística, introduciendo unas ideas especialmente útiles para los fines de esta investigación.⁴

⁴ La idea de que la activación de los códigos descritos por Barthes sea especialmente pertinente estudiando el proceso de la lectura, y en la desambiguación del sentido potencial que ello conlleva, está presente también en la obra de Brooks: “two of Barthes’s five codes seem particularly pertinent to the study of plot: the proairetic, or “code of actions”, and the hermeneutic, or code of enigmas and answers, ultimately the code or voice of “Truth” (Brooks, 1984: 287). En opinión de Brooks, la lectura es justamente la actividad de interpolar estos dos códigos que la trama previamente estructura, superponiéndolos: “Plot [...] might be best conceived as a combination of the proairetic and the hermeneutic, or better, an overcoding of the proairetic by the hermeneutic [...] We read in the suspense created by the hermeneutic code, structuring actions according to its indications, restructuring as we move through partial revelations and misleading clues” (Brooks, 1984: 287).

Barthes define un código como una “perspectiva de citas, un espejismo de estructuras [...] fragmentos de ese algo que ya ha sido leído, visto, hecho, vivido: el código es el surco de ese ya” (Barthes, 1989: 16). Si la activación de códigos —modelos interpretativos pre-existentes que se extraen, como si se tratara de una cita o de un *déjà-vu* de otros textos ya leídos, de experiencias ya hechas, de situaciones ya conocidas y vividas— es el proceso que permite colmar los huecos presentes en el texto, superando los saltos (*gaps*) producidos por las inevitables omisiones textuales, queda por explicar sobre qué base el lector fundamenta la activación de un modelo interpretativo en favor de otro. Dicho de otra forma, queda por entender cuál es el principio que acaba guiando el lector en la activación de los códigos que empleará para la desambiguación e interpretación del texto que tiene delante.

Este problema fue abordado por el análisis del discurso a partir del estudio de la dinámica entre memoria a corto plazo, o episódica, y memoria a largo plazo, o enciclopédica, para dar cuenta de la manera en la cual un lector es capaz de retener aquella información que considera, según va recibiendo el texto, la más relevante y de activar aquella parte de su enciclopedia personal que considera útil para la comprensión. En este proceso dinámico intervienen los guiones, códigos interpretativos que se activan como esquemas pre-confeccionados, y que le sirven al usuario del lenguaje para encuadrar la información en el marco de un patrón conocido. Mediante su activación se lleva a cabo una atribución tentativa que define el sentido de las proposiciones del texto de forma rápida y eficaz, aprovechando al máximo el limitado alcance retentivo de la memoria episódica. Según esta descripción, los modelos mentales tienen como función principal la deducción rápida de la dirección en la que apunta el texto conllevando, al mismo tiempo, el riesgo de una posible alteración de la información, operada por el receptor con el fin de conseguir una mejor conexión con la información almacenada en su enciclopedia personal.

Los modelos mentales, tal y como los describen Van Dijk y Kintsch, son estructuras generales y abstractas, representaciones mentales que nos hemos formado gracias a nuestra experiencia directa o indirecta de algún evento o sobre algún tema: son, efectivamente, los códigos de los que habla Barthes, los que pertenecen al surco de lo ya experimentado. Para explicar su activación y funcionamiento Van Dijk y Kintsch recurren al ejemplo de un accidente de coche: sea porque hemos vivido alguna situación parecida a la que se relata, sea porque hemos escuchado historias sobre este mismo argumento, o porque hemos leído libros o visto películas en donde se

representa el mismo tema, lo que ocurre es que, al relacionarnos con la situación “accidente de coche”, activamos inmediatamente una representación esquemática de lo que nos espera. Este esquema abstracto y simplificado de un evento complejo influencia nuestra comprensión posterior del evento del que hacemos experiencia.

Este mecanismo permite explicar la increíble rapidez con la que somos capaces de reaccionar y actuar en contextos que son tan sólo similares a los que ya conocemos, simplemente activando modelos mentales o guiones. En este sentido, comprender un texto mediante su progresiva lectura, puede describirse justamente como la capacidad de evocar en la memoria a largo plazo, y de aplicar a la información retenida en la memoria a corto plazo, los modelos mentales adecuados. Lo que subyace a este proceso es la intención de extraer el máximo de información útil o relevante del texto. Según Van Dijk, de hecho, la mayoría de los lectores “están interesados no tanto en el significado abstracto de un texto, sino en la información acerca de la realidad” (Van Dijk, 1995: 30), o sea, buscan aquella información que se pueda relacionar más fácilmente con alguna situación o contexto ya vivido o experimentado, con el propósito de desambiguar el texto de forma eficaz. El criterio fundamental que guía este proceso interpretativo se manifiesta, entonces, en términos de búsqueda de la información relevante.

