

**La cuarta pared en la ficción interactiva:
¿es la literatura una falsa ficción?**

Violeta Lúa Heredia Villavicencio
Univ. de La Laguna, España

Resumen: La cuarta pared es nuestra premisa y nuestro objeto principal de estudio. El padre de esta herramienta teatral, Denis Diderot (1713-1784), asumió que existía una pared ficticia entre el escenario y el público. En este caso, abrimos un nuevo paradigma para reflexionar acerca de esta pared en la ficción literaria. El término “cuarta pared”, propiamente dicho, no se aplica en la literatura. No obstante, es necesario resaltar que, para saborear más de cerca las relaciones intrínsecas entre creador-lector, es, sin duda, una herramienta absolutamente necesaria hoy en día. Puesto que, cuanto más pasa el tiempo, la distancia comunicativa entre los emisores de un mensaje y los receptores del mismo se aleja a límites insospechados. Por lo tanto, este texto tratará de explicar las motivaciones existentes para que un autor utilice un narrador en segunda persona acercándose a los lectores, rompiendo, por tanto, ese velo cubierto de palabras enlazadas.

Palabras clave: Cuarta Pared, narrador, lector, comunicación, mensaje, intencionalidad

Summary: The fourth wall is our premise and the principal goal of this study. The first author who grasped the existence of this drama technique, Denis Diderot (1713-1784), considered the existence of a fictitious wall between the stage and the audience. In this case, we open a new paradigm to reflect on the rupture of the veil in literary contexts. This concept is not applied commonly in the world of literature. Nonetheless, it is utterly necessary to highlight the idea of breaking the wall to relish the intrinsic relationships between creators and readers profoundly. Nowadays, this is a very paramount instrument due to the further communicative distance between the sender of a message and his or her receiver. Therefore, this text is proposed to depict the motivations by which an author could choose a second-person narrator approaching his or her reader, breaking, hence, the veil covered by intertwined words.

Keywords: Communication, Fourth wall, intentionality, message, narrator, reader

*“Todo discurso consta de aquello que es significado
y de aquello que significa, esto es, de asuntos y palabras.”*
Quintiliano (III, 5, 1)

Introducción

Todo a nuestro alrededor es ficción. La verdad que vivimos hoy ya ha superado con creces las perspectivas que teníamos hace unas décadas. Las palabras, con aspecto de señoras con capa y espada, son herramientas indispensables para que esa ficción que nos envuelve noche a noche pueda ser más comprensible y tangible, o, por el contrario, más aterradora y, por ende, suicida. Es decir, en este mundo de hoy, la literatura que hay detrás de las palabras y las palabras que hay detrás de la literatura son capaces de hacernos creer que todo lo que sentimos y vemos es pura ficción. Y en este asunto que tratamos hoy, la ficción se disfraza de verdad con el fin de acercarnos más al mundo de la literatura y su prosa.

Desgraciadamente, estamos ante un caos comunicativo porque hoy, en el siglo XXI, la desfachatez en los discursos está imperando cual virus letal. Pues toda aquella persona que use las palabras para irradiar prosa y consiga su objetivo, independientemente de cuál sea este, tendrá siempre un espacio en esta sociedad *ultraestimulada*. La particularidad comunicativa de estos tiempos que corren, llenos de plástico barato, ha llegado para quedarse. Y el problema no es ese, lo verdaderamente embarazoso es que, si no paramos los pies a la información de marca blanca y a los discursos vacíos de contenido, la literatura se perderá entre millones de algoritmos y, jamás, tendremos la oportunidad de saborear obras de arte como antaño.

Para no irnos demasiado lejos analizando las nuevas vías de comunicación de la generación Z y todas las falacias hinchadas inundando millones de tweets, en este trozo de papel, nos centraremos en analizar la ficción literaria de autores que han usado la segunda persona en su prosa de manera general y a la prosa narrativa de Ítalo Calvino, en particular. Queremos observar cuál ha sido su forma de expresarse (o *modus expresare*) para averiguar las posibles intenciones de los narradores al hacer uso del pronombre *tú* y sus variantes cuando se comunica con el lector de manera directa. No vamos a analizar todos los autores que han roto la cuarta pared⁴¹ en sus novelas, porque, a pesar de que no hay muchos, sólo queremos mostrar unos cuantos ejemplos

⁴¹ Según la bibliografía estudiada, este término fue concebido por Denis Diderot para la teoría del teatro y su intervención con el público. En nuestro caso, nos referimos al término en el paradigma literario, donde el autor se comunica con el lector de manera asincrónica pero directa haciendo uso de la segunda persona, normalmente siendo el pronombre “tú”.

para analizar su intención comunicativa, es decir, su *modus persuasivus*⁴² a través de la literatura y la lingüística.

Literatura y lingüística: Amantes eternas

La literatura es un asunto un tanto misterioso y relativamente atávico que ha perpetuado sobre las almas más cándidas y a las que no lo son tanto. Pero es que, ella, por sí misma, no tiene sentido si no la acompaña la lingüística día y noche. Son amantes eternas, son Romeo y Julieta transformados en prosa. Entre ellas hay pasión y furia, hay dolor y alegría. A veces se odian y, a veces, se aman locamente. Pero siempre una está ligada a la otra. Por ende, la comunicación es el elemento clave y vehicular entre ambas. Las personas que utilizan a ambas amantes para acercarse a su público, ya sean escritores, poetas, actores, divulgadores, políticos, profesores, provocan el crecimiento de un engranaje cada vez más amplio de las funciones activas de la comunicación oral y escrita, tales como la retórica, pragmática, semiótica y poética. Los elementos cardinales que las unen son el mensaje, su contexto, el contenido y, por supuesto, la intencionalidad, entre muchos otros, pero sobre todo entran en escena el *ethos*, el *pathos* y el *logos*⁴³. Gracias a estos elementos, podemos profundizar acerca de la intención del escritor con el que crearemos un boceto del mapa estructural de los protagonistas del proceso comunicativo en la ficción interactiva.

