

Sobre la literatura como acto de **comunicación** tratan desde distintas perspectivas, Booth, Calvino, Chatman e Iser. Además, se pueden consultar Lázaro Carreter, Lotman y Segre (véase bibliografía).

Se refiere al narratario, término acuñado por Prince y utilizado también por Genette.

El destinatario de la obra de arte literaria

Cualquiera que su intención fuere, artística o práctica, todo escrito es un acto de **comunicación**; y claro está que el destinatario inmediato de una alocución política o de una carta de amor, por muy cargados de belleza que estén los respectivos textos, es diferente del «lector amigo», del «culto lector» o del «desocupado lector», es decir, del lector incorpóreo e imaginario a quien suelen dirigirse las obras concebidas, redactadas y publicadas como ficción poética. Detrás de este supuesto «lector», entre el público general e indeterminado, habrá hombres reales, concretos, que eventualmente asuman el papel del «lector» previsto, cuya complicidad recaba el autor para que se lleve a cabo el juego ilusionista del arte. Por lo tanto, si una obra literaria inicialmente dirigida al terreno de la realidad práctica ha de funcionar más tarde como obra de ficción, tendrá que producirse un cambio en el destinatario de la comunicación, quien, para leerla como pieza de arte literaria, deberá estar dispuesto a ingresar mediante ella en el ámbito imaginario. Nosotros no somos los senadores romanos a quienes Cicerón se dirigía, ni su discurso va a influir para nada en nuestras decisiones políticas, pues nuestro mundo es otro. Pero ¿es que somos acaso nosotros los espectadores del teatro The Globe, de Shakespeare?

Lo que pretendo sugerir con esta pregunta retórica es que el destinatario de la obra de arte literaria no posee nunca la entidad concreta del hombre a quien se le manda una carta o se le dirige cualquier otra comunicación de orden práctico, sino que existe más bien como potencialidad susceptible de múltiples y diversas concreciones, cada una de las cuales realiza su interpretación propia y única del texto impartido. En contraste con el mensaje práctico, que aspira a transmitir un contenido inequívoco para su racional entendimiento, la obra de arte literaria es, por su índole misma, ambigua. Cifra en su texto unas experiencias estéticas, que son las del hombre real que la ha creado; y a partir del nexo significativo en que dicho texto consiste se desencadenarán en el lector experiencias estéticas, también subjetivas, correspondientes —pero nunca idénticas— a las originales del autor. Es un proceso complejo, que no se agota ni mucho menos en los términos de la comunicación racional, pues entran en él factores diferentes del de la pura inteligencia por los que se estimulan otras facultades y se despierta la imaginación. De ahí la perennidad de la obra de arte, que en-

cierra en su seno la virtud de hablar diversamente a gentes diversas en lugares varios y tiempos sucesivos. Su efecto no está reducido a una situación particular ni a determinadas personas. Nosotros no somos los espectadores que vieron a Shakespeare interpretar su *Julio César*; pero Shakespeare escribió su *Julio César* también para nosotros. Las cartas de Madame de Sévigné que figuran en la historia de la literatura acaso fueran redactadas, no sólo para informar y divertir a su hija, sino a la vez —como alguien ha aventurado— con la vista puesta en aquella leída corte (y quizá, más allá de ésta, en nosotros, hoy). De ser así, en su texto (y en tantísimos otros) concurriría la dirección a un destinatario concreto con la del destinatario potencial de las obras de arte, quien por ellas penetraría en ese recinto exento que es el propio de la ficción poética.

ITALO CALVINO

LOS NIVELES DE REALIDAD EN LA LITERATURA

«Yo escribo.» Esta afirmación es el primer y único dato de realidad del que un escritor puede partir. «En este momento yo estoy escribiendo.» Lo cual equivale también a decir: «Tú, que estás leyendo, estás obligado a creer una sola cosa: que lo que estás leyendo es algo que alguien ha escrito en un momento anterior: lo que lees sucede en un universo especial que es el de la palabra escrita. Puede ser que entre el universo de la palabra escrita y otros universos de la experiencia se establezcan correspondencias de distinto tipo y que tú hayas de intervenir con tu juicio sobre dichas correspondencias, pero tu juicio sería siempre erróneo si leyendo creyeras entrar en relación directa con la experiencia de otros universos que no sean el de la palabra escrita». He hablado de «universos de experiencia» y no de «niveles de realidad», por-

Italo Calvino, «Los niveles de realidad en la literatura» (1978), en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. G. Sánchez Ferlosi, Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 341-345 [339-354]. © 1995: Tusquets Editores, Barcelona.

que en el interior del universo de la palabra escrita se pueden localizar muchos niveles de realidad, así como en cualquier otro universo de la experiencia.

