Nezam Nazari
SOL, SPAK01

LUNDS UNIVERSITET
Humanoria och teologi

KANDIDATUPPSATS
Språk och litteraturcentrum Vt 2012

Nezam Nazari
Hålsjögatan 41
217 66 Malmö
0739820590
Nnezam@hotmail.com

Te llevo como si fueras un perro

Un estudio sobre
la segunda persona gramatical
en literatura

Tutora: Ingela Johansson
Språk- och litteraturcentrum

Nezam Nazari
SOL, SPAK01

RESUMEN

Español:

El propósito de este estudio es crear un entendimiento sobre el uso del narrador en segunda persona, en la literatura hispanohablante. Se ilustran diferentes perspectivas teóricas de una serie de investigadores sobre estudios literarios del narrador en segunda persona. Con ayuda de estas investigaciones se analizan dos obras literarias españolas. Se concluye con que el narrador en segunda persona estimula efectos retóricos, más específicamente dos diferentes tipos de efectos retóricos. Uno de ellos es un narrador que tiene como objetivo invitar a participar al lector y, el otro efecto retórico, tiene como objetivo distanciar la relación entre el lector y el referente *tú*. La investigación también muestra que otros factores, como los detalles directos e indirectos, son de vital importancia en la comprensión de la actitud del narrador con el número de detalles sobre la descripción del lugar y los personajes.

English:

The purpose of this study is to create an understanding about the use of the narrator in the second person, in Spanish literature. Different theoretical perspectives of a number of literary researchers studies of the narrator in second person are illustrated and based on these researches two Spanish literary works are analyzed. It is concluded that the second person narrator causes rhetorical power, which in turn has two-attitude manner. One of which is an engaging storyteller who has the aim to involve the reader and the other, which has the aim to distance the relationship between the reader and the referenced "you". The research also shows that other factors, such as direct and indirect details, are of paramount Importance in the understanding of the narrator's attitude to the number of details on the description of place and characters.

Palabras clave: Narrador, Segunda persona, Lector, Comunicación, Ficción, Percepción.

Nezam Nazari
SOL, SPAK01

ÍNDICE

1. Introducción **4**
1.1 Material **4**
1.2 Método **6**

2. Teoría **6**
2.1 La comunicación literaria **6**
2.1.2 Creación y recreación de los códigos 7
2.2 Lector **7**
2.3 Puntos de vista **8**
2.3.1 La omnisciencia verosímil 8
2.4 Segunda persona gramatical **9**
2.4.1 Variantes del narrador en la segunda persona gramatical, tú 9
2.5 Warhol: dos tipos de narradores **10**

3. Análisis **12**
3.1 Gráfico, Narrador encargado **12**
3.2 Gráfico, Narrador distante **14**
3.3 Análisis de Aura **15**
3.3.1 Análisis del narrador en *Aura* según el gráfico *narrador encargado* 17
3.4 Análisis de "Conejo" **20**
3.4.1 Análisis del narrador en "Conejo" según el gráfico narrador distante. 22

4. Discusión **23**

5. Conclusión **24**

6. Futuros caminos de investigación **25**

5. Referencias bibliográficas **26**

1. Introducción

> A vos te lo puedo decir porque vos entendés las cosas. Siempre entendiste las cosas.
> […] Pero vos no. Vos sos el mejor conejo del mundo (Castillo, 1962: 17).

Esta cita no es solo un texto sacado de una obra, sino que habla contigo, te afecta. Separados son signos y códigos, junto es un mensaje, un mensaje dirigido a ti; pero como tú no eres un conejo no puede ser sobre ti.

Durante el último semestre de español como lengua extranjera, el enfoque del camino literario está en las técnicas narrativas, como por ejemplo la voz narrativa, el tiempo, la historia, las técnicas narrativas, etcétera. Una obra en concreto, leída en el curso, provocó un interés específico sobre el uso de la segunda persona gramatical. Esta obra está considerada una de las más importantes del autor mexicano Carlos Fuentes, *Aura* (1962). El narrador desarrolla una sensación de participación para nosotros como lectores. La cuestión es si el narrador está hablando con nosotros, una pregunta retórica, aunque al mismo tiempo se sabe que la novela es ficción y que los personajes son seres de papel (Goicoechea, 1995:1), pero a pesar de estos conocimientos nos relacionamos con pronombres como *tú*; el lector se siente invitado a participar en la acción.

