

# Texto literario y heterogeneidad discursiva. Una propuesta de análisis.

Carla Prestigiacomo

Universidad de Palermo. Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche  
Viale delle Scienze s/n 90129 Palermo  
[carla.prestigiacomo@unipa.it](mailto:carla.prestigiacomo@unipa.it)

## **Resumen**

---

Todo relato constituye un modo particular de organización de los enunciados y, como acto enunciativo es regido por un sujeto enunciator que puede manipular la materia narrativa a su antojo. Por esta razón, a la hora de analizar un texto narrativo –escrito u oral, literario o no- hay que tener en cuenta muchos elementos (la manera de presentar y encadenar los hechos, el objetivo comunicativo, todos los componentes que intervienen en la construcción de un texto).

En este breve estudio, se proponen dos ejemplos de análisis de textos narrativos literarios: *La larva* de Rubén Darío y *Albertina y Benito (Cuento para colegialas)* de Edgar Neville. El primero representa un ejemplo significativo de enunciado narrativo que se produce en una situación comunicativa compleja. El segundo, en cambio, como ejemplo de prosa experimental, demuestra cómo partiendo de un género codificado, tal como es el relato juvenil, es posible crear un discurso nuevo en el que el tono irónico subvierte las estructuras establecidas.

**Palabras clave:** discurso, enunciator, narración, estrategias discursivas.

## **Riassunto**

---

Ogni racconto rispetta una peculiare organizzazione degli enunciati e, in quanto atto enunciativo, è determinato da un soggetto enunciatore che può manipolare la materia narrativa a suo piacimento. Per questo, quando ci si accinge ad analizzare un testo narrativo, scritto o orale, letterario o no, bisogna considerare vari elementi (il modo di presentare e collegare gli eventi, gli obiettivi comunicativi e tutti quegli elementi che intervengono nella costruzione di un testo).

In questo breve studio, propongo due esempi di analisi di testi narrativi letterari: *La larva* di Rubén Darío e *Albertina y Benito (Cuento para colegialas)* di Edgar Neville. Il primo rappresenta un esempio significativo di enunciato narrativo prodotto in una situazione comunicativa complessa. Il secondo, invece, come esempio di prosa sperimentale, dimostra come prendendo le mosse da un genere codificato, quale la letteratura didattica per ragazzi, sia possibile creare un discorso nuovo in cui il tono ironico sovverte le strutture codificate.

**Parole chiave:** discorso, enunciatore, narrazione, strategie discorsive.

## **Abstract**

---

Every narration follows a peculiar utterance organisation and, as an utterance act, is determined by an enunciator who is able to manipulate the narrative material as he wishes. For this reason when you are about to analyse a narrative text, either written or oral, either literary or not, you need to take into consideration various elements (the way events are presented and linked together, the communicative intentions and all those elements which are part of the making of a text).

In this brief study I make two examples of analysis of literary narrative texts: *La Larva* by Rubén Darío and *Albertina y Benito (Cuento para colegialas)* by Edgar Neville. The former represents a significant example of a narrative utterance produced in a complex communicative situation. The latter, on the other hand, as an example of experimental prose, shows how an author can start from such a well known literary genre as didactic literature for teenagers to create a totally new discourse where the ironic tone subverts the codified structures.

**Key words:** discourse, enunciator, narrator, discursive strategies.

## **Tabla de contenidos**

1. Introducción
2. *La larva*
  - 2.1 La situación enunciativa y los enunciadores
  - 2.2 El relato de Codomano
3. *Albertina y Benito (Cuento para colegialas)*
  - 3.1 Introducción
  - 3.2 La heterogeneidad discursiva
  - 3.3 El enunciador y la ironía
4. Conclusiones
5. Referencias bibliográficas

## 1. Introducción

Como bien señalan Lorda y Adam (1999: 13), “el relato no constituye un tipo de discurso, ni un tipo de texto, sino un modo particular de organización de los enunciados (...)”, y como acto enunciativo es regido por un sujeto enunciativo que puede manipular la materia narrativa a su antojo. Por esta razón, a la hora de analizar todo relato, escrito u oral, hay que tener en cuenta no sólo la manera de presentar, encadenar e interrelacionar los hechos que constituyen la sustancia del mundo narrado, sino también la relación que se establece entre el locutor y dicha materia y entre el locutor y su destinatario (oyente o lector). Es necesario, por lo tanto, considerar el objetivo comunicativo, manifiesto o implícito (divertir, informar, formar, seducir, persuadir...) perseguido mediante una actividad discursiva, cuyo éxito pragmático depende de las estrategias elegidas por el sujeto enunciativo, único artífice y organizador de todos los componentes que intervienen en la construcción de un texto: el espacio, el tiempo y el orden según el cual se desarrolla la acción de los actores, el talante ante los personajes, la perspectiva, el ritmo, el tono, la relación con el destinatario y la imagen que el narrador ofrece de sí mismo. Todo estructurado según una determinada forma de texto, una organización discursiva, una manifestación verbal que comprende el tipo de léxico, el tipo de sintaxis y de registros, la organización y los ritmos de los periodos, de los segmentos del texto, las formas de encadenar la progresión temática, figuras e imágenes empleadas...

En la reflexión que aquí presento me ceñiré a una de las formas en prosa que mejor representa la producción literaria en lengua castellana, obviando lo que, de forma muy genérica e incluso impropia, he llamado “texto literario”. En concreto, restringiré mi estudio a una de las formas en prosa que mejor representa la producción literaria en lengua castellana: *La larva* de Rubén Darío y *Albertina y Benito (Cuento para colegialas)* de Edgar Neville. Ambas obras, pertenecientes a autores y períodos literarios dispares, son buena muestra, en diferente medida, para demostrar cómo cada texto forma una unidad comunicativa, intencional y completa, un “haz de instrucciones dadas por el Enunciador a su Destinatario” (Calsamiglia Blancafort, Tusón Valls, 1999: 18) o, simplemente, un hecho comunicativo en el que intervienen componentes socioculturales concretos y cuyos artífices, dependiendo del fin que se proponen, se someten a unas reglas de interacción y recurren a elementos verbales que conducen de manera implícita o explícita a su correcta interpretación.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> No es éste el lugar oportuno para detenerse sobre el amplio debate que se ha desarrollado con respeto a los límites de la interpretación de una obra literaria. Es de todos conocida la posición de Eco (*Opera aperta*, 1962). Para una síntesis exhaustiva sobre la cuestión y la evolución de los estudios sobre los textos narrativos, remito a Adam, Lorda (1999: 19-35).

A diferencia de lo que sucede en un relato factual, un relato literario se caracteriza por su estatuto de ficción y, por consiguiente, por insertarse en una situación comunicativa especial, cuyos componentes pertenecen tanto al mundo real de autor y lector, como al mundo modalizado de la diégesis (narrador, narratario, actores...). Un estudio de cualquier texto narrativo escrito comportaría el análisis de todos y cada uno de estos elementos. Sin abordar exhaustivamente los dos textos señalados, extrapolaré de cada uno de ellos aquellas características que justifiquen el título del estudio.

## 2. *La larva*

Como se hablase de Benvenuto Cellini y alguien sonriera de la afirmación que hace el gran artífice en su *Vida*, de haber visto una vez una salamandra, Isaac Codomano dijo:

-No sonriáis. Yo os juro que he visto, como os estoy, viendo a vosotros, si no una salamandra, una larva o una amputada.

Os contaré el caso en pocas palabras.

Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo. En la ciudad en que pasé mis primeros años se hablaba, lo recuerdo bien, como de cosa usual, de apariciones diabólicas, de fantasmas y de duendes. En una familia pobre, que habitaba en la vecindad de mi casa, ocurrió, por ejemplo, que el espectro de un coronel peninsular se apareció a un joven y le reveló un tesoro enterrado en el patio. El joven murió de la visita extraordinaria, pero la familia quedó rica, como lo son hoy mismo los descendientes. Aparecióse un obispo a otro obispo, para indicarle un lugar en que se encontraba un documento perdido en los archivos de la catedral. El diablo se llevó a una mujer por una ventana, en cierta casa que tengo bien presente. Mi abuela me aseguró la existencia nocturna y pavorosa de un fraile sin cabeza y de una mano peluda y enorme que se aparecía sola, como una infernal araña. Todo eso lo aprendí de oídas, de niño. Pero lo que yo vi, lo que yo palpé, fue a los quince años; lo que yo vi y palpé del mundo de las sombras y de los arcanos tenebrosos.

En aquella ciudad, semejante a ciertas ciudades españolas de provincia, cerraban todos los vecinos las puertas a las ocho, y a más tardar, a las nueve de la noche. Las calles quedaban solitarias y silenciosas. No se oía más ruido que el de las lechuzas anidadas en los aleros, o el ladrido de los perros en la lejanía de los alrededores.

Quien saliese en busca de un médico, de un sacerdote, o para otra urgencia nocturna, tenía que ir por las calles mal empedradas y llenas de baches, alumbrado apenas por los faroles de petróleo que daban su luz escasa colocados en sendos postes.

Algunas veces se oían ecos de músicas o de cantos. Eran las serenatas a la manera española, las arias y romanzas que decían, acompañadas con la guitarra, las ternezas románticas del novio a la novia. Esto variaba desde la guitarra sola y el novio cantor, de pocos posibles, hasta el cuarteto, septuor, y aun orquesta completa y un piano, que tal o cual señorete adinerado hacía sonar bajo las ventanas de la dama de sus deseos.

Yo tenía quince años, una ansia grande de vida y de mundo. Y una de las cosas que más ambicionaba era poder salir a la calle, e ir con la gente de una de esas serenatas. Pero ¿cómo hacerlo?

La tía abuela que cuidó de mi niñez, una vez rezado el rosario, tenía cuidado de recorrer toda la casa, cerrar bien todas las puertas, llevarse las llaves y dejarme bien acostado bajo el pabellón de mi cama. Mas un día supe que por la noche habría una serenata. Más aún: uno de mis amigos, tan joven como yo, asistiría a la fiesta, cuyos encantos me pintaba con las más tentadoras palabras. Todas las horas que precedieron a la noche las pasé inquieto, no sin pensar y preparar mi plan de evasión. Así, cuando se fueron las visitas de mi tía abuela - entre ellas un cura y dos licenciados- que llegaban a conversar de política o a jugar al tute o al tresillo, y una vez rezadas las oraciones y todo el mundo acostado, no pensé sino en poner en práctica mi proyecto de robar una llave a la venerable señora.

Pasadas como tres horas, ello me costó poco pues sabía en dónde dejaba las llaves, y además, dormía como un bienaventurado. Dueño de la que buscaba, y sabiendo a qué

puerta correspondía, logré salir a la calle, en momentos en que, a lo lejos, comenzaban a oírse los acordes de violines, flautas y violoncelos. Me consideré un hombre. Guiado por la melodía, llegué pronto al punto donde se daba la serenata. Mientras los músicos tocaban, los concurrentes tomaban cerveza y licores. Luego, un sastre, que hacía de tenorio, entonó primero A la luz de la pálida luna, y luego Recuerdas cuando la aurora... Entro en tantos detalles para que veáis cómo se me ha quedado fijo en la memoria cuanto ocurrió esa noche para mí extraordinaria. De las ventanas de aquella Dulcinea, se resolvió ir a las de otra. Pasamos por la plaza de la Catedral. Y entonces... He dicho que tenía quince años, era en el trópico, en mí despertaban imperiosas todas las ansias de la adolescencia... Y en la prisión de mi casa, de donde no salía sino para ir la colegio, y con aquella vigilancia, y con aquellas costumbres primitivas... Ignoraba, pues, todos los misterios. Así, ¡cuál no seda mi gozo cuando, al pasar por la plaza de la Catedral, tras la serenata, vi, sentada en una acera, arropada en su rebozo, como entregada al sueño, a una mujer! Me detuve.

¿Joven? ¿Vieja? ¿Mendiga? ¿Loca? ¡Qué me importaba! Yo iba en busca de la soñada revelación, de la aventura anhelada.

Los de la serenata se alejaban.

La claridad de los faroles de la plaza llegaba escasamente. Me acerqué. Hablé; no diré que con palabras dulces, mas con palabras ardientes y urgidas. Como no obtuviese respuesta, me incliné y toqué la espalda de aquella mujer que no quería contestarme y hacía lo posible por que no viese su rostro. Fui insinuante y altivo. Y cuando ya creía lograda la victoria, aquella figura se volvió hacia mí, descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos! aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesona y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción. De la boca horrible salió como una risa ronca; y luego aquella «cosa», haciendo la más macabra de las muecas, produjo un ruido que se podría indicar así:

-¡Kgggggg!...

Con el cabello erizado, di un gran salto, lancé un gran grito. Llamé.

Cuando llegaron algunos de la serenata, la «cosa» había desaparecido.

Os doy mi palabra de honor, concluyó Isaac Codomano, que lo que os he contado es completamente cierto.

## 2.1 La situación enunciativa y los enunciadores

A pesar de su corta extensión, *La larva*<sup>2</sup> se presta especialmente a un estudio discursivo por constituir un ejemplo significativo de cómo cualquier acto narrativo coincide con una forma compleja de enunciación en la que cada elemento desempeña una función pragmática determinada, explícita o no.

En concreto, el texto del escritor nicaragüense presenta dos niveles de enunciación distintos: el primero, diegético (Genette 1972), funciona como recurso para crear una situación comunicativa en la que se genera un segundo nivel - metadieético (ibídem) – cuyo enunciado constituye el núcleo del relato. Estos dos niveles crean una estructura en la que se combina la presencia de dos sujetos enunciadores distintos: el narrador anónimo - extradiegético y homodieético (ibídem) -, identificable con uno de los actores de la secuencia introductiva, y cuya acción enunciativa se realiza a través de un discurso escrito producido en un momento cronológicamente posterior al mundo que narra,<sup>3</sup> e Isaac Codomano, segundo narrador, intradieético y enunciador de un discurso

---

<sup>2</sup> Publicado en 1910, representa un ejemplo de la narrativa de misterio a la que en alguna ocasión se dedicó Darío. El sintagma nominal (larva, del latín “fantasma”) del título introduce catafóricamente el tema del relato.

<sup>3</sup> La distancia temporal se evidencia, tanto al principio, como al final (“concluyó”) a través del uso de tiempos verbales relativos al pasado. El único presente “hace” se refiere a otro sujeto enunciador, el Cellini autor de su *Vida*.

monologal – oral - con respecto al cual todos los actores del primer nivel, incluyendo al narrador extradiegético, se identifican como enunciatarios.

La intervención del primer narrador es muy breve, pero fundamental:

Como se hablase de Benvenuto Cellini y alguien sonriera de la afirmación que hace el gran artífice en su *Vida*, de haber visto una vez una salamandra, Isaac Codomano dijo:...

Las dos primeras líneas del texto dibujan, por lo tanto, un lugar –indeterminado<sup>4</sup>- en el cual se produce la situación comunicativa, aluden a un tiempo -un pasado cerrado respecto del presente de la enunciación- y a unos enunciatarios, actores de una situación comunicativa concreta, cuyo carácter de conversación cultural se adivina por la referencia a Benvenuto Cellini y a su *Vida*.<sup>5</sup> Es decir: estas palabras constituyen el discurso citante,<sup>6</sup> el espacio enunciativo en el cual se inserta la larga cita en discurso directo atribuida a Isaac Codomano.