Nos centraremos en analizar los posibles propósitos usados por el escritor cuando rompe la cuarta pared a través del uso de la segunda persona (*tú, vosotros o ustedes*), aunque no sea a lo largo de toda la obra. Es decir, mostraremos un esbozo de la estructura bipartita (lingüística-literaria) que se conforma a través de las intervenciones del narrador con el lector a través de la fricción de ese muro impalpable. Sin duda alguna, hay muchos expertos que han tratado de averiguar, analizar, desgranar y comprender qué factores hacen que ambas sean partícipes del mismo universo. Para ello, queremos centrarnos en los autores que han sido capaces de desarrollar teorías que estructuran las influencias lingüísticas y literarias existentes en el mundo de la ficción literaria. Después de haber hecho una investigación sobre las teorías de la literatura y la lingüística en los procesos narrativos, nos hemos dado cuenta de que estas dos ramas humanísticas navegan -surcando mares pragmáticos, semióticos, poéticos, narrativos y retóricos- en el mismo barco y no en regatas diferentes.

Para situarnos en el timón de nuestras protagonistas, teniendo en cuenta que han pasado muchos siglos desde que la literatura nació, y como no queremos irnos por las ramas, nos centramos, pues, en resaltar algunas voces con el fin de lucubrar la importancia de las mismas en este

⁴² Arte del discurso. Retórica para los hablantes. Término acuñado por elaboración propia.

⁴³ Términos acuñados por Aristóteles. *Ethos* como la personalidad del orador, el *pathos* como el compromiso emocional para con el lector y el *logos* como los recursos retóricos de argumentación.

Horizontes filosóficos N° 10 - 2020

viaje shakesperiano. La realidad fundamental del lenguaje es para Bajtín la “interacción verbal” que se produce en todo acto comunicativo (Voloshinov y Batjín, 1930: 118). Mientras que con “interacción” reconoce, de modo explícito, la presencia de unos agentes que comparten una misma situación y de una acción comunicativa recíproca entre ambos (Voloshinov/Bajtín, [1926] en Todorov 1981: 198), con “verbal” está diferenciando el tipo de comunicación y con ello los tipos de actantes, interlocutores, y de elementos, palabra, enunciado, etc., que le son propios (Voloshinov/Bajtín, [1930a] 1976: 24-25 y 192-193). Es decir, gracias a las contribuciones de Batjín⁴⁴ y Voloshinov podemos ratificar que la lingüística y la literatura andan siempre de la mano. Batjín proclamó que “la palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva” (1989:97). Es decir, los hablantes tenemos el poder en nuestras manos para reivindicar *por qué y para qué* decidimos usar la lengua con el fin de ser visibles a los otros. Somos los agentes decisivos en cualquier acto comunicativo. Es más, la literatura no se creó para uno mismo sino para crear nuevos universos y para que otros -los llamados espectadores- pudieran recibir ese mensaje y transformarlo con sus propias convicciones.

La literatura, por tanto, como ya hemos constatado, no sirve sin la lingüística. Yuri Lotman, Ferdinand de Saussure, John L. Austin, entre muchos otros anteriores, fueron algunos de los promotores de soltar el ancla para intentar llegar hasta el fondo del océano. Si seguimos la línea de Lotman, por ejemplo, “el hombre, como se observa en la naturaleza, así como todos los organismos vivos, como todo ser vivo, es una función de la biosfera, en un determinado espacio-tiempo de ésta” (Lotman, 1995). Es más “puesto que el receptor de la información nunca puede estar seguro de que sobre la base del texto dado ha logrado reconstruir por completo el lenguaje como es en sí mismo, el lenguaje se presenta sólo como relativamente cerrado. En relación con el texto inmanentemente organizado y cerrado se activará el rasgo distintivo de su carácter inconcluso y abierto” (Lotman, 1996: 65). Profundizando un poco más en las afirmaciones de Lotman podemos averiguar que “cada información contextual utilizada para la interpretación del enunciado debe no solamente formar parte del saber del locutor y del destinatario, sino también del saber mutuo” (Lotman, 1995: 217). Ciertamente, esto demuestra que estamos aquí para llenar huecos entre el espacio y el tiempo. En otras palabras, una función que se ha de utilizar para sobrellevar la existencia como ser vivo pensante es la magnificencia de la literatura como motor creativo, como eje vertebral. Además, Saussure fundamentaba su teoría en que las palabras están compuestas por dos elementos fundamentales- el significado y significante. Y los usuarios de los mismos son aquellos que crean y codifican cualquier acto verbal, sea literario o no.

⁴⁴ Según Mijail Batjín, «toda situación cotidiana estable comporta un auditorio organizado en una cierta forma...» (*Marxismo y Filosofía del lenguaje*, apud T. Todorov, Pp. 125-126).