La sensación de participación que nos da el comienzo de *Aura*, "[Lees ese anuncio]: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más" (Fuentes 1962: s.1), nos ha llevado a hacer una comparación con otras obras con la misma técnica narrativa, las cuales no dan la misma sensación que *Aura* aunque el *tú* es utilizado en todas. Una de estas obras fue el cuento "Conejo" (1962) del escritor argentino, Abelardo Castillo, el cual va a ser parte de esta tesina junto con la primera mencionada, *Aura*.

La narración en la segunda persona gramatical es la menos usada de las diferentes variantes posibles, incluso la existencia ha sido negada por algunos investigadores, quienes consideran el concepto de un narrador en segunda persona como un deslizamiento de la primera persona. Lo poco usual que es la segunda persona en literatura española y la sensación que provoca, nos ha llevado a estudiar qué efecto tiene el narrador en segunda persona y a quién se dirige este *tú* con más profundidad y atención.

1.1 Material

Las obras de investigación de esta tesina son la novela corta *Aura* (1962) del autor mexicano Carlos Fuentes y el cuento de Abelardo Castillo, "Conejo" (1962). La selección de las obras ha sido bastante difícil 1) porque teníamos un tiempo limitado para hacer la investigación 2)

porque, según la búsqueda que se ha llevado a cabo, no existe una variedad muy extensa de obras escritas en español con el uso de la segunda persona. Sin embargo consideramos esta breve selección como suficiente para esta tesina. El material empírico nos ofrece no solamente una variedad de la lengua española sino dos, el "*Tú*" (tuteo) en *Aura* y el "*Vos*" (voseo) en "Conejo" como vamos a ver más adelante. Pero no vamos a dedicarnos a esta distinción, ya que nuestro enfoque no es la lingüística sino más bien la narración en segunda persona.

El material de donde sacamos las teorías para nuestro análisis consiste en una variedad extensa de investigadores, cuyos estudios han tratado la comunicación literaria. Por ejemplo, nos servirá el de Luis A. Acosta Gómez, *El lector y la obra, teoría de la recepción literaria* (1989), sobre cierto ámbito de la crítica literaria, la cual presenta teorías de la recepción, de la comunicación entre el autor y el lector, y de la obra como mensaje. A través de los estudios de Matt DelConte (2003) y de Arthur Plotnik (2007) profundizaremos en los posibles efectos de la segunda persona gramatical mostrando una categorización de este tipo de narrador. La investigadora Alicia Redondo Goicoechea nos proporciona a través del *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual* (1995) formas de analizar la literatura y explicaciones sobre su perspectiva de las técnicas narrativas. En este trabajo serán útiles sus definiciones de la narratología y la pragmática.

Otra fuente significativa para la investigación es *El lenguaje literario, teoría y práctica* (1994), de Fernando Gómez Redondo, un manual con el objetivo de mostrar los caminos que llevan al interior del texto, maneras que le sirven al autor a la hora de componer una obra. Es un manual que con poca teoría discute diversos ejemplos prácticos de la creación del personaje-narrador y la disposición de la sabiduría[1]. Manuel Alcides Jofré, en su *Literatura, comunicación y teoría literaria* (1989), nos introduce a la codificación y descodificación del texto literario, lo cual es significativo en el momento de entender la percepción del mensaje. Además llegamos a conocer y utilizar la investigación *La interacción texto- lector: algunos ejemplos* de Wolfgang Iser, quien enfoca la interacción entre el mensaje y el lector, lo cual es imprescindible en esta investigación.

Aunque la categorización de DelConte está presente en nuestra investigación, damos mayor importancia al estudio de Warhol, quien también hace una tipología de la segunda persona gramatical como técnica narrativa, ya que su categorización es más flexible y no tan

[1] El término: sabiduría, véase punto 2.3.1 La omnisciencia verosímil

específica como la de DelConte. Robyn R. Warhol también nos presenta al investigador Prince Gerald, quien a su vez presenta información significativa.