La relevancia, tal y como la definieron Sperber y Wilson en 1986, es una característica fundamental del conocimiento humano, que se aplica también en el ámbito lingüístico. El usuario del lenguaje —el lector, si queremos trasladar la noción a los textos narrativos— hará recurso al criterio de la relevancia para encontrar, en su enciclopedia personal, el modelo mental o código adecuado para la interpretación textual que se le requiere concretamente. La relevancia de la información contenida en un texto se puede medir de dos formas: proporcionalmente, con respecto a los efectos cognitivos inducidos en el lector y a su capacidad de generar conocimientos novedosos y útiles; y de forma inversamente proporcional, midiendo la cantidad de esfuerzos necesarios para llegar a descifrar correctamente el sentido general y disponer realmente de la información potencial contenida en el texto (Sperber y Wilson, 2004). Cuanto más relevante sea la información, más efectos cognitivos se producirán en el lector, y menos esfuerzos serán necesarios para disponer concretamente de ella.

Frente a los huecos narrativos presentes en el relato, el lector se ve en la obligación de formular una serie de hipótesis interpretativas

preliminares que lo ayuden a encontrar la estrategia interpretativa adecuada para aproximarse lo máximo posible a la información relevante contenida en el texto, a nivel global. Durante este proceso de progresiva desambiguación, el lector pone en marcha una serie de paseos inferenciales en búsqueda de un criterio para evaluar la eficacia de las diferentes interpretaciones alternativas que el texto propone. La relevancia tiene que considerarse, entonces, en su estrecha relación con el proceso inferencial que regula la comprensión, y la actividad cognitiva más en general.

En este sentido, cabe tener en consideración la recíproca influencia y la retroacción de los procesos inferenciales y de la búsqueda de la información relevante, en cuanto que la información contenida en un texto sólo se procesa si resulta relevante, al mismo tiempo que sólo se considera relevante aquella información que acaba actuando como estímulo inferencial. La búsqueda de la relevancia, de esta forma, se presenta como la fuerza que dirige el proceso inferencial. Este proceso es indispensable para superar las ambigüedades y las lagunas del texto, complementando la información que sólo en parte está directamente presente en el orden del relato gracias a unos códigos interpretativos que se activan durante la lectura. Como es evidente, el proceso mediante el cual los huecos textuales (*gaps*) son rellenados y superados puede conducir a errores y a interpretaciones contradictorias, permitiendo el juego irónico entre autor y lector, pero también la sobreinterpretación.

2. 2. La omisión relevante

Desde el punto de vista narratológico, se puede definir un hueco narrativo, en el orden del relato, como una interrupción, una omisión o un desajuste en el suministro de la información relativa a la historia a la que el relato se refiere. Como señala Rimmon-Kenan, estas interrupciones o desajustes (*gaps*) varían tanto en grado cuanto en género: pueden ser de tipo momentáneo, siendo colmadas en un momento dado de la narración, produciendo sorpresa o suspense, o permanentes, produciendo un efecto de ambigüedad o misterio (Rimmon-Kenan, 1991: 128). A este respecto, cabe señalar cómo, en primer lugar, desde el punto de vista del lector no es posible operar esta distinción de forma definitiva hasta el final de la lectura, en cuanto que el lector no puede saber si estos huecos finalmente se colmarán o no. En segundo lugar, también cabe decir que no necesariamente la omisión informativa tiene que ser inmediatamente reconocida o percibida como tal por parte del lector: la que lo es de

inmediato, se define como perspectiva (*perspective gap*), mientras que la que sólo se da a conocer en un determinado momento, o al final de una narración, se define como retrospectiva (*retrospective gap*).

Además de esta distinción temporal, los huecos narrativos también pueden subdividirse según el grado de dificultad que el lector encuentra en rellenarlos, volviendo más o menos inmediato el proceso a través del cual acabará superándolos. Según cuanto se ha dicho antes con respecto a la *Teoría de la Relevancia*, resulta evidente que cuanto más información relevante involucra una omisión, tanto más se verá afectado el proceso antes descrito de selección del código interpretativo adecuado, fundado en la búsqueda de la coherencia textual, y el texto se volverá más difícil, obscuro o ambiguo.