Establezcamos, pues, que la afirmación «Yo escribo» sirve para fijar un primer nivel de realidad que he de tener presente de manera explícita o implícita para toda operación que ponga en relación niveles distintos de realidad escrita y, también, cosas escritas con cosas no escritas. Este primer nivel me puede servir como plataforma sobre la cual montar un segundo nivel, que puede pertenecer a una realidad heterogénea respecto del primero o, mejor aún, remitir a otro universo de experiencia.

Puedo escribir, por ejemplo: «Yo escribo que Ulises escucha el canto de las Sirenas»; afirmación incontrovertible que tiende un puente entre dos **universos** no contiguos: el universo inmediato y empírico en el que estoy yo escribiendo y el universo mítico, en el que desde siempre sucede que Ulises está escuchando las Sirenas atado al árbol de su barco.

La misma proposición puede escribirse también: «Ulises escucha el canto de las Sirenas», en la que está implícito «Yo escribo que». Pero para dejarlo sobreentendido hemos de estar dispuestos a correr el riesgo de que tú, lector, confundas los dos niveles de realidad y creas que el acto de la escucha por parte de Ulises se realiza en el mismo nivel de realidad en que se realiza mi acción de escribir esa frase.

He utilizado la expresión «el lector cree», pero conviene aclarar enseguida que la credibilidad de lo que está escrito puede entenderse de muy distintas formas, a cada una de las cuales puede corresponder más de un nivel de realidad. Nadie impide que alguien se crea el encuentro de Ulises con las Sirenas como si fuera un hecho histórico, de la misma manera en que se cree en el desembarco de Cristóbal Colón el 12 de octubre de 1492. O se puede creer en ello sintiéndose investidos por la revelación de una verdad suprasensible contenida en el mito; pero aquí entramos en el terreno de la fenomenología religiosa, en que la palabra escrita tendría sólo una función de mediación. En todo caso, la credibilidad que ahora nos interesa no es ni la una ni la otra, sino esa credibilidad especial de los textos literarios, interior a la lectura; una credibilidad como entre paréntesis, a la cual corresponde, por parte del lector, una actitud que Coleridge define como *suspension of disbelief*, suspensión de la in-

credulidad. Esta *suspension of disbelief* es condición para el éxito de toda invención literaria, aunque ésta se sitúe declaradamente en el reino de lo maravilloso y de lo increíble.

Hemos considerado la posibilidad de que el nivel de «Ulises escucha» sea equiparado al de «yo escribo». Pero la fusión de los dos niveles puede producirse también en sentido contrario, en el caso de que tú, lector, creas que también la proposición «Yo escribo» pertenezca a una realidad literaria o mítica. El yo sujeto de «Yo escribo» se convertiría entonces en el yo de un personaje novelesco o de un autor mítico. Como Homero, precisamente. Para mayor claridad, enunciemos nuestra frase como sigue: «Yo escribo que Homero cuenta que Ulises escucha las Sirenas». La proposición «Homero cuenta» puede situarse en un nivel de realidad mítica, en cuyo caso tendremos dos niveles de realidad mítica: el de la fábula narrada y el del legendario cantor ciego, inspirado por las Musas. Pero la misma proposición puede situarse también en un nivel de realidad histórica, o mejor dicho, filológica; en este caso por «Homero» se entiende al autor individual o colectivo de que se ocupan los investigadores de la «cuestión homérica»; el nivel de realidad sería entonces común o contiguo al del «yo escribo». (Notaréis que no he escrito «Homero escribe» ni «Homero canta», sino «Homero cuenta», para dejarme abiertas ambas posibilidades.)

Por el modo como he formulado la frase, resultaría natural pensar que Homero y yo somos dos personas distintas, pero ésta podría ser una impresión equivocada. La frase sería idéntica si la hubiera escrito Homero en persona o, en todo caso, el verdadero autor de la *Odisea*, que en el momento de escribir se escinde en dos **sujetos escribientes**: su yo empírico, que es el que materialmente traza los caracteres en el papel (o se los dicta a quien los escribe), y el personaje mítico del cantor ciego, asistido por la divina inspiración, con el cual se identifica.

De la misma manera nada cambiaría si «yo» fuese a la vez el yo que os habla y el Homero de quien escribo, es decir, si lo que yo le atribuyo a Homero fuera invención mía. El procedimiento quedaría claro de inmediato si la frase fuese «Yo escribo que Homero cuenta que Ulises descubre que las Sirenas son mudas». En este caso, para obtener un determinado efecto literario, yo atribuyo apócrifamente a Homero algo que yo he cambiado, deformado o interpretado acerca de la narración homérica. (En

Este concepto de **universo** se podría relacionar con el de mundo posible de que tratan Albaladejo y Eco.