1.2 Método

Para que una investigación tan específica como esta sea posible hay que tomar obras enteras en cuenta, y a partir de fragmentos[2] del cuento o de la novela corta enfocar la investigación al efecto de la narración en segunda persona gramatical. La investigación va a ser dividida en tres partes, la teoría, el análisis y como última parte la conclusión.

La primera parte presenta y enfoca las teorías sobre la comunicación entre los diferentes factores: autor-lector, mensaje-lector. Teorías sobre la creación, codificación y descodificación, el efecto retórico y categorizaciones del narrador y su uso de la segunda persona gramatical, es decir el concepto de la narración en segunda persona.

En la segunda parte se fragmentan y se analizan las obras narrativas. A través de la categorización y los estudios de Warhol se crean dos gráficos para profundizar en el efecto que crean las obras y, desde ahí problematizar varias situaciones de diferentes enunciados para, en la última parte, llegar a una o varias conclusiones a las preguntas planteadas en el punto 1, la introducción.

2. Teoría

2.1 La comunicación literaria

La narración en segunda persona establece una relación interpersonal particular entre el emisor y el receptor de la narración. En este capítulo, se presentarán algunas teorías que tienen que ver con la comunicación literaria y la narración en segunda persona en específico.

La comunicación literaria consiste en varios factores importantes: 1) el emisor; en nuestro caso el autor empírico de la obra, 2) el receptor, es decir el lector; y entre ellos 3) el mensaje o mejor dicho el lenguaje literario construido a través de signos y códigos, donde se encuentra el narrador. Estos signos y códigos obviamente no nos proponen un entendimiento completo de la comunicación literaria pero nos guían y muestran que la comunicación literaria es un fragmento específico de la comunicación lingüística (Acosta, 1989:94) y, por lo tanto, nos ayudan a entender que la pragmática es el campo que nos podrá ayudar a resolver el problema de esta investigación.

[2] Solamente los fragmentos significativos van a ser presentados en el análisis para evitar fragmentos no adecuados para nuestro trabajo.

El interés de Ingarden es el análisis de la relación semiótica, es decir, la relación entre, por un lado, los signos y códigos (la lengua literaria) y, por otro, el receptor o lector. Hace hincapié en el acto de comunicación estético-literario al que es invitado el lector en el momento de la lectura (Acosta, 1989:95). Según Ingarden, la unión de dos factores califica el valor estético. Estos dos factores son "de un lado una fundamentación óntica [lo que existe o lo que es][3], junto, por otro, con una capacidad de influencias sobre el lector a través de las sugerencias enviadas por la obra" (Acosta 1989:100), es decir que las cualidades metafísicas del texto provocan emociones en el lector. Con las cualidades metafísicas del texto se quiere decir el mundo ficticio creado por la literatura. A partir de los estudios de Iser, Redondo explica este mundo literario de tal manera: "La narración es el único medio por el que la ficción puede llegar a ser" (Redondo 1994:142).

2.1.2 Creación y recreación de los códigos

La creación de los códigos, es decir la creación de la obra, es el primer paso del emisor hacia la comunicación con uno o varios receptores, los cuales tienen que descodificar el mensaje transmitido. Según el estudio de Jofré, la recepción, o más bien la descodificación, es el proceso más complejo de la comunicación, ya que el lector es obligado a usar pluralidades de códigos simultáneamente para la descodificación del mensaje artístico o cultural (Jofré 1989: 202).

> La tradición presente en la lectura o en la creación del texto literario contribuirá decisivamente al tipo de significado que se le entrega al texto, al mismo tiempo que el tipo de código que se ha seleccionado tiene también una importante vigencia en la construcción del significado que pueda tener un texto literario. (Jofré, 1989:202)

Por consiguiente entendemos que el "tipo de significado que se le entrega al texto" tiene importancia en el proceso de construcción de las cualidades metafísicas y que los conceptos que el autor debe tomar en consideración pueden ser lingüísticos, estéticos, literarios, etcétera.