Entre la posibilidad de decir en otro momento, representada por las omisiones de información momentáneas, y la de no decir, representada por las omisiones de información permanentes, existe una tercera posibilidad, la de decir menos. Esta peculiar forma de retención de la información narrativa es estudiada por Genette en el capítulo cuarto de *Figuras III*, en un apartado dedicado a las alteraciones de los modos narrativos, y es definida con el nombre de paralipsis.⁵ Genette describe la paralipsis como una figura de alteración del tono dominante de una determinada narración o, en términos más precisos, como una infracción momentánea del código expresivo que rige en un determinado contexto narrativo (Genette, 1989: 248). Aprovechando el valor polisémico de la palabra modo, que remite tanto a la gramática cuanto al ámbito musical, Genette considera alteraciones a “esas infracciones aisladas, cuando la coherencia del conjunto sigue siendo, sin embargo, bastante fuerte para que el concepto de modo dominante siga siendo pertinente” (Genette, 1989: 249). La *paralipsis* queda, entonces, restringida a la descripción de aquellos lugares del texto en los que, de forma momentánea y puntual, un narrador altera o cambia la focalización, con el fin deliberado de omitir alguna información relevante:

⁵ Por su parte, Wayne Booth presenta el mismo fenómeno desde el punto de vista de sus repercusiones retóricas con el término de *mistificación*. Hablando de algunos episodios de *Los hermanos Karamazov* afirma: «En los *Hermanos Karamazov* a menudo no se da razón para el misterio aparte del deseo del narrador de ofuscar. Él sabe continuamente lo que reserva [...] puede esconder muy bien sus supresiones y revelaciones, como un hábil prestidigitador» (Booth, p. 270).

el tipo clásico de la paralipsis es [...] la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector” (Genette, 1989: 250).

Como acabamos de ver, Genette mide y hace depender el decir menos típico de la *paralipsis* de la noción de modo dominante de la narración, sin considerar aquellos casos en los cuales el decir menos opera a lo largo de todo el texto. A este propósito resulta oportuno introducir, al lado del caso de *paralipsis* descrito por Genette, un tipo diferente de omisión textual, que provisionalmente puede llamarse omisión relevante. Este caso de omisión de la información relevante no puede ser definida en términos de alteración o infracción momentánea del modo de narración adoptado por el autor a lo largo la obra, sino que opera sobre la base del criterio de la relevancia antes descrito.

Si pensamos en el principio del *iceberg* de Hemingway, resulta evidente que no es interpretable como una transgresión puntual y momentánea del normal suministro de información narrativa: la sustracción de la información narrativa relevante se mantiene de forma prolongada, dificultando la activación eficaz de aquellos códigos o esquemas de comprensión que sirven para desambiguar eficazmente el texto durante la lectura, haciendo que la omisión adquiera relevancia literaria. Esta forma de decir menos, distinta de aquellos casos de omisiones en mayor o menor medida connaturales a la producción de cualquier texto literario, es relevante en este sentido doble: en cuanto lo que se omite sería relevante para los fines de la comprensión, y en cuanto su omisión resulta significativa para la comprensión global del texto. Desde el punto de vista de la taxonomía expuesta por Rimmon-Kenan, esta forma de omisión sería un caso particular de hueco narrativo permanente y perspectivo, en cuanto operaría a lo largo de todo el texto y sus efectos serían inmediatamente perceptibles por parte del lector.

Genette, por su parte, no investiga esta posible variante de la paralipsis, aunque ofrece algunas interesantes pistas para hacerlo. De hecho, en los últimos párrafos de la sección dedicada a las alteraciones, hablando de la relación entre información implícita y explícita, apunta a la posibilidad de que justamente el juego entre la paralipsis (omisión de algo relevante) y su figura inversa, la paralepsis (insistencia en algo irrelevante), puede ser considerado una importante clave interpretativa para entender la comunicación sutil que un autor instauro con su lector mediante el texto, un juego que acaba produciendo el prodigio mediante el

cual “el relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice” (Genette, 1989: 252). Aquí entra en juego otra vez la ironía, que antes analizamos como postura y modo narrativo, y que también interviene como forma peculiar de relación retórica entre autor y lector.