Horizontes filosóficos N° 10 - 2020

En palabras de Saussure, “el significante es la huella psíquica del signo; en su esencia, no es fónico, es incorpóreo, constituido, no por su sustancia material, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás” (Saussure, 1988: 142). Lo más importante es que ambos tenían razón en una cosa: la palabra no es sólo su significante y significado⁴⁵, es algo etéreo empero tangible. La idea de un concepto recae no sólo en aquel o aquella que alude a él para expresar una idea, el concepto cambia de términos cuando interfiere en el receptor de esa idea. Es decir, partimos de un *anteconcepto* (concepto antes de ser usado por el escritor), a lo largo de su trayectoria comunicativa se transforma en *interconcepto* (intención del concepto adaptado por el escritor) y finalmente, aboca en un *postconcepto* (concepto recibido y transformado por el receptor)⁴⁶. Por tanto, hay que potenciar el estudio de una novela como texto no aislado. Las palabras deshabitadas no son nada si no tienen un dueño y un inquilino que las ocupen. Es, por tanto, el barco entero el que crea la sincronía mutante entre los pasajeros del mismo.

A lo largo de un recorrido angosto, hemos llegado a la conclusión de que las palabras por sí solas no significan nada, aunque ya tengamos un concepto preconcebido de ellas. Los seres humanos, como organismos vivos que somos, como también afirma Lotman (1996: 21:42), nacemos sin el concepto concreto de tal o cual palabra. Lo primero que hacemos es utilizar la observación para entender cómo funciona lo que nos rodea. Las personas somos influenciadas por las demás para entender este mundo en el que vivimos. Es por ello por lo que las teorías antropológicas y las aportaciones de Aristóteles en varias de sus obras⁴⁷, nos permiten entender que somos “seres sociales por naturaleza”. Necesitamos recibir y emitir signos -conceptos- para luego, usar nuestros propios recursos con el fin de generar productos dialógicos. Posteriormente, entran en acción la pragmática, la semiótica, la retórica y la semántica para indicarnos por qué y para qué nos expresamos como nos expresamos.

Si la literatura era, primordialmente, en la Antigua Grecia, oral, nos dirigíamos al público sintiéndolo y observando su reacción ante las palabras. Según Luisa Puig, “existen varios niveles de adhesión o distanciamiento del prosista en relación con sus palabras. En un extremo se identifica, se solidariza por completo con las intenciones semánticas y expresivas de su discurso” (Puig, 2004: 382). Lo que debemos resaltar de esta afirmación de Puig, es que es el hablante el que decide la conexión con su público. Es decir, es él el único apoderado para utilizar una

⁴⁵ Según Ferdinand de Saussure, el significado es el “concepto” y el significante es “la imagen acústica”.

⁴⁶ Preconcepto, interconcepto y postconcepto son términos acuñados por la autora de este artículo.

⁴⁷ Véase en las referencias bibliográficas dos de las obras traducidas de Aristóteles, *Retórica* y *Poética*. Chichi, G., & Suñol, V. (2016). La Retórica y la Poética de Aristóteles: Sus puntos de confluencia. *Diánoia. Revista De Filosofía*, 53(60), 79.

Horizontes filosóficos N° 10 - 2020

intención concreta y expresar su discurso –tanto si es oral como escrito– con el fin de ser un simple conductor de ideas o, por el contrario, ser un “amigo” del que escucha o lee. De hecho, como ratifica esta autora, “esta identificación total puede irse desvaneciendo y, mediante ciertos elementos del lenguaje, puede refractar en diversa medida esas intenciones ajenas. En el otro extremo, el novelista ya no se identifica en absoluto con ese discurso” (Puig, 2004: 382). Como podemos observar, esta identificación debe ser, a priori, una concentración de elementos pragmáticos para que el autor pueda alcanzar los objetivos propuestos antes de que genere una obra literaria. La intención debe ser preconcebida para que se acentúe su estilismo en la prosa. Es más, como afirma Puig, siendo evidentemente influenciada por Batjín, “sea cual fuere el grado de adhesión del prosista al discurso ajeno, este último siempre está al servicio de las intenciones del primero” (Puig, 2004: 384).

Por otro lado, Francisco Chico Rico, estudioso y analista del estudio pragmático-composicional del discurso, afirma que, atendiendo a las bases de la Escuela de Tartu⁴⁸, podemos observar dos características esenciales de cualquier texto (Chico Rico, 1988: 13-15):

a) Si hay alguna característica del texto, tanto literario como no literario, sobre la cual no cabe posibilidad de contradicción o duda entre las diversas propuestas teóricas de la lingüística textual, ella es, efectivamente, junto a su completez semántica y su coherencia su función intencionadamente comunicativa y social.

b) El texto aparece como componente central con relación a nuestros intereses, en tanto que es manifestación física del proceso comunicativo que, intencionadamente y con fines determinados «a priori», un productor (P), en un contexto de producción determinado (Cpr), realiza de cara a un receptor (R), situado en un contexto de interpretación específico (Cin). Ambos tipos de contexto forman parte del contexto comunicativo general (Cco), equivalente a la «komplexeVoraussetzungssituation⁴⁹» o situación compleja de suposición [...].