El cambio de sujeto enunciativo se realiza de manera natural, espontánea. Uno de los asistentes a la conversación toma la palabra:

-No sonriáis. *Yo os* juro que he visto, como *os* estoy, viendo a *vosotros*, si no una salamandra, una larva o una ampusa. Os contaré el caso en pocas palabras<sup>7</sup>.

Esta primera intervención, contiene ya elementos relevantes.

En primer lugar, la definición de un nuevo espacio enunciativo, que incluye ahora un “yo” y un “vosotros”, -dos entidades reiteradamente subrayadas a lo largo del enunciado por la presencia de pronombres y otros deícticos-, que se identifican respectivamente con el narrador autodiegético y con los asistentes a la tertulia.

En segundo lugar, la sonrisa generada por el tema de la conversación (la salamandra, la larva o ampusa) revela, anafóricamente, el tema aludido por la *Vida* de Cellini y parece denunciar una profunda dicotomía entre dos mundos distintos: el del “yo” que se dispone a narrar una experiencia personal y el de un “vosotros” que se prepara a escucharla.

Además, como se verá en seguida, la modalidad imperativa (“No sonriáis”) y la modalidad epistémica expresada de manera elocutiva y reforzada por la presencia del pronombre personal sujeto (“Yo os juro”) desempeñan una función catafórica, aludiendo a la actitud escéptica del auditorio ante el tono sobrenatural de la conversación y anticipando, de forma implícita, la naturaleza argumentativa del discurso de Isaac Codomano y, por consiguiente, su manifiesta intención persuasiva.

## 2.2 El relato de Codomano

---

<sup>4</sup> A pesar de la ausencia de alguna referencia explícita al lugar, como se verá más adelante, el sujeto enunciativo alude reiteradamente a España, actitud que autoriza a pensar que la conversación se realiza en España, país con el cual el poeta nicaragüense mantuvo estrechos vínculos.

<sup>5</sup> De forma indirecta, el narrador autodiegético citará también a Cervantes: “De las ventanas de aquella Dulcinea, se resolvió ir a las de otras.”

<sup>6</sup> La voz del primer narrador volverá a aparecer sólo al final: “...concluyó Isaac Codomano,...” encerrando en una suerte de marco el relato de Codomano.

<sup>7</sup> Todas las cursivas del texto de Darío, excepto las de los títulos de las serenatas, son mías.

Desde este punto de vista todo su discurso se articulará según unas estrategias que pretenden legitimar sus creencias y su comportamiento, anulando la distancia cronológica (la que separa el pasado del mundo narrado del ahora de la enunciación) y las divergencias entre su contexto sociocultural y el de los destinatarios.<sup>8</sup>

Pero procedamos con orden. El relato de Codomano pertenece al género narrativo del cuento fantástico o de terror. El móvil de su discurso coincide con una intención pragmática bien definida: capturar la atención de su auditorio con el fin de construir una atmósfera propicia para provocar un efecto de sorpresa final. Por lo tanto, la estructura composicional de su relato reflejará este objetivo y las marcas lingüísticas y discursivas de su estrategia estarán conscientemente repartidas a lo largo del texto.

Su primer propósito es definirse como sujeto enunciador, mediante un acto locutivo altamente significativo: “Yo os juro que he visto,...; Os contaré el caso en pocas palabras.”. En efecto, con esta aserción, clara injerencia de la acción enunciativa, el nuevo narrador explicita su función –mintiendo sobre la brevedad de su intervención– revelando la naturaleza intradiegética y autodiegética<sup>9</sup> (Genette, 1972) de su discurso monologal que, a causa de la situación comunicativa de la que arranca, debería desarrollarse según las pautas del discurso oral.<sup>10</sup>

Estas “pocas palabras” constituyen el núcleo del relato; unas “pocas palabras” que crean un discurso heterogéneo organizado con el fin de crear un clímax de expectación y una reacción tanto en el auditorio ficticio de Codomano, como en el lector real de Darío ante una acción que, en realidad, se consume en un instante. Las “pocas palabras”, contrariamente a lo que cabría esperar, se abren con un largo preámbulo que ocupa casi la mitad del relato y en el que es posible distinguir tres momentos que crean

<sup>8</sup> Como veremos a lo largo de este estudio, *La larva* se configura según las características fundamentales del discurso argumentativo: “Aunque se presente de forma monologada, el texto argumentativo tiene siempre un carácter *dialógico*, porque se enuncia y se construye para persuadir a un destinatario (...). La actividad argumentativa se inscribe, en efecto, en un *marco situacional o contextual de interacción pragmática* en el que aparece el tema tratado, el tipo de relación que une a los interlocutores, los objetivos comunicativos perseguidos, el contexto sociocultural de las creencias, saberes y comportamientos más o menos compartidos por ellos, y la práctica sociodiscursiva empleada (...) para establecer y organizar verbalmente el proceso de argumentación y de persuasión. La función dominante del texto argumentativo puede adoptar el camino de la *persuasión* (...) o el camino de la *polémica* (...). (Herrero Cecilia, 2006: 119)

<sup>9</sup> El estatuto de la autodiegésis se realiza con la adopción de una focalización interna y fija (Genette, 1972) y se actualiza mediante el recurso a la primera persona singular del verbo, a la reiteración del pronombre sujeto “yo” y a la inserción de sintagmas nominales referidos a la persona del narrador (“Mi abuela”, “mi niñez”, “mi cama”, “uno de mis amigos”, “mi tía abuela”, “mi proyecto”, ...). Pero no sólo: incluso las formas impersonales presentes en el texto, casi todas construidas alrededor del verbo “oír” (“No se oía más ruido...”, “se oían ecos de música o de cantos.”, “comenzaban a oírse”, “Se resolvió ir...”) en realidad atestiguan la participación personal del narrador, como revela la primera persona plural del verbo cuando el narrador, de mero espectador, se convierte en único actor: “Pasamos por la plaza de la Catedral. Y entonces...”.

<sup>10</sup> Este aspecto merecería un estudio detallado. Aquí me limitaré a recordar como índice de oralidad la reiteración de las referencias a la edad del narrador autodiegético (“fue a los quince años...”, “He dicho que tenía quince años...”) que, además de atribuir cohesión y coherencia al discurso, parecen revelar la intención de Codomano de justificar su comportamiento ante su auditorio (sobre todo en “Yo tenía quince años, una ansia grande de vida y de mundo.”). Propios del relato oral son también algunos elementos lingüísticos modalizadores, como los elementos paraverbales representados mediante signos tipográficos (puntos suspensivos), las exclamaciones o las onomatopeyas: “Y entonces...”, “y con aquellas costumbres primitivas...”, “¡Kgggggg!...”. Finalmente, creo que es posible atribuir a la oralidad del discurso también la presencia de algunas citas en discurso indirecto libre expresada mediante modalidad interrogativa o apreciativa: “Pero ¿cómo hacerlo?”, “¿Joven? ¿Vieja? ¿Mendiga? ¿Loca? ¡Qué me importaba!”.

una secuencia que, además de funcionar como anclaje referencial, pretende estimular la adhesión del interlocutor destinatario.

Al principio, el narrador autodiegético, refiriéndose al lugar de su nacimiento, crea unos antecedentes a la historia y los sitúa en un espacio y un tiempo lejanos, un país<sup>11</sup> de América donde la familiaridad con “Lo misterioso autóctono” sugiere a un joven de quince años, situado “en el trópico”, a la edad en que se despiertan “imperiosas todas las ansias de la adolescencia...”:

Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo.

