

LA PERSUASIÓN Y EL RECURSO DRAMÁTICO DE LA NARRACIÓN

González Batista, María Fé*
CILL-ULA-NURR
Venezuela

RESUMEN

Todo uso del lenguaje sea oral o escrito está apoyado en la competencia comunicativa del hablante que sirve de ordenadora a todo acto de habla que lejos de constituir una sumatoria de enunciados más o menos coherentemente estructurados responde a presiones individuales, sociales y hasta históricas, no importa si el hablante es intelectual o no, si es educado o no. La intencionalidad del hablante va a hacer uso del bagaje comunicativo que posea para su propio beneficio. Todo intercambio comunicativo responde igualmente a un principio de cooperación sobre la marcha que permite que se produzca la misma entre interlocutores. Esa cooperación constituye en sí misma un macroacto de habla donde el interlocutor es persuadido sobre algo o a algo, en el caso de la narración constituye recurso fundamental que hilvana el relato y constituye en sí misma el fundamento de desarrollo dramático, como lo veremos en relatos de autores latinoamericanos y venezolanos, donde la diferencia fundamental estriba en los procedimientos reconocibles de cada estilo en particular, como señala Eco en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* pero que parten de similares procedimientos para el desarrollo dramático y la aquiescencia del lector. Palabras Clave: Lenguaje, oral, escrito, lector, comunicación.

ABSTRACT

Any use of language oral or written is supported in the communicative competence of the speaker. The intention of the speaker is going to use the communicative baggage which he/she possesses for his/her own benefit. Any communicative exchange responds simply to a principle of cooperation in progress which allows to get it between speakers. This cooperation constitutes in itself a macro act of speech in which the speaker is persuaded of something or about something. In the case of narrative this constitutes a fundamental resource which makes the tale flows, and constitutes in itself the foundation of dramatic development as can be seen in the tales of latin american and Venezuelan authors, in which the difference is found in the recognizable procedures of each particular style, as Eco points out in *Apocalypse and integrated before a mass culture*. However they have similar procedures the dramatic development and the acquiescence of the reader. Key Words: Language, oral, written, reader, communication.

* Investigadora y profesora del Núcleo Universitario «Rafael Rangel» de la Universidad de los Andes. Especialista en Lingüística. E-mail: cill@ula.ve
Finalizado: Trujillo Enero-2006 / Revisado: Marzo 2006 / Aceptado: Abril 2006

Todo uso del lenguaje sea oral o escrito está apoyado en la competencia comunicativa del hablante que sirve de ordenadora a todo acto de habla que lejos de constituir una sumatoria de enunciados más o menos coherentemente estructurados responde a presiones individuales, sociales y hasta históricas, no importa si el hablante es intelectual o no, si es educado o no. La intencionalidad del hablante va a hacer uso del bagaje comunicativo que posea para su propio beneficio. Todo intercambio comunicativo responde igualmente a un principio de cooperación sobre la marcha que permite que se produzca la misma entre interlocutores. Esa cooperación constituye en sí misma un macroacto de habla donde el interlocutor es persuadido sobre algo o a algo, en el caso de la narración constituye recurso fundamental que hilvana el relato y constituye en sí misma el fundamento de desarrollo dramático, como lo veremos en relatos de autores latinoamericanos y venezolanos, donde la diferencia fundamental estriba en los procedimientos reconocibles de cada estilo en particular, como señala Eco en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, pero que parten de similares procedimientos para el desarrollo dramático y la aquiescencia del lector.

Cualquier manifestación literaria ya sea sustentada en estilo formal y tradicional o por el contrario, abiertamente popular y hasta coloquial no puede escapar a su propio destino como elaboración de lenguaje y por ende a las normas y patrones que son base de cualquier intercambio lingüístico, al punto que Pratt acota:

Las semejanzas formales y funcionales entre la narración literaria y la natural pueden especificarse en términos de semejanzas en la situación lingüística, y sus diferencias pueden identificarse en términos de diferencias en esta situación. (1977: 73)

La autora llega a considerar la *literariedad* como propiedad sustentada directamente en disposiciones especiales del hablante y del oyente hacia el mensaje (léase narrador-lector) y no en propiedades

formales del texto; en otras palabras, es el lector quien orienta el mensaje en una situación lingüística literaria y no el mensaje el que se orienta a sí mismo, y es el narrador quien intenta controlar o incide en determinada orientación de acuerdo a su intencionalidad. Así señala Pratt:

En una palabra, un acercamiento a la literatura a través del acto del lenguaje ofrece la importante posibilidad de integrar el discurso literario en el mismo modelo básico de lenguaje que todas nuestras demás actividades comunicativas. (1977: 88)

Por lo tanto resulta del todo adecuado apoyarse en el estudio de los actos de habla que se incorporan dentro de una narración y el seguimiento o aplicación de las reglas conversacionales que se aplican en todo intercambio bien sea oral o escrito, resulta productivo desde este punto de vista, seguir la huella de la aplicación de las máximas de Grice 1967 (*Lógica y conversación*); como las de cantidad, pertinencia, coherencia y por supuesto el principio de cooperación que subyace a todo intercambio lingüístico y que tiene que ver tanto con su forma y estilo como con el significado, Searle nos dice:

Semantic structures of a language may be regarded as a conventional realization of a series of sets of underlying constitutive rules, and that speech acts are characteristically performed by uttering expressions in accordance with these sets of constitutive rules (Searle 1978: 37)

Esto aplica tanto al intercambio oral como al escrito y podemos encontrar distintas situaciones de producción de ese intercambio:

a) Emisor y receptor presentes y activos, donde hay presencia de interlocutores y de réplica

b) Emisor y receptor activos pero no en presencia mutua, donde el enunciado producirá elementos sustitutorios del intercambio; esto es típico en la conversación telefónica o su transcripción con fines narrativos.

c) Emisor activo y receptor pasivo, es decir, lo que en el intercambio se expresaría con el gesto o la prosodia en la oralidad o el uso de recursos gráficos y descriptivos en la escritura va a producir cambios cuantitativos y formales a nivel del discurso como compensación, el *monodílogo* es buen ejemplo de esto.

d) Emisor activo y receptor presente pero pasivo, típico de situaciones de oratoria.

Cualquiera de estas posibilidades genera indicadores específicos de la situación que se denominan *marcadores del discurso*, que no solo se refieren a términos específicos sino que tienen que ver con las formas de organización del discurso y determinados valores semánticos propios de la connotación discursiva (Bustos Tovar, J. 1996: 362).

Se podría alegar que en cuanto a la narración literaria serían inaplicables estas apreciaciones dada su peculiaridad. Dos aspectos serían relevantes, uno referido a la no participación y otro relativo a la no aplicación de ciertos actos de habla, específicamente los ilocutivos; es decir, en la mayoría de los relatos, hay un narrador que normalmente sustituye a cualquier interlocutor y decir: “Yo los declaro marido y mujer” en un cuento jamás podría ser un acto real. En el primer caso diremos que de todas formas el narrador utiliza a sabiendas los mismos recursos propios del orador que se apropia unilateralmente de la palabra y que sin embargo puede en algún momento justificarse ante el público, en este caso, el lector: “Bravo!, señor crítico, exclamará alguno de mis lectores ¿Con que osa usted extender su invasora jurisdicción hasta las inocentes hijas de Eva? ...” (*Gran Sarao o las niñas a la moda* de Daniel Mendoza), sin embargo esto no es preciso, en todo caso encontraremos que se ha señalado con respecto a los actos ilocutivos que simplemente en el caso de la literatura la fuerza ilocutiva está *suspendida*, cosa que nos parece más una conveniencia formal

para satisfacción del filósofo del lenguaje que para el estudioso de la literatura porque en realidad dentro de una narración la realidad ficcional es tan real como la que nos circunda y desde ese punto de vista, lo único que uno pudiera pedirle a un intercambio comunicativo es que mantuviese los principios y normas ya existentes en el plano conversacional y del discurso y en el caso específico de las ilocutivas que simplemente cumpla las normas de su adecuación y felicidad.

Como dice Todorov: “*No hay abismo entre la literatura y lo que no lo es, que los géneros literarios encuentran su origen, simplemente, en el discurso humano*”.(1978: 60)

Y es que en realidad, como señala Bruss:

Un texto saca su fuerza genérica del tipo de acción con el que se piensa que se relaciona, del contexto que lo rodea implícitamente, de la naturaleza de los elementos que participan en su transmisión y de la manera como estos factores reaccionan sobre el estatuto de la información transmitida. (1974:16)

Ahora bien, si podemos encontrar nexos en común entre los actos de habla y el lenguaje literario no podemos de ninguna forma tomarlos de manera reduccionista; el hecho literario utiliza el lenguaje y sus posibilidades más no podemos en ningún momento reducirlo a una sumatoria de actos de habla puesto que el hecho literario posee una complejidad mucho mayor, si bien desde el lenguaje abrimos el acceso al mismo y desde la teoría del discurso se pueden arrojar luces a su comprensión y estudio.