Teniendo entonces en cuenta esa peculiaridad textual entre el emisor y el receptor con un contexto supuesto, podemos volver a incidir en que, a pesar de que la semiótica general se encarga de la lingüística y la poética se encarga de la literatura, ambas forman parte del mismo núcleo, el estudio del discurso. Es lógico pensar entonces que todo

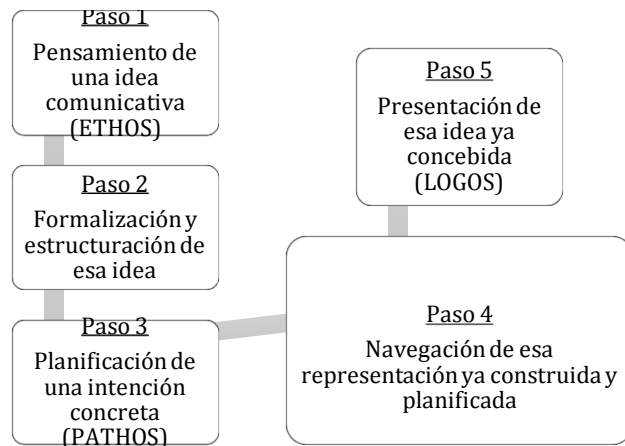
⁴⁸ Escuela rusa de semiótica avalada principalmente por Batjín y Lotman. Según Francisco Rico, “para la Escuela de Tartu cualquier producto de los sistemas de modelización primario – lingüístico no literario o estándar secundarios –artísticos, incluyendo el lingüístico literario– constituye un texto, objeto central de la investigación y del pensamiento cultural y unidad comunicativa indivisible”. Véase en Francisco Chico Rico, *Pragmática y Construcción Literaria*. Universidad de Alicante, 1988.

⁴⁹ Término postulado por Siegfried J.Schmidt en *Some Problems of Communicative Text Theories*, en W. U. Dresler (ed.), *Current Trends in Textlinguistics*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1978, 52

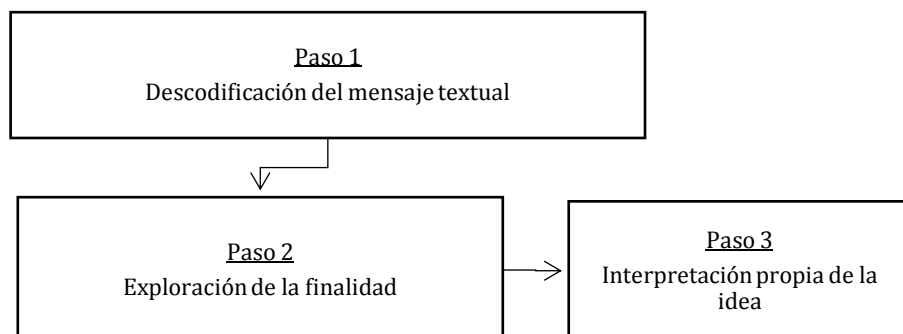
productor y contexto de producción determinado influirán de una manera u otra en el receptor. Cabe mencionar además que, según Rico “la lingüística del texto proporciona a la Poética lingüística un instrumental teórico muy adecuado para el estudio del texto literario y de su especificidad” (Rico, 1988:15). Con el fin de especular que la actividad verbal -oral o escrita- debe ser estudiada desde un punto de vista pragmático para conocer las intenciones del disertador en cuanto a los aspectos categóricos de cualquier actividad verbal, creemos que es absolutamente necesario aportar los pasos a seguir que deben llevar a cabo nuestros protagonistas, el emisor y el receptor. Para ello, mostramos, a continuación, esos tránsitos ineludibles proyectados en cualquier acción comunicativa.

Figura 1. Aspectos decisivos para una actividad verbal (elaboración propia a raíz de la actividad verbal propuesta por Chico Rico, 1988):

Funciones del emisor:



Funciones del receptor:



Una vez estructurada la actividad verbal, lo que nos interesa *ad hoc* es conocer, o al menos atisbar, por qué y para qué los creadores de la idea, en determinados momentos de su creación literaria, han decidido intencionadamente usar al narrador *en segunda persona* desquebrajando la cortina existente entre él y el lector. Rico confirma que el paso 3 del emisor y el paso 2 del receptor “hacen referencia a la satisfacción de las finalidades del productor” (Rico, 1988: 23). Debido a esa afirmación de Rico y a nuestras propias cavilaciones, nos centramos, pues, en las intenciones del emisor desde una perspectiva pragmático-retórica. Sin embargo, consideramos necesario resaltar que este proyecto sólo intenta acercarse un poco a los ojos de buey de la ficción, plasmando en este lienzo algunas ideas posibles acerca de la metamorfosis lingüístico-literaria. Como diría Voloshinov, “la palabra es el territorio común compartido por el hablante y su interlocutor” (1929[1992]: 121).