En una segunda fase reformula el tema anunciado en el primer párrafo (“apariciones diabólicas, de fantasmas y de duendes”) a través de una serie de ejemplos “reales”. El significado pragmático es evidente: además de familiarizar al auditorio con la materia, el narrador, mencionando el testimonio de la gente de su ciudad y de su abuela, pretende convencer a los contertulios de la veracidad de su historia. Su intención, desde una perspectiva discursiva, se manifiesta mediante la inserción de otras fuentes enunciativas y, en concreto, mediante el recurso a la cita en discurso indirecto con respecto al cual el sujeto enunciativo Codomano asume el papel de locutario. La injerencia enunciativa revelada por el uso del presente verbal alude al recuerdo, haciéndonos ver hasta qué punto es significativo ya que su experiencia sobrenatural ha permanecido invariada en su memoria:<sup>12</sup>

En la ciudad en que pasé mis primeros años *se hablaba*, lo recuerdo bien, como de cosa usual, de apariciones diabólicas, de fantasmas y de duendes. En una familia pobre, que habitaba en la vecindad de mi casa, ocurrió, por ejemplo, que el espectro de un coronel peninsular se apareció a un joven y le reveló un tesoro enterrado en el patio. El joven murió de la visita extraordinaria, pero la familia

---

<sup>11</sup> Es interesante subrayar cómo la operación de anclaje sigue un itinerario determinado, de aproximación espacio-temporal. Desde el punto de vista cronológico, el acercamiento se marca lingüísticamente por “la llegada de los conquistadores”, “con el catolicismo”, “mis primeros años”, “de niño”, “un día supe que...”, es decir enfocando la atención de los enunciatarios desde las civilizaciones precolombinas hasta la adolescencia del narrador. En cuanto al espacio, la perspectiva se va estrechando paulatinamente: “un país”, “la ciudad”, “la vecindad de mi casa” y las calles donde el joven Codomano vive su aventura. Hasta llegar a su casa, una casa que el protagonista considera una prisión: “Todas las horas que precedieron a la noche las pasé inquieto, no sin pensar y preparar mi plan de evasión”; “Y en la prisión de mi casa, de donde no salía sino para ir la colegio, y con aquella vigilancia, y con aquellas costumbres primitivas...”.

<sup>12</sup> Ésta sería la razón por la que este enunciativo opta por una narración detallada. Como él mismo explica a su auditorio: “Entro en tantos detalles para que veáis cómo se me ha quedado fijo en la memoria cuanto ocurrió esa noche para mí extraordinaria.” Sin embargo, me inclino a pensar que, en realidad, la elección de la modalidad discursiva responde fundamentalmente a una finalidad pragmática, es decir crear una atmósfera propicia para obtener un efecto de sorpresa final.

La injerencia del narrador-enunciativo se hace patente también en otros momentos. La superposición del tiempo del relato y del tiempo de la historia se percibe gracias a la aparición de organizadores temporales discordantes (Adam, Lorda, 1999: 163). En concreto, la injerencia directa del narrador refiriéndose a la acción enunciativa, además de los casos ya recordados, se percibe en los siguientes: “...pero la familia quedó rica, como lo son hoy mismo los descendientes.”

quedó rica, como lo son hoy mismo los descendientes. Aparecióse un obispo a otro obispo, para indicarle un lugar en que se encontraba un documento perdido en los archivos de la catedral. El diablo se llevó a una mujer por una ventana, en cierta casa que *tengo* bien presente. Mi abuela me aseguró la existencia nocturna y pavorosa de un fraile sin cabeza y de una mano peluda y enorme que se aparecía sola, como una infernal araña. *Todo eso lo aprendí de oídas*, de niño. Pero lo que yo vi, lo que yo palpé, fue a los quince años; lo que yo vi y palpé del mundo de las sombras y de los arcanos tenebrosos.

Como se ve, en cuanto narrador autodiegético y, sobre todo, como único testigo presencial de lo sucedido, siente la necesidad de insistir sobre la absoluta sinceridad de sus palabras, una sinceridad anunciada desde el inicio -“Yo *os juro* que he visto, como os estoy viendo a vosotros...”- y confirmada por una suerte de enunciado ecoico: “- Pero *lo que yo vi, lo que yo palpé*, fue a los quince años; *lo que yo vi y palpé* del mundo de las sombras y de los arcanos tenebrosos.”<sup>13</sup>

Otra de las estrategias discursivas adoptadas por el enunciador, la de crear la atmósfera adecuada para introducir el elemento sobrenatural, se hace patente en la última parte del preámbulo. Su mirada se dirige ahora a “aquella ciudad” tenebrosa y silenciosa que vio nacer al enunciador y que constituye el escenario ideal para apariciones fantasmáticas:

En aquella ciudad, semejante a ciertas ciudades españolas de provincia, *cerraban todos los vecinos las puertas a las ocho*, y a más tardar, a las nueve de la noche. *Las calles quedaban solitarias y silenciosas*. No se oía más *ruido* que el *de las lechuzas* anidadas en los aleros, o el *ladrido de los perros* en la lejanía de los alrededores.

Quien saliese en busca de un médico, de un sacerdote, o para otra urgencia nocturna, tenía que ir por las calles *mal empedradas y llenas de baches*, alumbrado apenas por los faroles de petróleo que daban su *luz escasa* colocados en sendos postes.

Con la creación del ambiente, se puede considerar terminada la secuencia introductoria; sin embargo, la segunda parte del relato se abre con otro breve fragmento preliminar. Su doble función -introducir el plano temporal relativo al “ahora” de la historia, del evento con el que se va a concluir la narración y, sobre todo, suspender el clima de tensión creado hasta el momento- es evidente:

Algunas veces se oían ecos de músicas o de cantos. Eran las serenatas a la manera española, las arias y romanzas que decían, acompañadas con la guitarra, las ternezas románticas del novio a la novia. Esto variaba desde la guitarra sola y el novio cantor, de pocos posibles, hasta el cuarteto, septuor, y aun orquesta completa y un piano, que tal o cual señorete adinerado hacía sonar bajo las ventanas de la dama de sus deseos.

La alusión a las melodías románticas contrasta con los ruidos lúgubres de las lechuzas y los perros, y el recuerdo de las serenatas “a la manera española” hace que el auditorio reconozca como familiar la escena de la aparición de la “cosa”.

---

<sup>13</sup> Su sinceridad se reafirmará en el epílogo de la narración: “-Os doy mi palabra de honor, (...) que lo que os contado es completamente cierto.”

Llegados a este punto, merece la pena volver a la sonrisa desconfiada del auditorio señalada en el primer enunciado. Ésta, como se ha dicho, determina en cierto sentido la técnica de construcción del relato de Codomano. El éxito pragmático de su acción enunciativa dependerá entonces directamente de su habilidad persuasiva, de la capacidad de ganarse la confianza de los contertulios. La referencia a España y a su cultura constituye, por tanto, una suerte de *captatio benevolentiae*. Las marcas textuales relativas a este aspecto se manifiestan de diversas maneras a lo largo del enunciado. Se alude a dos mundos separados: por un lado, el de los “conquistadores” y del “catolicismo” y, por otro, el de la “colonia” y de “lo misterioso autóctono”:

*Lo misterioso autóctono* no desapareció con la llegada de los *conquistadores*. Antes bien, en la *colonia* aumentó, con el *catolicismo*, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo.

La aparente distancia y la actitud negativa con respecto a los conquistadores se van disipando durante la narración. Primero se alude a la aparición del espectro de un coronel español:

En una familia pobre, que habitaba en la vecindad de mi casa, ocurrió, por ejemplo, que el espectro de un *coronel peninsular* se apareció a un joven y le reveló un tesoro enterrado en el patio. El joven murió de la visita extraordinaria, pero la familia quedó rica, como lo son hoy mismo los descendientes.