2.2 Lector

En el terreno de textos literarios, el enfoque del análisis cambia del emisor (autor empírico)- receptor (lector) a mensaje (texto del autor empírico)- receptor (lector). La gran diferencia entre estos enfoques es que en el segundo mencionado el receptor no se enfrenta al emisor en sí, sino a un texto que no se adapta a cada receptor como en el primer caso, es decir, en la

[3] Definición según Real Academia Española, www.rae.es. 2012-04-20

relación entre emisor- receptor, el emisor no comunica solamente con la lengua, sino que también existen otros factores que ayudan al emisor a hacerse entender, como por ejemplo: el tono, el lenguaje corporal y la circunstancia en la cual se utiliza la lengua. Por consiguiente entendemos que la relación entre emisor y receptor es flexible y que el emisor se hace entender de una manera u otra. Mientras que en el caso de la literatura, solamente existe un mensaje escrito, lo cual no es flexible y no puede adaptarse a las circunstancias. Según Iser y otros investigadores, la actividad del lector es importante. Iser hace hincapié en el control de la actividad del lector, indicando que el control de la actividad a través del texto no está tan determinado como en el caso del emisor (persona)- receptor (persona). El mensaje debe iniciar el proceso de la comunicación entre mensaje y receptor e intentar controlarla. Iser nos lo propone de esta manera: "Lo encubierto impulsa al lector a la acción pero esta acción es controlada por lo revelado; lo explícito a su vez se transforma cuando lo implícito se hace manifiesto." (Iser, 1982:229)

2.3 Puntos de vista

En este apartado, tratamos de la visión del personaje-narrador, lo cual es fundamental para entender el efecto de la segunda persona.

El lector debe, desde el primer momento, esforzarse en la identificación de las estructuras de las voces y a través de estas estructuras estilísticas fijarse en el emisor y examinar: quién cuenta, cuál es el enfoque y a quién se dirige. Por otro lado, según Goicoechea, existe una parte importante de la *modalización* (Goicoechea, 1995:34), la cual trata la visión del personaje-narrador. Lo fundamental, según Goicoechea, ya no es la identificación de las preguntas anteriores sino que se trata más bien de identificar "quién ve, desde dónde ve y cómo ve la voz que habla en el texto" (Goicoechea, 1995:37).

2.3.1 La omnisciencia verosímil

Una ayuda útil al crear el personaje-narrador que habla en segunda persona es poner la *sabiduría* a su disposición y desde ahí hacer el traspaso del *yo* al *tú*. Esto crea en el relato la *omnisciencia verosímil*, "Quien habla permanece oculto en el *relato* (porque no va a adquirir una identidad como personaje) posibilitando una intencionada interpretación del argumento, porque si accede al nivel de la *historia*, la omnisciencia se quiebra", (Redondo, 1994:184) es decir, que el narrador cuenta todos los detalles de los hechos y los pensamientos que tiene, y la información se deja en las manos del lector para interpretarla (Redondo, 1994:184), es decir, que su función es igual que una cámara de vídeo: la cámara graba lo que ocurre o ha

ocurrido y lo proyecta (en este caso) en el lector para que este haga la interpretación o juzgue lo ocurrido.

Además dice Goicoechea que una visión posible del personaje-narrador es que este se ubica dentro de las cualidades metafísicas del texto, las cuales se crean en la relación entre mensaje y lector y su función ser "testigo o protagonista […] (suele darse con personajes que actúan de narradores personales)" (Goicoechea, 1995:38), lo cual coincide con la teoría de Redondo.

2.4 Segunda persona gramatical

La segunda persona gramatical tiene su efecto fundamental en lo retórico en comparación con la primera y tercera persona. Esto quiere decir que entrando en el terreno de la segunda persona se ha de entender que el uso del *tú* por un lado se proyecta de alguien (un personaje o un narrador heterodiegético) y por otro se refiere a alguien (otro personaje, a sí mismo, al lector). Según el estudio de DelConte la segunda persona gramatical se superpone a la primera y tercera persona ya que la perspectiva de la segunda siempre tiene su fuente en la primera o tercera persona (DelConte, 2003:204).