2. 3. Comunión secreta entre autor y lector: ironía e implicaturas conversacionales

Booth investiga la cuestión de la interacción irónica entre autor y lector en el apartado dedicado a la que él define como narrativa impersonal —término que describe, en buena medida, el modo ficcional irónico—, hablando de una *comunión secreta entre autor y lector* que se instaura a partir del aparente silencio del autor, y que se lleva a cabo justamente mediante el recurso a la ironía. Booth subraya un importante aspecto preliminar de esta confabulación irónica, que es útil comentar para entender la dinámica específica del mecanismo de la ironía textual: la ironía siempre es “en parte, un recurso para excluir, así como para incluir, y aquellos que son incluidos [...] no pueden menos que derivar por lo menos parte de su placer de un sentido del que otros están excluidos” (Booth, 1978: 289). La ironía textual, el artificio literario y retórico mediante el cual un autor consigue comunicar al lector más diciendo menos, implica tácitamente una distinción preliminar entre lectores avisados y lectores ingenuos: las marcas textuales irónicas son elocuentes guiños para aquellos lectores que están en condición de descifrarlas, dejando a los demás lectores excluidos del juego. Lo cual quiere decir que un texto de narrativa irónica o impersonal, por su misma índole, busca la complicidad de un determinado tipo de lector, asumiendo el riesgo de la exclusión de aquellos lectores que sólo pueden descifrar un porcentaje inferior de indicios narrativos.

De este aspecto específico se preocupa también Eco, diferenciando el lector modelo de primer nivel de otro que él denomina de segundo nivel. Mientras el lector modelo de primer nivel representa la víctima del ataque textual llevado a cabo por un autor-estratega como Poe, cayendo en las trampas que el autor ha dispuesto a lo largo del texto, el de segundo nivel consigue disfrutar de todas las alusiones implícitas, descubriendo la estrategia textual profunda que el autor ha empleado, entendiendo correctamente sus ironías. Según Eco, cuando Poe expone minuciosamente el procedimiento compositivo que se ha propuesto seguir

al escribir sus obras no “nos está diciendo [...] qué efectos quería crear en el ánimo de sus lectores empíricos, si no, habría callado a propósito de su secreto” (Eco, 1997: 55). Lo que nos revela es “cómo ha producido el efecto que debe asombrar y atraer a su lector modelo de primer nivel”, al mismo tiempo que “nos confía lo que quisiera que su lector modelo de segundo nivel descubriera” (Eco, 1997: 55).

La distinción operada por Eco permite dar cuenta tanto de la confusión en la que se encuentra el lector de primer nivel, cuanto del placer de la cooperación irónica del que disfruta el lector de segundo nivel. Una *cooperación* que se funda en la insinuación implícita de que, detrás de la aparente irrelevancia de los elementos textuales narrados, existe una clave que permite interpretarlos de manera coherente. De esta manera se entiende cómo, a pesar del recurso a la omisión de la información relevante, un texto consigue prodigiosamente comunicar a sus lectores más de lo que explícitamente dice. Como vimos que sugería Genette, una posible explicación de este fenómeno tenía justamente que tomar como punto de partida el equilibrio entre la sustracción de la información relevante (*paralipsis*) y la insistencia en el suministro de la información irrelevante (*paralepsis*). Sólo si el lector participa activamente en este juego —asumiendo durante la lectura el rol de un atento detective, o de un analista freudiano—, el decir menos puede ser entendido como una forma enigmática y reveladora de decir más.

Desde el punto de vista teórico, el fenómeno específico de la intervención de implicaciones no explícitas en la desambiguación del contenido global de un texto ha sido estudiado por el filósofo del lenguaje Paul H. Grice, bajo el nombre de *implicatura conversacional*. En el ciclo de las William James Lectures pronunciadas por Grice en Harvard en 1967, y reunidas en 1975 en un importante volumen titulado *Studies in the Way of Words*, Grice presenta sus célebres máximas conversacionales y describe de la siguiente forma lo que entiende por Principio Cooperativo: “Make your conversational contribution such as is required at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged” (Grice, 1991: 26). La relevancia es introducida por Grice como la máxima que subyace a la categoría de Relación: «under the category of Relation I place a single maxim, namely, Be relevant» (Grice, 1991: 27). La máxima de Relación describe la expectativa que tenemos de que la contribución del otro hablante sea apropiada a las exigencias inmediatas de la conversación en la que estamos involucrados. Por ejemplo, explica Grice, si estamos recibiendo indicaciones para

preparar una tarta, esperamos que se nos hable de comida y no de libros o de prendas de vestir. Evidentemente, como toda buena norma, también las máximas conversacionales de Grice admiten excepciones y transgresiones.