Rompiendo la pared a trozos

Ahora nos toca romper ese muro etéreo, donde el lector no es un sujeto pasivo sino un sujeto activo, participativo. Como diría Jay David Bolter, y posteriormente, definiría Isabel Morales Sánchez en el Diccionario Digital de Nuevas Formas de Lectura y Escritura⁵⁰, el lector pasaría a ser un *escrilector*⁵¹. Se trata, pues, de un nuevo perfil que parte de su concepción como «constructor» en una escritura participativa. Ya en 1991, Jay David Bolter llamaba la atención sobre la nueva situación colaborativa del lector, aunque en ese momento Bolter hacía referencia al nivel de implicación en la selección e itinerarios en el proceso de lectura (Pajares Tosca, 2004). Posteriormente, Michael Joyce (1995) especificaba dos tipos de interacción de los lectores en el hipertexto⁵²: la exploración y la construcción, diferenciando actividades que tenían claramente resultados diferentes. Con las palabras de Joyce, podemos dilucidar que una vez el texto esté en las manos del escrilector, este debe

⁵⁰ En este nuevo diccionario digital convergen diferentes instituciones académicas para acercar al público interesado en nuevas perspectivas eclécticas e innovadoras el conocimiento de distintas ramas de investigación a golpe de *click*. De hecho, el grupo organizador de este nuevo diccionario online, *Red Internacional de Universidades Lectoras*, facilita la labor de los investigadores, tanto del mundo humanístico como científico, para llevar a cabo una función creativa para el emprendimiento del desarrollo de la investigación como *modus operandi*.

⁵¹ Según Isabel Morales Sánchez, *Escrilector* o *Lectoautor* son términos utilizados como correlatos del vocablo inglés *wreader* –cuya composición responde a un juego entre *writer* (escritor), *weave* (tejido) y *reader* (lector)– y tienen su origen en el estudio de los nuevos roles que la ciberliteratura asigna al autor y al lector. Más concretamente, el escrilector o lectoautor hacen referencia a la participación del lector en el proceso creativo de la obra al mismo nivel que el autor, convirtiéndose en coautor de la misma.

⁵² Según la Real Academia de la Lengua Española, hipertexto es 1. m. Inform. Conjunto estructurado de textos, gráficos, etc., unidos entre sí por enlaces y conexiones lógicas. <https://dle.rae.es/hipertexto>.

Horizontes filosóficos N° 10 - 2020

hacer dos cosas relativamente importantes: explorar las ideas que quiere transmitir su escritor y luego, construir, su propia imagen. En nuestro caso, el lector no es exactamente un escribiente, pero sí es un participante de manera asincrónica. Es decir, recibe la intención (paso 1), la explora (paso 2) y luego construye su propia idea (paso 3). Para diferenciarlo entonces del lector pasivo y del lector escribiente, lo llamaremos el *lector-juez*.⁵³

Evidentemente, el uso del narrador en segunda persona a lo largo de toda la prosa es, a priori, meramente imposible puesto que la existencia constante del "tú" en todas las líneas narrativas de cualquier ficción en prosa lo volvería engorroso, pretencioso. E incluso, crearía un efecto de rechazo en el lector-juez. Sin embargo, el uso exclusivo de la segunda persona en productos literarios puede facilitar la actividad mental de ambos personajes (escritor y lector) para sentirse máximamente identificados en sus roles correspondientes. Ahora, aludiremos a la teoría de Aristóteles⁵⁴ para ilustrar los tres elementos fundamentales en el acto del habla.

De la oratoria se cuentan tres especies, pues otras tantas son precisamente las de oyentes de los discursos. Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente. Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, y si árbitro, o bien de cosas sucedidas, o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosas pasadas, como juez; otro hay que juzga de la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo. (Aristóteles, 1971, 1, 3, 1358a, 37-1358b, 8)

Gracias a estas aportaciones y a las que luego formuló Chico Rico, podemos darnos cuenta de que el lector-juez no sólo tiene una función según lo que haya escrito o dicho el productor, puede ser un mero espectador, pero también puede ser juez o árbitro. Veamos, entonces, detalladamente cuáles son esos tipos de receptores que describe Chico Rico:

a) árbitros de una decisión, con la finalidad, por parte del productor, de actuar dando una respuesta de solución cuando el objeto del discurso es *dubium*⁵⁵

b) espectadores, sobre los que el productor se propone influir de diferentes modos cuando no poseen la competencia de su pronunciamiento de la diferenciación entre dos tipos de hechos con

⁵³ El lector juez porque es aquel que juzga lo que ve, lee y oye. Ya Aristóteles definió en su retórica al oyente como juez del acto discursivo.

⁵⁴ Aristóteles, *Retórica*. Edición del texto con introducción, traducción, y notas por Alberto Bernabé, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

⁵⁵ Teniendo en cuenta la referencia que nos ha aportado Francisco Chico, fue Quintiliano, retórico romano (Calagurris Nasica Iulia, c. 35 – Roma, c. 95), el que ha propuesto estos términos.

Horizontes filosóficos N° 10 - 2020

relación a la *res dubia*⁵⁶ del discurso entre los cuáles nos encontramos con a) los pasados, en cuyo caso el receptor es considerado por el productor como juez, y b) los futuros, en el que es visto por el mismo como miembro de una asamblea popular que debe tomar decisiones políticas- resultan los tres géneros de asuntos en el discurso, el *genus iudiciale*⁵⁷, el *genus deliberativum*⁵⁸ y el *genus demonstrativum*⁵⁹ (Chico Rico, 1988: 142-143)

Por lo que podemos observar después de interpretar las palabras de Chico Rico, es que el espectador no es sólo espectador, sino que queda a expensas de las intenciones del narrador para que actúe como juez o árbitro del acto comunicativo. Como lectora que he sido, soy y seguiré siendo, después de haber leído fragmentos de obras en las que se rompe la cuarta pared parcial o totalmente a lo largo de toda la obra creativa, creo que el autor obedece a estas líneas, pues quiere influir en mí utilizando una postura retórica concreta. Quiere que haga lo que él diga. Soy una espectadora, o como diría Aristóteles, a través de las palabras de Chico Rico, soy juez del discurso. Y, ese discurso sería un *genus deliberativum*, “cuyo propósito principal es la persuasión y la disuasión de lo útil y de lo dañoso respectivamente” donde un mismo receptor puede ser a la vez receptor-árbitro-miembro de una asamblea popular y receptor-espectador, siempre que junto a su capacidad para adoptar decisiones posea una competencia lingüística especial, con lo que el discurso podría formar parte también del *genus demonstrativum*” (Chico Rico, 1988: 183-184).