Hemos mencionado que el *tú* se refiere a alguien (otro personaje, a sí mismo, al lector, etcétera.), y el investigador Plotnik profundiza algo más en este asunto diciendo:

> Fiction always offers an invitation to identify with characters, whether they act in first, second or third person. But second person makes that invitation explicit, and, in expert hands, it adds a complexity that enriches the reading experience. (Plotnik 2007:sin paginacón)

2.4.1 Variantes del narrador en la segunda persona gramatical, tú

En el párrafo anterior mencionamos que el *tú* puede referirse a una variedad de receptores como el lector, otro personaje, al narrador mismo. Pero, ¿quién proyecta*?* y ¿cuál es la función de este? Siguiendo los estudios de DelConte quien a su vez ha estudiado a otros investigadores, entre ellos a Gérard Genette (uno de los creadores de la narratología, teórico francés) podemos, en esta investigación, proponer una tipología del narrador en la segunda persona gramatical.

La narración en la segunda persona gramatical se puede dividir en cinco variantes: Encontraremos el narrador de *Aura* bajo (*Non-Coincident* Narration) y el narrador de "Conejo" bajo (*Partially-Coincident Narration (of Narrator/protagonist)*).

1)*Non-Coincident Narration*[4], un tipo de narrador que puede ser heterodiegético[5], o bien homodiegético[7] y omnisciente de la historia que dialoga directamente (como si estuvieran cara a cara) con el receptor implícito. El narrador tiene conocimientos de los pensamientos y actos del receptor. El narrador puede estar presente o no en la historia contada en estilo directo/ indirecto.

2) *Completely-Coincident Narration,* un tipo de narrador heterodiegético y omnisciente con restricciones, es decir, que pone la historia de relieve poco a poco, tanto al protagonista como al lector. Los pensamientos y actos del protagonista son comentados por el narrador y presentada al lector.

3) *Partially-Coincident Narration (of Narrator/protagonist),* un tipo de narrador homodiegético con la flexibilidad de ser protagonista o personaje secundario, lo cual le permite comunicarse, por un lado, consigo mismo y, por otro, con otros interlocutores que están participando en la historia. Al contrario de los narradores anteriores, este narrador no es omnisciente, sino que tiene la misma perspectiva que un personaje y a través de su personalidad cuenta la trama.

4) *Partially-Coincident Narration (of Narrator/Narrative),* un tipo de narrador homodiegético que inicia la historia en primera persona gramatical y con el tiempo va cambiando a segunda persona gramatical, involucrando al lector en la historia.

5) *Partially-Coincident Narration (of Narratee/Protagonist),* un tipo de narrador homodiegético/ protagonista, es decir, que el narrador forma parte del protagonista y cuenta lo que él/ ella siente, piensa, etcétera. El narrador se relaciona con la conciencia del protagonista.

Estas categorías son válidas, aunque en el momento de analizar las obras las categorizaciones de DelConte han sido probadas pero no demostradas, ya que llegamos a la conclusión de que son demasiadas específicas para poder llevarnos a responder las preguntas planteadas en la introducción. Pero considerando futuros estudios con base en este trabajo hemos decidido no eliminar la información.

2.5 Warhol: dos tipos de narradores

Según los estudios del uso de la segunda persona gramatical, Robyn R. Warhol distingue un *tú* de otro *tú* en el texto literario. El investigador menciona dos variedades en su artículo "Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and

---

[4] La terminología en cursiva es terminología de, Matt DelConte. Nr.1,2,3,4,5

[5] Términos introducidos por Gérard Genette, el teórico francés de literatura.
Heterodiegético: un narrador que no forma parte del diégesis, cuenta desde fuera.
Homodiegético: un narrador que forma parte del diégesis, cuenta desde dentro.