Después, el enunciador compara su ciudad con las de la península:

En aquella ciudad, semejante a *ciertas ciudades españolas de provincia*, cerraban todos los vecinos las puertas a las ocho, y a más tardar, a las nueve de la noche.

Por último, las menciones a los juegos de cartas, a los títulos de las serenatas y a Dulcinea, la amada por antonomasia, completan el proceso de identificación cultural del auditorio:

... llegaban a conversar de política o a jugar al *tute* o al *tresillo*, ...  
Luego, un sastre, que hacía de tenorio, entonó primero *A la luz de la pálida luna*, y luego *Recuerdas cuando la aurora*...  
De las ventanas de aquella Dulcinea, se resolvió ir a las de otra. Pasamos por la plaza de la Catedral. Y entonces...

La suspensión momentánea de la narración, prepara al desenlace del relato:<sup>14</sup> todo se cumple en unos breves instantes y la ansiedad del Codomano se refleja en una sintaxis que, a causa de la presencia de los pretéritos indefinidos –sobre todo de los relativos a las acciones del narrador–, se hace abrupta para preparar la conclusión del

---

<sup>14</sup> No podemos pasar por alto, sin embargo, el hecho de que, antes de volver a enlazar con el relato de la noche de la aparición, el sujeto enunciativo se preocupa de justificar su comportamiento una última vez: “He dicho que tenía quince años, era en el trópico, en mí despertaban imperiosas todas las ansias de la adolescencia... Y en la prisión de mi casa, de donde no salía sino para ir al colegio, y con aquella vigilancia, y con aquellas costumbres primitivas... Ignoraba, pues, todos los misterios. Así, ¡cuál no se me hizo el gozo cuando, al pasar por la plaza de la Catedral, tras la serenata, vi, sentada en una acera, arropada en su rebozo, como entregada al sueño, a una mujer! Me detuve.”

relato y sorprender a los interlocutores con la aparición de la imagen horripalante de la “cosa”:

...al pasar por la plaza de la Catedral, tras la serenata, *vi*, sentada en una acera, arrojada en su rebozo, como entregada al sueño, a una mujer! *Me detuve*.

¿Joven? ¿Vieja? ¿Mendiga? ¿Loca? ¡Qué me importaba! (...)

Los de la serenata se alejaban.

(...) *Me acerqué. Hablé*; no diré que con palabras dulces, mas con palabras ardientes y urgidas. Como no obtuviese respuesta, *me incliné y toqué* la espalda de aquella mujer que no quería contestarme y hacía lo posible por que no viese su rostro. *Fui* insinuante y altivo. Y cuando ya creía lograda la victoria, aquella figura se volvió hacia mí, descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos! aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesosa y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción. De la boca horrible salió como una risa ronca; y luego aquella «cosa», haciendo la más macabra de las muecas, produjo un ruido que se podría indicar así:

-¡Kgggggg!...

Con el cabello erizado, *di* un gran salto, *lancé* un gran grito. *Llamé*.

Cuando llegaron algunos de la serenata, la «cosa» había desaparecido.

### **3. *Albertina y Benito (Cuento para colegialas)***<sup>15</sup>

ALBERTINA hacía *crochet* al lado de su anciana abuelita; de vez en cuando, alzaba los ojos de su labor y miraba la calle por el balcón; después volvía a contar sus puntos: uno, dos, tres, cuatro, etc. Y es que Albertina era una muchacha modelo, cuyo proceder era citado como ejemplo ante todas las muchachas de la capital.

En esto, Albertina dio un suspiro, ¡ay! y doña Adelaida, que así se llamaba su abuelita, le preguntó: -¿Qué te ocurre, nieta querida? Dímelo, ya sabes que te quiero como una madre desde que murió mi pobre hija”. Y por las mejillas de la anciana rodó una lágrima.

- No me ocurre nada, es que suspiro – dijo Albertina.

Albertina mentía, no suspiraba en balde; y no hemos de pasar adelante sin afejar la conducta de la joven, faltando a la verdad; pues hemos de recordar a nuestras lectoras, que ése es un defecto del que deben apartarse siempre.

¿Cuál era la causa por la que Albertina suspiraba, y que, por lo visto, quería ocultar? Trataremos de explicarla.

En la casa de enfrente a la de Albertina habitaba un joven llamado Benito. Este joven trabajaba para mantener a su madre, una pobre viuda.

Juvenil lectora: aprecia la bondad del corazón de Benito que, huyendo de la disipación tan frecuente a su edad, sólo se preocupaba en proveer a las necesidades de su madre, con lo que produjese su esfuerzo personal.

Cierta mañana – hay una todas los días-, y sacamos a colación este hecho, para recordaros el deber que tenéis de aprovechar la mañana y no dejaros vencer por la pereza que os retenga en el lecho hasta que el sol se halle muy alto. Cierta mañana, Benito se hallaba en el balcón ocupado en repartir entre los gorriones el pan de su desayuno.

(¡Hermoso sentimiento el de este muchacho por los animales!)

Albertina salió a un mirador de su casa a poner a secar unas medias que ella misma había lavado.

Albertina, lectoras, era una muchacha hacendosa y consciente de sus deberes, y a pesar de disponer de una lavandera, se lavaba ella misma muchas prendas que el recato me obliga a callar.

<sup>15</sup> Publicado en 1926 en *Eva y Adán*, primera colección de relatos, representa una excelente muestra de la narrativa experimental de vanguardia. En los tres núcleos que componen el libro se asiste a la desmitificación sistemática de los mitos religiosos o pseudoreligiosos, de las convenciones sociales y de los géneros literarios infantiles o juveniles de la época (Burguera Nadal, 1996: 17). A este último grupo pertenece *Albertina y Benito*.

Albertina vio a Benito, y éste advirtió la presencia de la joven. Se miraron y enrojecieron azorados. Benito se metió en la boca todas las migas de pan que repartía, y a la joven se le cayeron las medias a la calle. Desde aquel día, en sus puros corazones, nació el amor. Mas, tímido él y recatada ella, no se hablaron, y sólo en fugaces miradas de balcón a balcón, se hubiera podido admirar ese sentimiento en ambos jóvenes. Si algún observador curioso se hubiese situado a las siete y cuarto todas las mañanas, en la esquina de la calle donde vivían Benito y Albertina (aunque parezca mentira no había ningún observador curioso), hubiera visto cómo Albertina todas las mañanas dejaba caer a la calle unas medias que quería tender, ya que ella misma (acordaros bien, que a pesar de tener lavandera, etc.) las acababa de lavar. (Alguien dijo después que las medias eran siempre las mismas, que se ensuciaban al caer.) Aquel día que nos ocupa la anciana abuelita estaba de mala suerte. Primero se le habían perdido las gafas, después las llaves, después la labor y otras varias cosas que la angelical Albertina había tenido que buscar, con santa paciencia. No es de desdenar este rasgo, y no olvidéis, jovencitas, de buscar siempre todo lo que se pierde a las abuelitas: la labor, las llaves, las gafas, etc. En casa de Benito, este muchacho también daba alta prueba de su paciencia, escuchando cómo su madre relataba, por milésima vez, la gloria de un abuelo que fue general. Los jóvenes deben escuchar con atención cuando sus madres relaten las glorias de un abuelo general; es conveniente que asientan de vez en cuando con la cabeza, y es preciso que parezcan siempre escuchar la historia por primera vez. Los dos jóvenes, cada uno en su casa, meditaban y hubo un momento en que lanzaron un suspiro. La madre y la abuelita, respectivamente, preguntaron: “¿Qué tienes?”, y luego añadieron: “¿Quieres cerrar esa puerta? Entra aire”. Una fuerza indefinible fue la que hizo a los dos jóvenes bajar a la puerta de sus casas. Allí, frente a frente, se miraron. Aún no habían cruzado una palabra esos dos seres que tanto se amaban. ¡Hermoso ejemplo de timidez! En este momento sucedió algo extraordinario; los dos jóvenes se cogieron del brazo y desaparecieron por el fondo de la calle. Por la noche no habían regresado a sus casas, y sólo se supo de ellos algún tiempo después que estaban instalados en un hotel en Niza y que eran el escándalo de toda la Costa Azul.