Cuando la transgresión no supone una ruptura del Principio de Cooperación —o sea, cuando no se atribuye a la falta de una genuina intención comunicativa—, se produce una *implicatura conversacional*, un proceso mediante el cual el interlocutor es capaz de interpretar la transgresión misma como manifestación de una información implícita que no puede ser proporcionada de manera explícita por el emisor del texto y que, sin embargo, ha de ser tenida en cuenta por parte del receptor en la comprensión global del mensaje. Quizá el ejemplo menos controvertido y más inmediatamente comprensible que ofrece Grice es el de una transgresión de la máxima de Cantidad, mediante el análisis de una carta de recomendación en la que el autor, que debería recomendar a su pupilo para un empleo como profesor de filosofía, no escribe más que: tiene un excelente dominio del inglés y siempre ha acudido a los seminarios con regularidad. Comentando el lacónico texto, Grice describe las intenciones del autor de la carta de la siguiente manera:

if he wished to be uncooperative, why write at all? He cannot be unable [...] to say more, since the man is his pupil; moreover, he knows that more information is wanted. He must, therefore, be wishing to impart information that is reluctant to write down (Grice, 1991: 33).

Estas suposiciones, concluye Grice, funcionan sólo si aceptamos la hipótesis de que el autor de la carta de recomendación piensa que su pupilo no es un buen candidato para el empleo. Este es el mensaje que la carta implica —el que el receptor del mensaje tiene que deducir de su lectura—, aunque el profesor, por evidentes razones, es relucante a la hora de escribirlo explícitamente en una carta de recomendación.

El proceso de activación de las *implicaturas conversacionales* puede resultar especialmente útil para entender el funcionamiento de la comunicación irónica que se insta en un texto literario en el que opera la omisión relevante. De hecho, empleando los términos de Grice se puede decir que la narrativa irónica o impersonal, al desplazar el centro del interés narrativo desde la historia al efecto, y al proscribir las huellas de intervención directa del autor, acaba poniendo al autor en la casi obligación de violar tanto la máxima de Relación —no hablando directamente del objeto que le interesa—, cuanto la máxima de Cantidad, no

proporcionando toda la información narrativa necesaria para que el lector pueda formarse una idea unívoca y definitiva de la situación narrativa a la que está enfrentando. Cuando, a pesar de estas transgresiones, la cooperación entre autor y lector (el *Principio de Cooperación* de Grice) no está puesta en entredicho, estas mismas transgresiones se vuelven significativas, o sea relevantes, y vienen a conformar el sentido global del texto, modificando la recepción y la interpretación de la información presente de forma explícita.

El autor de narrativa de ficción impersonal o irónica, determinado por aquellos imperativos estéticos cuyos orígenes hemos vinculado a la emergencia del *paradigma indicial* descrito por Ginzburg, sustrae y retiene partes siempre más conspicuas de la información narrativa relevante, buscando en la ironía la manera de invitar a un lector-detective a involucrarse en un proceso de lectura activa. Como en el ejemplo de la carta de recomendación propuesto por Grice, la irrelevancia de la información proporcionada adquiere —a la luz de la escasez de información relativa a otros aspectos que, en cambio, sí serían relevantes— una elocuente relevancia a los ojos del destinatario, vehiculando un mensaje que no sería posible formular de manera explícita. Lo irrelevante se convierte así en indicio de un mensaje que ha de ser debidamente deducido por parte del receptor-lector del texto, frente a un autor que no quiere o no puede formular directamente su mensaje.

Al organizar en una formulación más rigurosa el funcionamiento de la omisión relevante se nos ofrece un criterio eficaz para diferenciar y organizar los diferentes casos de su empleo. Por un lado, tendríamos aquellos textos literarios en los que la omisión de la información relevante se vuelve relevante en cuanto tal, o sea que implica, gracias al juego peculiar que instaura con la información que está presente explícitamente en el texto, un sentido oculto, un secreto, que no se quiere o no se puede expresar de forma directa. Éste sería el caso de muchos célebres cuentos de Hemingway, y de la mayoría de las obras que emplean, en mayor o menor medida, la omisión de la información relevante como estrategia narrativa. Por otro lado, tendríamos aquellos textos en los que la omisión de la información relevante no adquiere una significación irónica, bien porque el texto se obstina en no querer decir más de lo poco que dice, bien porque lo que omite es presentado como algo directamente imposible de ser dicho.