Eliot". 1) "the engaging narrator", cuyo propósito es llenar los blancos entre el narratario, el destinatario[6] y el receptor. Indica que el narrador usa el *tú* con la intención de posibilitar una identificación o para que el receptor se reconozca en el *tú,* aunque haya o no similitudes y 2) "the distancing narrator", un tipo de narrador que revela una descripción muy amplia del narratario. Esta descripción provoca una distancia entre el narratario y el receptor. Esa distancia y la descripción definida no permiten al receptor ni reconocerse, ni identificarse con el *tú.* (Warhol, 1986:811)

Para poner de relieve lo fundamental, es decir el efecto retórico de los dos tipos de narradores, Warhol cita a otro investigador, Prince Gerald:

> I ate a hamburger for lunch,["] the character-I is the one who ate and the narrator-I the one telling about the eating, in ["] You ate a hamburger for lunch, ["] the character-you is the one who ate and the narratee-you the one told about the eating." (Warhol, 1986:812)

Por consiguiente entendemos que los dos enunciados tienen diferentes efectos retóricos. La formulación con el pronombre personal "I" (yo) tiene menos credibilidad que la formulación con "tú". Para comprobar el nivel de credibilidad, Warhol saca el ejemplo de la literatura y lo ejemplifica en el mundo real del lector. El análisis trata de conocimientos e identificación por parte del oyente; al escuchar "I ate a hamburger" dice Warhol que el oyente no tiene conocimientos sobre el emisor, quien a su vez puede ser mentiroso/a, vegetariano/a, estar enfermo/a o tener otra razón para decir lo que dice. Comenta que a lo mejor se cree en el enunciado pero que nunca se puede estar cien por cien seguro, como en el otro enunciado formulado con "You"; en este caso sabes si te lo has comido o no. (Warhol, 1986:812)

Warhol indica que el receptor nunca puede saber cuánto el "I" se parece al autor, pero puede estar seguro de la semejanza entre el "tú" y receptor mismo. Otra diferencia mencionada entre "the distancing narrator" y "the engaging narrator" es la sensación del lector en el momento de la realización de la cualidad metafísica. El "distancing narrator" provoca risa, molestia, furia, etcétera, mientras que el "engaging narrator" provoca sensaciones como simpatía con el narratario[7], ya que el receptor se identifica con él.

---

[6] El destinatario es el receptor, puede ser el narratario o el lector. Explicación del narratario véase la nota de pie número 7.

[7] El narratario es una figura dentro del texto literario, a quien se orienta el discurso. No se debe confundir con el lector.