Para terminar con este capítulo, queremos resaltar que el uso de la segunda persona del singular, o a veces, incluso, de la segunda persona del plural en la ficción literaria, era utilizado mucho más en la antigüedad que hoy en día, desafortunadamente. Una de los géneros más utilizados para reivindicar ese narrador en segunda “división” era la novela epistolar. Para explicarlo brevemente, diremos que el autor se dirige a un *tú* o a un *vosotros* para contarle algo, ya sea un suceso, expresarle su amor, su ira, su malestar, etc. A veces, de hecho, ora se referían a una persona concreta y ese “espectador” sabía que iba dirigido a él o ella, ora implicaban a un “tú” cualquiera, es decir, a cualquier persona que abriese sus páginas y leyese su escrito, su carta. Como las novelas epistolares no son nuestro objetivo hoy, preferimos, pues, terminar esta sección con unas palabras de Batjín, “las palabras, si hemos de entenderlas como palabras directas, no son tuyas [del prosista]; pero son tuyas si son presentadas irónicamente, mostradas intencionalmente, [...] es decir, entendidas desde la correspondiente distancia” (Batjín, 1989: 116).

⁵⁶ Cfr. Quintiliano, Instituto Oratoria, cit., III, 7, 3

⁵⁷ Forense o miembros de una asamblea popular. Dícese de aquel discurso pronunciado ante un tribunal para conseguir la condena o absolución de un reo.

⁵⁸ Orador cuyo propósito principal es la persuasión y la disuasión.

⁵⁹ Su objeto es la alabanza (laudatio) o la crítica (vituperatio) de las virtudes o defectos de una persona.

Trozos de persuasión

La herramienta de la transgresión de la cuarta pared viene a poner de manifiesto la supervivencia e implementación de este concepto teatral⁶⁰ en un (quizás nuevo o novedoso) medio y de sus recursos como instrumentos casi indispensables para la transferencia de resultados y/o ideas en la actual sociedad del conocimiento y de las comunicaciones. Cabe esperar que nuestros resultados puedan demostrar que la eficacia de la voz teatral en la ficción literaria sea ciertamente significativa tanto para el sujeto cartesiano –el productor según Descartes- como para el paciente activo - el lector. Descartes consideraba que un personaje (orador) no puede ser uno mismo si no hay existencia externa a él, o lo que es lo mismo, un “yo” sólo es posible, si existe otro “yo” externo a él (Descartes, 1977). Por eso consideramos que es tan importante la relación escritor-lector, ya que, sin la existencia de un elemento, el otro desaparecería o no tendría razón de ser. Así que, centramos también, por tanto, nuestro peritaje en analizar el “tú” de la *puesta en escena* – acto comunicativo-, sin descartar el uso (deliberado o no, intencionado o no) de los elementos interpersonales de la comunicación.

Desde el punto de vista semiótico teatral, la bibliografía que ha aportado Kowzan⁶¹ (1997) nos ha guiado en el proceso de materializar nuestro proyecto para concebir un análisis exhaustivo de las estrategias que forman parte de un acto narrativo. Con esto, podremos comprobar hasta qué punto los contadores de historias que tengan un *encuentro* ante el público a través de un intercambio comunicativo tienen las capacidades y aptitudes necesarias para hacer llegar su mensaje (sea del tipo que sea) de forma satisfactoria según sus intenciones comunicativas, es decir, de dominar el guion y romper, de manera metafórica, la cuarta pared. En palabras de Kowzan, podemos afirmar que el signo del teatro está fundamentado en 3 puntos triangulares unidos por un mismo camino. El actor, el texto y el espectador. Y todo ello enfoca la mirada en las distintas vertientes que pueden desarrollarse según la intención del creador de ideas literarias.

Si seguimos las líneas de todas estas referencias bibliográficas, es el creador de ficciones el que “obliga” al narrador a hacer de él lo que le “plazca”. Es el autor el que decide cómo es el narrador. Es él el que decide en todo el transcurso de la obra si quiere dirigirse al “público” o no. Veamos a continuación algunos pasajes de la obra de Ítalo Calvino, para entender gráfica y literalmente qué es lo que queremos decir con “obligar”.

⁶⁰ Según la literatura estudiada, el término de cuarta pared fue acuñado por Denis Diderot.

⁶¹ Tadeusz Kowzan fue un historiador y teórico comparatista de la literatura dramática, semiólogo del teatro y sus obras más relevantes son: *Literatura y espectáculo* y *El signo y el teatro*.