Acuerdo y persuasión

Es desde este punto de partida que nos hemos acercado a la persuasión, no como un hecho intencional delimitable en el discurso sino como algo mucho más abarcador que tiene que ver con la estructura narrativa y dramática de la narración.

En todo acto comunicativo según Grice se manifiesta un Principio de Cooperación que permite el intercambio sobre bases aceptadas tácitamente por los interlocutores a propósito del intercambio comunicativo. Podríamos hacerlo extensivo a la obra literaria aduciendo que es de suponer que tanto el escritor como el lector están de acuerdo con el intercambio y por supuesto esto nos lleva a algo más: la aceptación por parte del lector de la propuesta hecha por el narrador a través del discurso literario, de tal manera que sin exagerar pudiéramos decir que se da un proceso de persuasión del narrador hacia el lector a lo largo de la narración en el caso de la prosa. Ese proceso persuasivo se vislumbra a varios niveles:

1) Acción persuasiva en actos de habla incorporados dentro del relato.

2) Efecto persuasivo de la trama como recurso dramático.

1) Acción persuasiva en actos de habla incorporados dentro del relato:

Veamos un poco más detalladamente de qué se trata la persuasión, del lat. *Persuasio* -onis tiene su más cercano sinónimo en inducción, acción de hacer creer algo a uno a través del uso de razones o diríamos nosotros otros recursos que produzcan el efecto deseado; si nos remitimos a nivel del lenguaje oral, es preciso destacar los cambios tonales en la prosodia, la cuidadosa selección del léxico, variaciones en la cantidad y hasta en las fórmulas de tratamiento y otros hechos proxémicos como gestos de acercamiento afectivo.

Si nos remitimos a un intercambio conversacional en una narración escrita, variarán los recursos gráficos, el ordenamiento sintáctico, la selección lexical pero en el fondo estaremos reforzando visualmente a través de la escritura lo que ya vamos percibiendo a través de esa lectura que internamente sigue siendo sonora y sigue reproduciendo patrones prosódicos conocidos:

Veamos:

-El coronel Hernández se empeñó en que le vendiera mi caballo. Hasta siete onzas me llegó a ofrecer, pero yo creo que no hay real suficiente para pagar una buena bestia. Y de este bayo no me despega nadie...

-Hasta que se arme una guerrita y te lo quite cualquiera.

-Ya pasó el tiempo de las guerras. ¡Aquellos días de los alzamientos! Y el que se deja quitar un caballo, siendo baqueano, es porque le da la gana.

-¡Ay, amigo! Es que la rapacidad es el mejor baqueano.

-Sin embargo, se han visto cosas...

(Sotillo, Pedro : “Los caminos nocturnos”)

El viejo Colina se resbala y cae al agua. Protesta cuando lo levantamos. Los guardias nos rodean gritando y blandiendo las peinillas.

-Guardia... Es un anciano de ochenta y cinco años...debe descansar...

-Aquí no hay ancianos...

Insultos y palabrotas...

(Abreu, José Vicente: *Se llamaba S.N.*)

Los recursos gráficos de los puntos suspensivos para indicar suspicacia y cambio de entonación o el uso de términos para inspirar compasión son parte de los medios utilizados por la escritura para la persuasión.

Pero queremos hablar de algo mucho más sutil y a la vez más general, de la persuasión constitutiva de la narración. Se trata de la realización de ese principio de cooperación en la práctica pero no a partir de una concesión del lector sino a través de una labor de convencimiento narrativo que tiene que ver con el proceso de elaboración de significado y podemos visualizarlo como un efecto dramático en el relato.

2) Efecto persuasivo de la trama como recurso dramático

Tomaremos para ello el cuento “Continuidad de los parques” de Julio

Cortázar (en: *Final del Juego*). El relato comienza:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos...

Y nosotros, lectores nos sumergimos igualmente en la lectura, en esta metaimagen del lector que lee una lectura donde un personaje lee una lectura. La trama es si se quiere simple: unos amantes que traman un homicidio pero cuál trama y qué homicidio porque nosotros solo estamos leyendo ...para encontrar al final ...

Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Y allí está: nosotros, lectores le damos nuestro permiso al narrador, toda nuestra confianza, accedimos a suspender toda posibilidad de aplicación de los principios de verdad o falsedad a su discurso y nos arrellanamos en el mismo sillón a leer nuestra novela sin contar con que nos dislocara el espacio, nos mezclara los tiempos y nos persuadiera de que efectivamente la traición era de papel, para que al final nos diéramos cuenta de que éramos los traicionados de turno y un escalofrío nos recorriera, al levantarnos asustados de nuestro sillón.