Hay obras literarias que deliberadamente exploran los límites de la aplicabilidad del pacto cooperativo entre autor y lector, insistiendo tan

profundamente en la omisión relevante, que acaban despertando en el lector la impresión de enfrentarse a un rompecabezas insoluble. Ésta es una apuesta arriesgada, que sólo obras de carácter experimental han explotado hasta el fondo. Como recuerda Booth en el prefacio a su *Retórica de la ficción*, para que haya narración, en sentido estricto, tiene que haber “por lo menos un lector que esté dispuesto a participar en el baile” (Booth, 1978: VIII): desafiar las condiciones de posibilidad de este baile entre la obra y el lector significa arriesgar la existencia misma del texto, que encuentra su plena razón de ser sólo en su contexto de recepción final.

Un ejemplo paradigmático de un texto de esta índole, ante el que el lector llega a dudar de tener las capacidades para sumarse al baile, sería *El sonido y la furia* de William Faulkner. En el primer capítulo se narran episodios aparentemente inconexos de la vida de Benjamin Compson, sin proporcionar en ningún momento la información necesaria para entender el contexto narrativo ante el que nos encontramos, produciendo una evidente sensación de dificultad. El texto parece un excelente ejercicio de escritura en el que se presentan todas las escenas sin mencionar nunca lo que sería relevante, o sea, necesario para entender dónde y cuándo acontecen los hechos narrados, sin recurrir tampoco a guiños irónicos que aludan a una posible lectura en clave del texto.

Por otra parte, hay todo un conjunto de obras en las que, aunque la omisión relevante no adquiriera significados irónicos, la cooperación entre autor y lector no está puesta en entredicho. En estos casos, la omisión relevante no se traduce en una dificultad de comprensión en el nivel del significado literal del texto, sino que afecta a la comprensión de su sentido profundo: lo que se omite no es la información necesaria para comprender qué es lo que ocurre, sino la que nos ayudaría a entender qué sentido tiene lo que estamos leyendo o, dicho de otra forma, qué quiere decir el autor contándonos lo que nos está contando. Lo que se omite, aunque resulte relevante para una comprensión profunda de la obra, tiene que ser aceptado como una realidad insondable, que no quiere ser rescatada por ningún guiño irónico del autor.

Como nos recuerda Booth, el placer de descifrar sutilezas típico de la comunión irónica descrita anteriormente, no es en absoluto la única forma de colaboración que un lector puede experimentar durante la lectura. Hay casos en los que la tarea del lector no es la de “resolver, la de calcular alusiones, la de descubrir las intenciones”, sino que consiste en buscar “respuestas extremadamente complicadas a signos extremadamente

complejos” en el plano moral e imaginativo (Booth, 1978: 288). La prosa de Kafka —caracterizada justamente por una peculiar mezcla de claridad y transparencia en el nivel literal del texto y cierta opacidad en el de su significado profundo—, representaría el ejemplo paradigmático de este tipo de obras, que no admiten ninguna interpretación exhaustiva de sus elementos textuales. La súbita metamorfosis de Gregor Samsa, por ejemplo, es descrita con increíble simplicidad y es asimilada sin mayores dificultades por el lector. En este caso, el lector no se enfrenta a ningún *enigma* por resolver, sino a una extraña mezcla entre lo familiar y lo desconocido, lo transparente y lo misterioso, en la que los elementos narrativos se resisten a una interpretación exhaustiva y coherente del texto.

Recientemente, el escritor Javier Cercas ha presentado unas consideraciones interesantes acerca de este tipo de obras, acuñando la definición de obras de punto ciego⁶. Cercas pone en comunicación directa su producción novelística con un filón de obras que se articulan alrededor de un hueco, de un silencio: “en su corazón, hay siempre una pregunta, y toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta a esa pregunta central; al terminar esta búsqueda, sin embargo, la respuesta es que no hay respuesta” (Cercas, 2016: 17). El punto ciego representa un espacio vacío que contiene las posibles respuestas a estas preguntas, un hueco relevante para comprender el sentido de la obra, que el lector siempre se predispone a rellenar, sin poder llegar a hacerlo. Por su parte, y esto es lo que nos interesa subrayar, el escritor organiza narrativamente la obra manteniendo este hueco, o sea, resistiéndose a la tentación de rellenarlo con su personal respuesta, o incluso de insinuar, irónicamente, una posible manera de hacerlo.