### 3. 1 Introducción

El segundo texto elegido para esta estudio es *Albertina y Benito*, un relato concebido, como el que acabamos de analizar, con una intención comunicativa determinada. Contrariamente a lo que sucede con *La larva*, ejemplo de cómo el sujeto enunciador manipula el discurso con el fin de obtener el efecto esperado por una narración perteneciente a la llamada novela de terror, Edgar Neville, dando prueba de una fuerte voluntad experimentadora, típica de la novela española de los años Veinte del siglo pasado, demuestra cómo partiendo de una género codificado, tal como es el relato juvenil, es posible crear un discurso nuevo subvirtiendo las estructuras establecidas. En concreto, el escritor crea un texto en el que se cumplen una serie de procedimientos que responden a un marcado afán desmitificador y que encuentran en la ironía el instrumento para desarticular el valor didáctico que un *Cuento para colegialas* debería transmitir.

Y es exactamente el subtítulo, *Cuento para colegialas*, el primer elemento a tener en cuenta. Ostentando el género al que pertenece su relato, el locutor alude de forma explícita a la categoría de lector a la que se destina su discurso. Sin embargo, como veremos en breve, justo la presencia reiterada de enunciados apelativos pone en duda las supuestas intenciones didácticas del enunciador. Precisamente en la elección y

reiteración de determinados recursos, podemos encontrar la clave de lectura de *Albertina y Benito*.

### 3.2 La heterogeneidad discursiva

Como es sabido, narrar significa contar unos incidentes, es decir presentar una historia en la que unos actores cumplen unas acciones en un espacio determinado y, sobre todo, a lo largo de un eje temporal que puede, o no, llevar a una evolución de los mismos. Sin embargo, cualquier texto que se pueda definir narrativo, presenta una menor o mayor complejidad, dependiendo de cómo, en una secuencia narrativa dominante, se insertan otros tipos de secuencias -descripciones, variaciones enunciativas como diálogos, comentarios, explicaciones- (Herrero Cecilia, 2006: 105-106) y de cómo el sujeto enunciativo modaliza su discurso o manipula la materia narrativa en función de los objetivos que se hayan planteado.

En el relato en cuestión, asistimos a una suerte de subversión en la jerarquía<sup>16</sup> secuencial: el móvil de la acción -el encuentro y el enamoramiento de dos jóvenes- constituye un simple recurso, el eje en torno al cual se desarrolla un discurso cuyo significado no es sino el resultado de un tratamiento irónico e irreverente hacia los supuestos fundamentos de una “sana” moralidad burguesa.

En la mayoría de las secuencias<sup>17</sup> narrativas, el mundo representado queda separado de la situación de enunciación y de las personas de los interlocutores. El tema tratado se inscribe en un tiempo pasado y cerrado sobre sí mismo, estructurado en torno a las marcas verbales del indefinido (plano de la sucesión de los acontecimientos) y del imperfecto (plano de fondo de los fenómenos vistos en desarrollo en el pasado) (Herrero Cecilia, 2006: 31). En nuestro caso, los elementos dinámicos de la historia son mínimos y la sucesión temporal<sup>18</sup> con la que son presentados revela su supeditación a una figura de narrador que regula en todo momento la representación de la historia:<sup>19</sup>

- a. Albertina en casa de su abuela manifiesta cierta impaciencia.
- b. Albertina y Benito descubren el amor.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Como recuerda Fuentes Rodríguez (2000: 138), muchos autores coinciden en que las secuencias narrativas se caracterizan por la objetividad y las escasas intervenciones del hablante, un claro predominio de las acciones y por la presencia de un proceso, de una transformación. Como se verá, en *Albertina y Benito* las intervenciones explícitas del locutor confieren un tono peculiar al texto.

<sup>17</sup> En un texto narrativo literario, o no, la configuración más común contempla una neta separación entre enunciado y enunciación. Son muchos más raros los casos en los que el entorno temporal de la situación comunicativa o el momento de la escritura del texto, coincide con el tiempo de la historia. Lingüísticamente, la separación implica las marcas verbales de los tiempos del pasado en el enunciado. Sin embargo, es frecuente también el empleo del presente con diversas funciones: gnómica, apelativa o de referencia al momento de la enunciación, entre otras.

<sup>18</sup> También la disposición textual del orden de las acciones responde a un diseño del enunciativo, llegando a adquirir una función retórica (Charaudeau, 1983: 77)

<sup>19</sup> El esquema que presentamos se reproducen solamente los elementos dinámicos y en el mismo orden con el que aparecen en el texto. Sobre la función de las otras secuencias y de injerencias, variaciones y alternancia de voces volveremos en seguida.

<sup>20</sup> “Se miraron y enrojearon azorados. Benito se metió en la boca todas las migas de pan que repartía, y a la joven se le cayeron las medias a la calle. Desde aquel día, en sus puros corazones, nació el amor.” Se trata de la secuencia narrativa principal y en la estructuración del texto ocupa la posición central. Aquí el narrador, subrayando el aspecto de la acción por medio de la forma del imperfecto (“dejaba”, “quería”) y de un marcador de frecuencia (“todas las mañanas”) subraya la reiteración de los encuentros entre los dos

- c. Albertina busca los objetos que ha perdido su abuela y, simultáneamente, Benito escucha con paciencia la historia que le cuenta su madre.
- d. Albertina y Benito bajan a la calle y dejan la ciudad.

La fragilidad de la intriga narrativa demuestra que ésta es solamente un pretexto para realizar un tipo de discurso diferente.

La sucesión misma de los acontecimientos resulta manipulada de manera que el falso<sup>21</sup> enunciatario al que se dirige el relato quede atrapado por la artificiosidad discursiva propuesta por el locutor. El principio de la narración es significativo:

ALBERTINA hacía *crochet* al lado de su anciana *abuelita*; de vez en cuando, alzaba los ojos de su labor y miraba la calle por el balcón; después volvía a contar sus puntos: *uno, dos, tres, cuatro, etc.* Y es que Albertina era una muchacha modelo, cuyo proceder era citado como ejemplo ante todas las muchachas de la capital.

En esto, Albertina dio un suspiro, ¡*¡ay!* y doña Adelaida, que así se llamaba su *abuelita*, le preguntó<sup>22</sup>: ...

Con la breve operación de tematización y aspectualización (“Albertina era una muchacha modelo...”) de uno de los protagonistas del relato, el narrador, para capturar inmediatamente la atención de su enunciatario, cumple una primera subversión de la estructuración secuencial del texto, presentando la historia *in media res*, en una situación que, aun siendo inmediatamente anterior al desenlace, no deja sospechar el “inexplicable” comportamiento de los jóvenes explicitado en el epílogo del relato:

Por la noche no habían regresado a sus casas, y sólo se supo de ellos algún tiempo después que estaban instalados en un hotel en Niza y que eran el escándalo de toda la Costa Azul.