Esa persuasión que se labró con el lenguaje enunciativo y convincente anclado

por marcas de espacio y tiempo, nos lleva dramáticamente al encuentro de la traición por pasajes conocidos y marcas focales como el sillón verde, el ventanal, la lectura, todo de manera sorpresiva y a la vez conocida y es que acaso, ¿no estaba usando nuestras mismas palabras?.

Similar vértigo produce el final de “El hombre de la esquina rosada” (Borges: 1935 *Historia Universal de la Infamia*), luego que se narra el asesinato de Francisco Real:

(...) Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucanita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre.

La declaración abrupta al final nos persuade que efectivamente el narrador es el asesino cuando con visos de la mayor veracidad nos devela al interlocutor: (...) el mismo autor; los datos y anclajes de la trama se pierden en pequeñas declarativas develadoras del drama y de la misma persuasión al lector: “cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailonguio”, “...ya me olvidé que tenía que prudenciar y me les atravesé como luz. De atolondrado casi pelo el fyingo”, en el lunfardo tan pleno como la milonga que seduce y convence.

Paradójico final tiene el relato “Historia de los dos que soñaron” de Borges (en: *Historia Universal de la Infamia*) donde luego que Mohamed el Magrebí desde el Cairo decide seguir un sueño y resulta malherido, ante la pregunta sobre el por qué de su viaje a Persia dice: “Un hombre me ordenó en sueño que viniera a Isfaján porque ahí estaba mi fortuna. Ya estoy en Isfaján y veo que esa fortuna que prometió deben ser los azotes que tan generosamente me diste”.

Ante semejantes palabras, el capitán se rió hasta descubrir las muelas del juicio y acabó por decirle:

Hombre desatinado y crédulo, tres veces he soñado con una casa en la ciudad del Cairo en cuyo fondo hay un jardín, y en el jardín un reloj de sol y después del reloj de sol una higuera y luego de la higuera una fuente, y bajo la fuente un tesoro. No he dado el menor crédito a esa mentira. Tú sin embargo, engendro de una mula con un demonio, has ido errando de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño. Que no te vuelva a ver en Isfaján.

Toma estas monedas y vete. El hombre las tomó y regresó a la patria. Debajo de la fuente del jardín (que era la del sueño del capitán) desenterró el tesoro. Así Dios le dio la bendición y lo recompensó y exaltó. Dios el Generoso, el Oculto.

El estilo oriental tan cuidadoso de Borges nos lleva en un relato mucho más explícito al convencimiento de un hecho igualmente paradójico, leit motif en su narrativa: un personaje de un sueño anticipa el sueño de otro personaje del relato, o como en otros cuentos simplemente somos soñados por alguien que quizás está a punto de despertar.

Sorprende el deseo de anclar el relato a la realidad al punto de utilizar nombres y fechas verídicas o cuasiverídicas en tantos de sus relatos y sumergirnos en el laberinto de una trama donde el espacio y el tiempo se solapan y divergen, relatos donde lo real se irreal y lo real se vuelve verosímil.

El artista de la palabra realmente nos puede persuadir de lo que sea, así como Borges decía:

(...) ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño, y el escritor posee ese privilegio temible a través del cual ...Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios. (en: "La otra muerte", *El Aleph*)

Un verdadero creador puede persuadirnos a través del lenguaje popular o de la más refinada composición y siempre será un clásico porque deslastrado el término de su asociación etimológica (lat. classis:

orden o número de personas del mismo grado, calidad u oficio y lat. classicus: dicese del autor o la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte, según la RAE) no nos queda más que coincidir con Jorge Luis Borges:

(...) Cada cual descrea de su arte y de sus artificios. Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Voltaire o de Shakespeare, creo (esta tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley.

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.

BIBLIOGRAFÍA:

ABREU, J. (1973), *Se llamaba S:N*.

BORGES, J. (1974), *Obras Completas*

BUSTOS TOVAR, J. (1996) "La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo" en: *El Español hablado y la Cultura Oral en España e Hispanoamérica* Madrid: Hispanamericana.

CAPARRÓS, J. (1987). "Literatura y actos de lenguaje" en: *Pragmática de la Comunicación Literaria*. Madrid: Arco-Libros

CORTÁZAR, J. (1969). *Final del Juego*

GRICE, H. (1967). *Logic and Conversation*

SEARLE, J. (1978). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*

MENESES, G. (1984). *Antología del Cuento Venezolano*