Al omitir aquellos elementos narrativos que harían posible decidirse por una determinada respuesta en favor de otra, el autor hace que este hueco despliegue todo su valor semántico, convocando al lector a un espacio vacío para que se implique reflexivamente en la comprensión profunda del texto. Según señala Domingo Ródenas, en la introducción

⁶ La teoría del *punto ciego* de Cercas hereda, reformula y, en buena medida, simplifica intuiciones consolidadas en el ámbito de la teoría literaria desarrollada a partir del posestructuralismo francés, a raíz del psicoanálisis lacaniano y de la teoría derridiana de la *deconstrucción*. A este respecto, es especialmente pertinente mencionar la obra de Maurice Blanchot, que explora justamente la idea que aprovecha Cercas del lenguaje (literario) como íntimamente habitado por el vacío, un hueco alrededor del cual se articula el esfuerzo comunicativo del autor. Sobre este aspecto, señalamos, sobre todo, *El espacio literario* (1955), y también *El libro por venir* (1959).

que abre su edición de *Soldados de Salamina* por la editorial Cátedra, a diferencia del punto ciego del nervio óptico, del que Cercas deriva la metáfora en la base de su teoría de la novela, que se configura como un vacío que no advertimos porque el cerebro se encarga de rellenar ese hueco, «En el texto narrativo [...] el hueco no puede completarse de manera automática porque [...] los contenidos que podrían rellenarlo son múltiples e incluso contradictorios (Ródenas, 2001: 59). En estos casos no se trata de deducir la interpretación correcta de la obra mediante la interpretación de las marcas irónicas: los interrogantes se mantienen deliberadamente abiertos como preguntas sin respuesta, y son constitutivos del valor mismo de la obra. La omisión de todos aquellos elementos que podrían resolver su interpretación se vuelve relevante en cuanto es a partir de ella que tal cuestión adquieren la magnitud y el peso que se le atribuye.

En conclusión, podemos resumir tres distintos casos de omisión relevante de la siguiente forma: cuando la omisión adquiere una significación irónica, el texto se presenta como un enigma construido con el sobreentendido y la alusión, un texto detrás del cual se ha reconstruido la presencia de un autor irónico, que dice menos de lo que sabe y quiere hacerle decir al texto más de lo que dice. En ausencia de marcas irónicas, se producen dos casos distintos, por un lado, el de aquellos textos que se obstinan en no decir más de lo poco que dicen, y se presentan al lector como complicados rompecabezas, con el riesgo que ello conlleva de resultar indescifrables; por otro, el de aquellos textos en los que, a pesar de que la omisión relevante no esté compensada por ninguna marca irónica, el lector no encuentra dificultades interpretativas en el plano literal de comprensión, en cuanto la omisión involucra aspectos relevantes que sólo tienen que ver con su significado profundo, haciendo que la obra resulte comprensible pero misteriosa, impenetrable o insondable.

CONCLUSIONES

Siguiendo el enigmático prodigio descrito por Genette, según el cual el texto dice menos de lo que sabe, pero hace saber al lector más de lo que dice, hemos investigado las etapas principales del progresivo énfasis que algunos escritores han puesto en las omisiones narrativas, atribuyendo a Poe y a James un rol fundamental, en calidad de iniciadores de una tendencia que cristalizará, décadas más tarde, en la formulación del principio del *iceberg* de Hemingway. Gracias a las aportaciones teóricas de Frye, hemos definido esta técnica narrativa fundada en el aparentar

saber menos de lo que se sabe con el término *irónico*, extendiendo la definición no sólo a la descripción de la actitud del autor con respecto al texto, sino también a la de la relación retórica que este autor irónico instituye con un lector modelo de segundo nivel que, en la definición de Eco, es el que es capaz de detectar las estrategias textuales profundas empleadas por el autor, evitando caer en ellas como en una trampa.

Hemos asimilado el papel de este lector avisado y cómplice frente a los guiños irónicos del autor a otra figura clave de la modernidad, la del detective de las novelas policíacas. Según la formulación de Ginzburg, como reacción a la aparente indescifrabilidad de la incipiente realidad moderna se produciría un movimiento epistemológico compensatorio, que se aglutinaría alrededor de un paradigma cultural, que él denomina indicial. Al hacer esto, hemos creído poder ofrecer una explicación, aunque parcial, de por qué y cómo se hizo posible, en un determinado momento histórico, entender el texto como un enigma que espera ser descifrado por un lector-detective, mediante la lectura en clave de los indicios textuales.