Primer Trozo de persuasión

Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Ítalo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Recógete. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida. Dilo en seguida, a los demás: «¡No, no quiero ver la televisión!» Alza la voz, si no te oyen: «¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!» Quizá no te han oído, con todo ese estruendo; dilo más fuerte, grita: «¡Estoy empezando a leer la nueva novela de Ítalo Calvino!» O no lo digas si no quieres; esperemos que te dejen en paz. (Calvino, 1980:5)

Como podemos observar en este pasaje, el narrador y autor no son el mismo, a pesar de ser el mismo Ítalo el que habla por los dos. El narrador habla de Ítalo Calvino como si fuera una tercera persona. Sin embargo, es Calvino el que escribe esas palabras a través de ese narrador que ha escogido. Y a su vez, el narrador se dirige al lector y le invita a leer. Es decir, le persuade para que deje todo lo demás a un lado y se concentre, únicamente, en la prosa de *Si una noche de invierno un viajero*. El lector hará o no lo propio. Pero es evidente que la intención del autor nos queda totalmente límpida y al lector también, otra cosa muy distinta es que le obedezca. Si obedeces, sigues leyendo, o, tal vez, no y dejes el libro a un lado, y te pones a ver la tele, como él también asume. La persuasión para invitar al lector está más que clara. Luego, el turno de este para que disfrute o no de la lectura. Es más, Calvino, con su otra voz, “obliga” al lector a que le diga al resto que está leyendo esa novela. Por lo tanto, teniendo en cuenta la pregunta anterior, nos cuestionamos a su vez otra, ¿es Calvino o el narrador el que te persuade? La respuesta a simple vista puede ser clara, pero si miramos desde la cima, puede que sólo sea el narrador el que te invite a leer la obra del autor. Y no al revés. Por tanto, este es un ejemplo de la relación inexistente-existente que mencionaremos después. En este caso, el lector puede ser juez o mero espectador. Pero lo que sabemos con precisión es que la pelota ya no la tiene el narrador sino el lector.

Otras líneas más abajo podemos volver a observar la insistencia en la lectura por parte del narrador. Veamos, pues, otro ejemplo clarificador para demostrar que la ruptura de la cuarta pared se hace no con discreción sino con total naturalidad y persuasión.

Segundo trozo de persuasión

No es que esperes nada particular de este libro en particular. Eres alguien que por principio no espera ya nada de nada. Hay muchos, más jóvenes que tú y menos jóvenes, que viven a la espera de experiencias extraordinarias; de los libros, de las personas, de los viajes, de los acontecimientos, de lo que el mañana guarda en reserva. Tú no. Tú sabes que lo mejor que uno puede esperar es evitar lo peor. Esta es la conclusión a la que has llegado, tanto en la vida personal como en las cuestiones generales y hasta en las mundiales. ¿Y con los libros? Eso es,

Horizontes filosóficos N° 10 - 2020

precisamente porque lo has excluido en cualquier otro terreno, crees que es justo concederte aún este placer juvenil de la expectativa en un sector bien circunscrito como el de los libros, donde te puede ir mal o ir bien, pero el riesgo de la desilusión no es grave (Calvino, 1980:5).

En este pasaje Calvino, a través de la voz del narrador, persuade al lector para que haga un repaso de su vida y de su condición como humano en el mundo. Le concede al lector el derecho a decidir si merece o no la pena leer el libro en cuestión. Arranca un mecanismo poético más allá de la imaginación que comentábamos en el apartado anterior. De hecho, quiere que la persona que lee genere su propia conciencia y se plantee su vida como algo más que un disfrute personal. El autor rompe la cuarta pared, de eso no hay duda, pero rompe aún más que eso, rompe los tabús para introducirse en su mente y que recapacite ante su vida entera. Es decir, el receptor actuará como juez de su propia vida gracias a la propia intención del autor. Ahora, el lector es capaz de interpretar la idea concebida por el productor para generar la suya propia desde un punto de vista psicológico.

Tercer trozo de persuasión

Conque ya estás preparado para atacar las primeras líneas de la primera página. Te dispones a reconocer el inconfundible acento del autor. No. No lo reconoces en absoluto. Pero, pensándolo bien, ¿quién ha dicho que este autor tenga un acento inconfundible? Al contrario, se sabe que es un autor que cambia mucho de un libro a otro. Precisamente en estos cambios se reconoce que es él. Pero aquí parece que no tiene nada que ver con todo lo demás que ha escrito, al menos por lo que recuerdas. ¿Es una desilusión? Veamos. Acaso al principio te sientes un poco desorientado, como cuando se te presenta una persona a la que por el nombre identificabas con cierta cara, y tratas de hacer coincidir los rasgos que ves con los que recuerdas, y la cosa no marcha. Pero después prosigues y adviertes que el libro se deja leer de todas maneras, con independencia de lo que te esperabas del autor, es el libro en sí lo que te intriga, e incluso bien pensado prefieres que sea así, hallarte ante algo que aún no sabes bien qué es (Calvino, 1980:7).

Bajo estas líneas, el autor se aleja de sí mismo y le pasa el “testigo” al narrador para que el lector analice al propio Calvino. Calvino se introduce en el narrador para autoanalizar su propia obra. De hecho, deja “caer” que esta es totalmente diferente a las demás y ya anticipa al lector de que si sigue leyendo descubrirá nuevas formas de escritura. Y de hecho el “libro se deja leer de todas maneras”. Aquí, por tanto, el que decida continuar con la lectura literaria, será el único responsable de lo que ocurra. Pero es consciente de que ha sido persuadido por el que posa las palabras desde las primeras líneas. Es decir, es consciente de la manipulación comunicativa, pero ha decidido, formar parte de la misma y seguir pasando páginas para ver qué ocurre con la historia narrada. Como vemos, cada uno de nosotros podríamos ser ese lector, aunque sea

Horizontes filosóficos N° 10 - 2020

durante unos instantes, y es esa sincronía la que hace que esta obra emane tanto magnetismo.