En estas líneas, ya es posible observar cómo se configura la intervención personal del narrador. Además de la adopción de un punto de vista omnisciente y de la presencia de algunos elementos lingüísticos especialmente significativos para el proceso de desmitificación al que se ha aludido antes, se percibe la complejidad discursiva que caracteriza el desarrollo de la narración y la naturaleza polifónica de la misma.

De hecho, se produce un desdoblamiento de la función del sujeto de la enunciación. Éste, además de asumir el papel de narrador, se manifiesta en el texto sobre todo como intérprete de unos valores morales y el significado de su discurso sería, por lo tanto, fundamentalmente didáctico. Esta situación lleva a una peculiar organización del texto, que se concretiza, lo repetimos, en la extrema reducción de las secuencias narrativas en beneficio de enunciados de otro tipo. En concreto, el núcleo del

---

enamorados sin especificar la distancia temporal que transcurre entre el primer encuentro y el día de la fuga. De esa manera, en dos líneas, resume el núcleo de la historia: “Mas, tímido él y recatada ella, no se hablaron, y sólo en fugaces miradas de balcón a balcón, se hubiera podido admirar ese sentimiento en ambos jóvenes. (...) Albertina todas las mañanas dejaba caer a la calle unas medias que quería tender, ya que ella misma (...) las acababa de lavar.”

<sup>21</sup> Hablo de falso enunciatario porque, obviamente, si el relato no tiene la finalidad didáctica declarada por el subtítulo, el lector modalizado se identifica con otra categoría socio-cultural, con un público consciente del carácter experimental de cierta narrativa de los años Veinte.

<sup>22</sup> Excepto en el caso de *crochet*, todas las cursivas del texto de Neville son mías.

relato se identificaría con una secuencia explicativa introducida mediante la inserción de una frase interrogativa (Adam, 1992):

¿Cuál era la causa por la que Albertina suspiraba, y que, por lo visto, quería ocultar? Trataremos de explicarla.

A partir de este momento, se presentan los antecedentes, hasta que el eje temporal vuelve a enlazar con el momento inicial del relato, cuando Albertina, suspirando, exterioriza su inquietud interior. Un marcador temporal lleva la escena otra vez al interior de la casa de Albertina y su abuelita:

Aquel día que nos ocupa la anciana abuelita estaba de mala suerte.

Por lo que se ha dicho, resulta evidente que el discurso principal presenta una extrema complejidad, fundamentalmente porque resulta fragmentado por las continuas injerencias del locutor que, como se ha hecho notar en repetidas ocasiones, dispone y manipula la materia narrada con una finalidad determinada.

Su presencia es patente en todos los niveles, como se observa en el carácter polifónico y en la consiguiente heterogeneidad enunciativa. Básicamente, se asiste a una alternancia entre discurso indirecto y segmentos de cita en discurso directo, una alternancia que conlleva un cambio de voz y, por lo tanto, de focalización.

En concreto, el enunciador, en alguna ocasión, deja filtrar la voz de algún personaje. Por lo que atañe a la técnica de inserción en el discurso citante, recurre a un verbo introductor que hace referencia a un acto de locución, seguido de dos puntos:<sup>23</sup>

1. ...después volvía a contar sus puntos: uno, dos, tres, cuatro, etc.
2. Albertina dio un suspiro, ¡ay! y doña Adelaida, que así se llamaba su abuelita, le preguntó: “¿Qué te ocurre, nieta querida? Dímelo, ya sabes que te quiero como una madre desde que murió mi pobre hija”.
3. La madre y la abuelita, respectivamente, preguntaron: “¿Qué tienes?”, y luego añadieron: “¿Quieres cerrar esa puerta? Entra aire”.

Merece la pena subrayar que, excepto en 3., no se trata de citas “puras” porque en los dos primeros fragmentos la voz del narrador emerge entre las palabras de los actores. Es lo que sucede con “etc.” que concluye la enumeración de Albertina y de la exclamación, “¡Ay!”, que considero una manifestación de la ironía que rige la estructuración del relato.

### 3.3 El enunciador y la ironía

Esta observación nos lleva a examinar otro aspecto fundamental: la focalización. Excepto en el fragmento (3), en el que se observa una focalización interna, coincidiendo con la eclipse del enunciador, en todo el texto la omnisciencia se hace patente,<sup>24</sup> de

<sup>23</sup> Sólo en un caso el verbo es pospuesto a la cita: “- No me ocurre nada, es que suspiro – dijo Albertina.”

<sup>24</sup> A este punto es oportuno detenerse un momento sobre un aspecto importante. El narrador de Albertina y Benito es omnisciente, pero con los límites impuestos por la situación enunciativa. De hecho, como él mismo declara en el texto, este narrador ha sido destinatario de la historia que ahora él mismo relata: “(Alguien dijo después que las medias eran siempre las mismas, que se ensuciaban al caer.)”; “... sólo se

manera que, a través de las intervenciones del sujeto enunciador, el lector recibe una información completa con respecto a los personajes. Desde el principio, el comportamiento modélico de los dos jóvenes es desmentido (“mentía”) y finalmente anulado por su “inexplicable” decisión de abandonar a sus familias:

4. Albertina *mentía*, no suspiraba en balde;...
5. Los dos jóvenes, cada uno en su casa, *meditaban* y hubo un momento en que lanzaron un suspiro.
6. Una *fuerza indefinible fue la que hizo a los dos jóvenes bajar* a la puerta de sus casas.

Sin embargo, no es ésta la manifestación más importante de la subjetividad del enunciador. Sus injerencias son constantes y, aunque desempeñan funciones distintas, encuentran una explicación lógica en su intención irónica.

Ésta, fundamentalmente, es el resultado de un desdoblamiento de voz, debida a la presencia de un locutor que presenta la enunciación como si expresara el punto de vista de un enunciador<sup>25</sup> que, en nuestro caso, se identificaría con los valores de una sociedad burguesa conservadora.

Como enunciador, intérprete de los valores de la moral burguesa, construye por lo tanto un texto pseudo-didáctico y, los actores principales, modelo a imitar, deben ser portadores de valores positivos. Sus virtudes son recordadas en diversos momentos, incluso mediante referencias “hiperbólicas” a la rectitud de su comportamiento. Sus acciones, los sustantivos y los adjetivos utilizados para describirlos lo demuestran, más si se tiene en cuenta la conmoción que pretende inspirar su delicada situación afectiva<sup>26</sup> -Albertina es huérfana de ambos padres y vive con la abuela; Benito es huérfano de padre:

7. Y es que<sup>27</sup> Albertina era una muchacha *modelo*, cuyo proceder era citado como ejemplo ante todas las muchachas de la capital.
8. En la casa de enfrente a la de Albertina habitaba un joven llamado Benito. Este joven *trabajaba para mantener a su madre, una pobre viuda*.

---

supo de ellos algún tiempo después que estaban instalados en un hotel en Niza y que eran el escándalo de toda la Costa Azul.”

<sup>25</sup> “Hablar de manera irónica equivale, para un locutor L, a presentar la enunciación como si expresara la posición de un enunciador E, posición que por otra parte se sabe que el locutor L no toma bajo su responsabilidad y que, más aún, la considera absurda. Sin dejar de aparecer como el responsable de la enunciación, L no es homologado con E, origen del punto de vista expresado en la enunciación.” (Ducrot, 1986: 215).

<sup>26</sup> La figura de la “abuelita” es significativa a este respecto: “En esto, Albertina dio un suspiro, ¡ay! y doña Adelaida, que así se llamaba su abuelita, le preguntó: -¿Qué te ocurre, nieta querida? Dímelo, ya sabes que te quiero como una madre desde que murió mi pobre hija. Y por las mejillas de la anciana rodó una lágrima.” El recurso al diminutivo “abuelita” denuncia la adopción de una modalidad afectiva atribuible a las lectoras para las que el llanto y el dolor representan una advertencia, implícita, sobre las consecuencias que un comportamiento inmoral puede causar.