Posteriormente, se ha subrayado el papel de las omisiones en la dinámica interpretativa de la lectura, volviendo necesaria la activación de códigos o modelos mentales que sirven para interpretar en qué dirección apunta el texto, integrando la información ausente a partir de la búsqueda de la información relevante. Gracias a este análisis, hemos observado cómo la taxonomía ofrecida por la narratología contemporánea podía ser ampliada sobre la base del criterio de la *relevancia* estudiado por Sperber y Wilson, introduciendo la inédita categoría de la omisión de la información relevante, u omisión relevante a secas, como caso especial de la *paralipsis* descrita por Genette, en donde el decir menos no es evaluable como transgresión del modo narrativo dominante, sino sobre la base de la cantidad de información relevante omitida en el texto.

En la última parte del trabajo, se ha estudiado más en detalle el funcionamiento a la base de la comunicación irónica entre autor y lector, empleando como modelo de referencia teórico el mecanismo de las *implicaturas conversacionales* de Grice. Gracias a este análisis se ha podido apuntar a la existencia de otros casos de empleo de la omisión relevante, que no conllevan la activación de una comunicación irónica: el que se produce cuando el texto no quiere decir más de lo poco que dice; y el que caracteriza aquellos textos que dicen aparentemente todo lo que hace falta para entender el plano literal de la narración, omitiendo los elementos que permitirían el paso desde el nivel literal al del sentido

profundo de lo narrado. Este estudio termina planteando la necesidad de explorar más a fondo estos dos casos minoritarios de uso de la omisión relevante, en los que el texto no adopta la forma del *enigma* sino del *jeroglífico* o del *rompecabezas*. Esto significa, al mismo tiempo, plantear la posibilidad de explorar la actividad de un lector que ya no puede, y no quiere, adoptar el rol de un atento detective, sino que es llamado a reflexionar sobre el esfuerzo interpretativo que el texto le obliga a cumplir, recurriendo incesantemente los caminos interpretativos que conducen a la obra, habitando un espacio que, en el paso desde la modernidad a la posmodernidad, resultará especialmente fértil para la experimentación literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, Eric (1950), *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura.
- Barrio Marco, José M. (1990), *Ernest Hemingway y su dinámica narrativa*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid.
- Barthes, Roland (1968), “El efecto de realidad”, en *Revista de Occidente*, Nº. 386-387, 2013; pp. 210-219. Consultado en línea el 18/02/2019: <http://semioticagesc.com/wp-content/uploads/2015/10/El-efecto-de-realidad.pdf>.
- Barthes, Roland (1989), *S/Z*, Madrid, Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice (2002), *El espacio literario*, Madrid, Ed. Nacional.
- Blanchot, Maurice (2005), *El libro por venir*, Madrid, Trotta.
- Booth, Wayne C. (1978), *La retórica de la ficción*, Barcelona, A. Bosch.
- Brooks, Peter (1984), *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press.
- Cercas, Javier (2016), *El punto ciego*, Barcelona, Penguin Random House.

Cercas, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, edición al cuidado de Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Cátedra.

Cortázar, Julio (1987), “Introducción” a *Ensayos y críticas*, de Edgar Allan Poe, traducción, intr. y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial.

Dijk, Teun A. van (1995), “De la gramática del texto al análisis crítico del discurso”, en *Beliar*. Boletín de Estudios Lingüísticos Argentinos, año 2, N°. 6, 1995, pp. 20-40. Consultado en línea el 01/06/2018: <http://www.discourse-in-society.org/teun.html>.

Dijk, Teun A. van, Kintsch, Walter (1983), *Strategies of Discourse Comprehension*, Orlando, Florida Academic Press.

Eco, Umberto (1999), *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, editorial Lumen.

Eco, Umberto (1997), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.

Frye, Northrop (1991), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.

Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

Ginzburg, Carlo (1989), *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.

Grice, H. Paul (1991), *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Harvard University Press.

Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.

Iser, Wolfgang (1971), “The reading process: a phenomenological approach”, *New Literary History*, 3, pp. 279–99.

Piglia, Ricardo (2000): *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.

- Poe, Edgar A. (1987), *Edgar Allan Poe: ensayos y críticas*, traducción, intr. y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Routledge, 1991.
- Ryan, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Ródenas de Moya, Domingo (2001), “Introducción” a *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, ed. de Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Cátedra.
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre (1986), *La Relevancia: comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994.
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre (2004), “La Teoría de La Relevancia”, en *Revista de Investigación Lingüística*, volumen 7, Nº. 1, 2004, pp. 237-288. Consultado en línea el 01/06/2018: <http://revistas.um.es/ril/article/view/6691/6491>.
- Todorov, Tzvetan (1971), “Typologie du roman policier”, en *Poétique de la prose*, París, Seuil, pp. 57-59.