Ese velo completamente roto, en el que, por un momento, te sientes juez y parte. Indudablemente, la persuasión aparece con todas sus letras. La capacidad de imaginación nos hace ser partícipes de su obra. Somos el oyente activo que produce una idea imaginada gracias al *posconcepto* que generamos. Claramente, hacer referencia a una segunda persona en una obra literaria, como dirían Voloshinov y Bajtín, nos hace “más libres”. El grado de influencia que expresan estos expertos en el género discursivo dependerá, exclusivamente, del autor, que utiliza como “mera” marioneta a su lacayo -dícese del lector en cuestión- para que haga lo a este le “plazca”.

Conclusiones

En los futuros estudios que hagamos, podremos averiguar con más detalle por qué la utilización de la segunda persona para romper la pared con la finalidad de persuadir no debe estar *old-fashioned*. Grosso modo, aunque haya intención, el autor nunca sabrá cómo reaccionó el lector cuando escribió cualquier parlamento, a pesar de que tuviera una intención concreta, determinada y concisa. Por eso, es tan mágico y tan inexplorable el abismo perpetuo e infinito entre estos dos mundos: el que crea y el que vive o siente lo que lee. Es decir, el desequilibrio entre ambos seres -narradores y lectores (ávidos o no)- hace que lo humanístico rompa las paredes del cerebro de ambos y se genere una situación real a través de una situación ficticia.

A modo de colofón y como aportación central del estudio, aspiramos a identificar y definir los mecanismos concretos de la literatura y la lingüística que efectivamente usan los hablantes cuando trascienden esta cortina imaginaria o cuarta pared. Esto nos permitirá demostrar, en los siguientes estudios, el peso específico de las técnicas literarias y lingüísticas como armas semióticas. Todo lo demás, es pura ficción.

Referencias Bibliográficas

Aristóteles, *Retórica*, edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971, 1, 3, 1358a, 37-1358b, 8.

Poética, edición trilingüe por V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

Austin, J. L. (1962) *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press.

Bajtín, M. (1959-1961) *El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas*, en Bajtín (1979) 1982, p. 294-323.

Bajtín, M. (1965), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral

Editores, 1971.

Batjin, M. (1963), *La poétique de Dostoievski*, París, du Seuil, 1970

Batjin, M. (1979), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo xxi Editores, 1982.

Batjin, M. (1988), *Problemas de la poética de Dostotevski*, México, Fondo de Cultura Económica, Brevarios.

Batjin, M. (1989), *Teoría y Estética de la novela. Trabajos de Investigación*, Madrid, Altea, Taurus Alfaguara.

Batjin, M. *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1989.

Boal, A. (1989) *Teatro del Oprimido: Teoría y práctica*. México, Editorial Patria.

Chichi, G., & Suñol, V. (2016). La Retórica y la Poética de Aristóteles: Sus puntos de confluencia. *Diánoia. Revista De Filosofía*, 53(60).

Chico Rico, F. (1988). *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante. Secretariado de Publicaciones. Retrieved from

<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/8289>

Calvino, Ítalo. (1980). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid, Ediciones Siruela.

Chico Rico, *Pragmática y Construcción Literaria*, Universidad de Alicante, 1988.

Descartes, R. (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Alfaguara, Madrid

Descartes, R. (1983). *El Discurso del Método*. EDUCA, San José, Costa Rica.

Diderot, D. (1758). *Discurso sobre la poesía dramática*. Jean-Pol Caput.

Kowzan, T. (1968) (trans.) The Sign in the Theatre. *Diogenes*.

Kowzan, T. (1997). *Sémiologie du théâtre*. Colección Perspectivas. Barcelona, Arco.

Laing, R.D. y H. Phillipson, A.R. Lee (1966). *Interpersonal Perception. A Theory and a Method of Research*, New York.

Laing, R.D. (1968). *The Politics of Experience*. Harmondsworth.

Lotman, Y. (1996). *Semiosfera: Semiótica de la Cultura y el Texto*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Lotman, Y. (1995). *Acerca de la semiosfera*, Valencia, Episteme.

Puig, L. (2004). *Polifonía lingüística y polifonía narrativa*. Acta Poética, 25(2), 377-417.

Puig, L. (2008). Del pathos clásico al efecto patémico en el análisis del discurso. *Acta Poética*, 29(2), Article 2.

<https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2008.2.273>

Quintiliano (1975). *Institutio Oratoria*, texte établi et traduit par J. Cousin.

Saussure, Ferdinand de (1976). *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires, Losada.

Vicente Gómez, F. (1987), *Poética del proceso discursivo*: Mijail M.

Horizontes filosóficos N° 10 - 2020

Bajtín, en *Epas*, 3, pp. 347-356. 8fu5-14. (s. f.). Recuperado 17 de noviembre de 2020, de

<http://www.stunam.org.mx/8prensa/8forouniver1/forouniver5/8fu5-14.htm>

Voloshinov, Valentín N. (1929), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Universidad, 1992.

Voloshinov, Valérián N. y Mijail Batjín, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, (1930a), 1976.