Las relaciones entre los niveles de realidad

El lector y la suspensión de la incredulidad

Se trata de la distinción entre autor real y autor empírico sobre la que escriben Ayala, Booth y Chatman.

realidad, la idea de las Sirenas silenciosas es de Kafka; pensemos que el yo sujeto de la frase sea Kafka.) Pero incluso sin cambios, los innumerables autores que, rememorando a autores precedentes, han vuelto a escribir y a interpretar una historia mítica o, en todo caso, tradicional, lo han hecho para comunicar algo nuevo, aun permaneciendo fieles a la imagen de la tradición; y para todos ellos en el yo del sujeto escribiente pueden distinguirse uno o más niveles de realidad subjetiva individual y uno o más niveles de realidad mítica o épica, que saca su materia de la imaginación colectiva.

Volvamos a la frase de la que hemos partido. Cualquier lector de la *Odisea* sabe que, para mayor exactitud, tendría que ser escrita así:

«Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las Sirenas».

En la *Odisea*, en efecto, las vicisitudes de Ulises en **tercera persona** engloban otras vicisitudes de Ulises en **primera persona**, que son las que él cuenta a Alcinoos, rey de los Feacios. Si comparamos las unas con las otras vemos que sus diferencias no son sólo gramaticales. Las vicisitudes contadas en tercera persona tienen una dimensión psicológica y afectiva que les falta a las otras. Y en ellas la presencia de lo sobrenatural consiste en apariciones de los dioses del Olimpo, que se manifiestan a los hombres bajo las vestiduras de comunes mortales. Por el contrario, las aventuras de Ulises contadas en primera persona parecen pertenecer a un repertorio mitológico más primitivo, en que los comunes mortales y los seres sobrenaturales se encuentran cara a cara, en un mundo poblado de monstruos, cíclopes, sirenas, magas que transforman a los hombres en cerdos: el mundo, en suma, de lo sobrenatural pagano y preolímpico. Podemos por tanto definir dos niveles de realidad mítica distintos, a los cuales corresponden dos geografías: una, correspondiente a la experiencia histórica de la época (la de los viajes de Telémaco y retorno a Itaca); y otra, fabulosa, resultante de la yuxtaposición de tradiciones heterogéneas (la de los viajes de Ulises contados por Ulises). Podemos añadir que entre los dos niveles se sitúa la isla de los Feacios, o sea el lugar ideal del que nace la narración, utopía de perfección humana fuera de la historia y fuera de la geografía.

Me he alargado en este punto porque me sirve para ejemplificar cómo a los distintos niveles les corresponde un nivel de

Sobre las relaciones entre la **primera** y la **tercera persona** es conveniente consultar el texto de Butor.

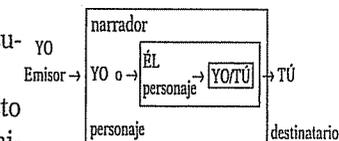
Niveles de realidad y niveles de credibilidad

credibilidad distinto, o mejor, una distinta *suspensión of disbelief*; admitiendo que un lector «crea» en las aventuras de Ulises contadas por Homero, ese mismo lector puede considerar a Ulises un fanfarrón por todo lo que Homero pone en su boca, en primera persona. Pero cuidemos de no confundir niveles de realidad (internos a la obra) con niveles de verdad (referidos a un «afuera»). Por eso es por lo que siempre hemos de tener presente la totalidad de la frase:

«Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las Sirenas».

Esta es la fórmula que yo propongo como el más completo y, a la vez, el más sintético **esquema** de articulaciones entre niveles de realidad en la obra literaria.

En este punto es útil el **esquema** que para explicar los niveles narrativos propone Segre (1985:28):



SEYMOUR CHATMAN

LA COMUNICACIÓN NARRATIVA

Que es esencial no **confundir** el autor y el narrador se ha convertido en un tópico de la teoría literaria. Como afirma Monroe Beardsley, «el hablante de una obra literaria no puede ser identificado con el autor y, por consiguiente, el carácter y condición del hablante sólo pueden conocerse a través de la evidencia interna, a menos que el autor haya proporcionado un contexto pragmático, o que diga que lo ha hecho, que lo conecta con el hablante».¹ Pero aun en ese contexto, el hablante no es el autor, sino el «autor» (las comillas del «como si»), o mejor aún el narrador-«autor», uno de varios tipos posibles.

Además, hay un tercer elemento demostrable, apodado apropiadamente por Wayne Booth, el «autor **implícito**»:

De esta **confusión** tratan Ayala, Booth y Calvino.

Autor y narrador

Es preferible autor **implícito** como se verá en el artículo de Booth.

1. Seymour Chatman, *Story and discourse*, Cornell UP, Ithaca, 1978. *Historia y discurso* (1978), trad. M. J. Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1990, pp. 158-162.

1. En *Aesthetics*, Nueva York, 1958, p. 240. Cf. Walker Gibson, «Authors, Speakers, Readers, Mock Readers», *College English*, 11 (1950), pp. 265-269; y Kathleen Tillotson, *The Tale and the Teller*, Londres, 1959.