<sup>27</sup> *Albertina y Benito* seguramente merezca un análisis lingüístico más detenido. Sería interesante detenerse, por ejemplo, sobre la función de los marcadores discursivos, el recurso a la anáfora (“Cierta mañana...”) o el orden de los elementos del discurso (“se le habían perdido las gafas, después las llaves, después la labor... -...- buscar siempre todo lo que se pierde a las abuelitas: la labor, las llaves, las gafas.”, la función de “etc.”).

9. Juvenil lectora: aprecia la *bondad del corazón de Benito* que, huyendo de la disipación tan frecuente a su edad, *sólo se preocupaba en proveer a las necesidades de su madre*, con lo que produjese su esfuerzo personal.
10. Albertina, lectoras, era una muchacha *hacendosa y consciente* de sus deberes, y a pesar de disponer de una lavandera, se *lavaba ella misma muchas prendas* que el recato me obliga a callar.
11. Mas, *tímido él y recatada ella*,...
12. En casa de Benito, este muchacho también *daba alta prueba de su paciencia*, escuchando cómo su madre relataba, por *milésima* vez, la gloria de un abuelo que fue general.
13. ¡Hermoso ejemplo de *timidez!*

Su virtud constituye, pues, el modelo a seguir, si bien el desenlace inesperado subvertirá deliberadamente la imagen creada anteriormente. El tono didáctico se explicita discursivamente en varias ocasiones, según modalidades diferentes. Una de las marcas lingüísticas más frecuentes es el uso del presente verbal (como en 10, 14) y el recurso a enunciados apelativos (como en 9 y 10), o imperativos (18). Un acercamiento con el público lector es representado también por el recurso a una modalidad apreciativa (ejemplo 13 y 16). Todo siempre con un marcado tono irónico (como sucede en los ejemplos 15, 16 y 19):

14. Albertina mentía, no suspiraba en balde; y *no hemos de pasar adelante sin afeár la conducta de la joven, faltando a la verdad; pues hemos de recordar a nuestras lectoras*, que ése es un defecto del que deben apartarse siempre.
15. Cierta mañana – *hay una todas los días*-, y sacamos a colación este hecho, para *recordaros* el deber que tenéis de aprovechar la mañana y no dejaros vencer por la pereza que *os* retenga en el lecho hasta que el sol se halle muy alto. Cierta mañana, Benito se hallaba en el balcón ocupado en repartir entre los gorriones el pan de su desayuno.
16. (¡Hermoso sentimiento el de este muchacho por los animales!)
17. ...ya que ella misma (*acordaros* bien, que a pesar de tener lavandera, etc.) las acababa de lavar.
18. Los jóvenes *deben* escuchar con atención cuando sus madres relaten las glorias de un abuelo general; *es conveniente que asientan* de vez en cuando con la cabeza, y *es preciso* que parezcan siempre escuchar la historia por primera vez.
19. Si algún observador curioso se hubiese situado a las siete y cuarto todas las mañanas, en la esquina de la calle donde vivían Benito y Albertina (*aunque parezca mentira no había ningún observador curioso*),...

Para finalizar diré que, amparándose en el marco de la retórica clásica, el enunciador anónimo de Neville parece adoptar la *narratio* con una función muy clara, “orientar-instruir al auditorio y persuadirlo de la justeza de la causa que defiende y, para conducirlo a determinadas conclusiones, presenta los hechos desde una perspectiva concreta, enfatizando algunos elementos e ignorando deliberadamente otros” (Adam, 1999: 90). Pero, si consideramos que una de las manifestaciones de la ironía es una contradicción entre el valor argumentativo de dos proposiciones coexistentes en un mismo enunciado o, dicho de otra manera, que ironizar puede ser “producir un enunciado utilizándolo no como uso (para hablar de la realidad), sino como mención

(para hablar de él, y significar la distancia que se toma al respecto)” (Berrendonner, 1982: 162), nos damos cuenta que este texto no es más que un juego, una demostración del rumbo que tomaría la obra humorística de Edgar Neville.

#### 4. Conclusiones

El análisis de *La larva* y de *Albertina y Benito* ha permitido observar cómo todo discurso narrativo, aunque se realice en la forma breve del relato literario, constituye un acto enunciativo complejo, en el que entra en juego un conjunto de elementos que determinan las modalidades con el que éste se desarrolla.

La atención al sujeto enunciativo, a sus objetivos comunicativos y a su enunciatario –real o modalizado- nos ha permitido evidenciar las distintas intencionalidades que subyacen tras las estrategias discursivas utilizadas en las dos obras.

En concreto, se ha visto que *La larva* - relato de terror - destinado a un locutorio que manifiesta su difidencia ante determinados temas, se construye según las pautas del discurso argumentativo, mientras que el enunciativo de *Albertina y Benito*, voz narrante de una obra experimental de vanguardia, recurre al discurso didáctico para desmitificar, a través de la ironía, la moral burguesa y cierta literatura juvenil de la época.

#### 5. Referencias bibliográficas

Adam, Jean-Michel (1992). *Les textes: types y prototypes*. París: Nathan.

Adam, Jean-Michel y Lorda, Clara-Ubalda (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Alcaraz Varó, Enrique, Martínez Linares, M.<sup>a</sup> Antonia (2004). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.

Bernárdez Enrique, ed. (1987). *Lingüística del texto*. Madrid: Arco/Libros.

Berrendonner, Alain (1982). *Elementos de pragmática lingüística*. Barcelona: Gedisa.

Burguera Nadal M.<sup>a</sup> Luisa, ed. (1996). Edgar Neville, *El baile. Cuentos y relatos cortos*. Madrid: Clásicos Castalia, pp. 7-37.

Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Casado Velarde, Manuel (1993). *Introducción a la gramática del texto*. Madrid: Arco/Libros.

Casado Velarde, Manuel (2000). “Lingüística y gramática del texto: su articulación interdisciplinar”, *Revista de filología hispánica* 16 (2): 247-262.

Charaudeau, Patrick (1983). *Langage et discours*. París: Hachette.

Darío, Rubén (1910). *La larva*. URL:

[http://www.rinconcastellano.com/biblio/sigloxx\\_98/dario\\_c\\_larva.html](http://www.rinconcastellano.com/biblio/sigloxx_98/dario_c_larva.html)

- Ducrot Oswald (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Piados.
- Escandell Vidal, M<sup>a</sup>. Victoria (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Fuentes Rodríguez, Catalina (2004). “Enunciación, aserción y modalidad, tres clásicos”, *Anuario de estudios filológicos XVII*: 121-145
- Fuentes Rodríguez, Catalina (2000). *Lingüística pragmática y Análisis del discurso*, Madrid: Arco/Libros.
- Fuentes Rodríguez, Catalina (1999). *La organización informativa del texto*. Madrid: Arco/Libros.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador (1997). *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Herrero Cecilia, Juan (2006). *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Martín Zorraquino, M<sup>a</sup>. Antonia y Montolío Durán, Estrella, coords. (1988). *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid: Arco/Libros.
- Neville, Edgar (1996). *El baile. Cuentos y relatos cortos*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Ruiz Ávila, Daria (2005), “Estrategias discursivas de la narración autobiográfica”, *ELA*, Universidad Nacional Autónoma de México, 23 (42): 15-31.
- Sánchez Rodríguez, Jesús (1998). “Una estructura en tres cuentos de Darío”, *Anales de Literatura hispanoamericana* 27: 243-257.
- Van Dijk, Teun (1988). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.