3. Análisis

3.1 Gráfico, Narrador encargado

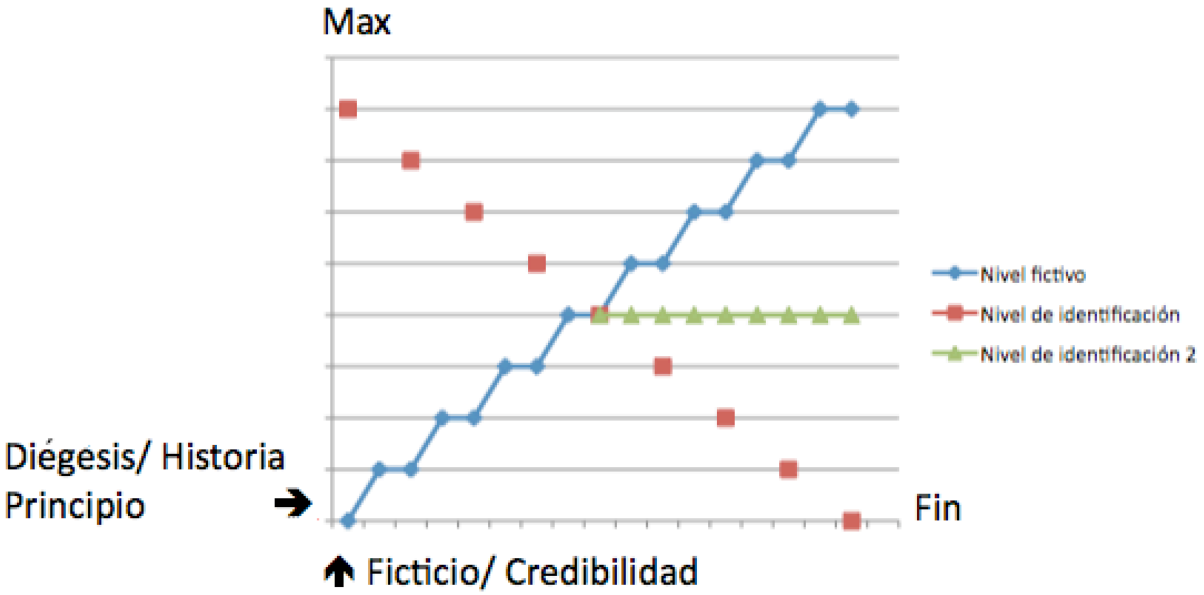

Figura 1

A través de los estudios de Warhol y otros investigadores hemos podido concretar los datos del "engaging narrator"[8] (El término engaging narrator es de Warhol, en este trabajo lo denominamos el narrador-encargado) en un diagrama que muestra el grado de participación del lector. Por una parte podemos concretar la participación del lector con el uso de *tú,* y por otro, la dimensión fictiva de la literatura escrita, es decir, el nivel de lo fantástico.

El diagrama de línea está construida con dos ejes (el de Diegésis/ Historia y el de Ficticio/ Credibilidad) cuyas funciones incuestionablemente son diferentes. El eje horizontal, de diegésis/historia, muestra el punto de partida, es decir, desde el momento en el que el lector abre el libro para empezar a leerlo hasta el fin de la obra. El eje vertical, de ficticio/ credibilidad, muestra la cercanía hacia lo cotidiano y lo "normal"[9].

Lo fundamental del gráfico son las tres líneas que hemos denominado nivel fictivo, nivel de identificación y nivel de identificación 2, las cuales muestran y concretizan los estudios de Warhol entre otros investigadores.

Al observar el gráfico vemos que la línea del nivel fictivo no comienza en un punto cero, sino poco después. Esto se debe a que lo fictivo comienza cuando el lector ya ha

[8] El termino engaging narrator es de Warhol, en este trabajo lo denominamos el narrador-encargado
[9] Con el termino "Normal" queremos decir: acciones u objetos con los cuales el hombre puede enfrentarse cotidianamente. Por ejemplo: vestirse, coger el autobús, ponerse las gafas, iglesia, la santa Biblia, etcétera.

empezado a leer la obra y a través de los signos y códigos ha entrado en un mundo ficticio. Una vez que el lector ha entrado en ese mundo existen las posibilidades para el narrador encargado de invitar a participar al lector o no. Siguiendo la línea, vemos que ella se forma como una escalera igual que la función del narrador-encargado. El narrador-encargado, según los estudios de Warhol, tiene justamente esa cualidad de atraer al lector con el uso de *tú* y el uso de la descripción de lo cotidiano. El oponente de este sería el narrador distante, lo describimos bajo el punto 3.3. Tal como vemos en la línea, el narrador-encargado inicia la obra con lo más cotidiano y va subiendo a lo menos cotidiano al mismo tiempo que usa la forma de la segunda persona gramatical. La subida varía y depende de cuán probable y común es lo contado, así que las líneas son flexibles. El nivel de identificación 2 también puede variar dependiendo de cuándo en la obra la ficción supera el nivel individual, sobre lo que es "normal" o creíble.

El nivel de identificación y el nivel de identificación 2 tienen el mismo origen, pero muestran una variación dependiendo de las diferencias que puede haber entre los lectores. La línea del nivel de identificación muestra cuánto el lector puede identificarse con lo presentado en la literatura escrita, por eso vemos que también esta línea comienza cuando el lector empieza a leer. En el momento que el lector empieza a leer puede identificarse con la segunda persona gramatical y también con lo cotidiano o "normal". Asimismo, observamos que la línea del nivel de identificación es recta y diagonal, empezando en lo máximo y bajando a lo mínimo cuanto más aumenta el grado de ficción.

Como hemos mencionado, los dos niveles de identificación tienen el mismo origen. Al presentar el primer nivel de identificación entendemos que el lector se identifica con lo presentado y el uso de *tú*, pero dependiendo de las experiencias de cada lector, es decir que somos iguales pero aún diferentes, dependiendo de nuestra cultura, religión, sexo, intereses, etcétera. Puesto que somos iguales pero aún diferentes, cada lector se identifica con lo que es "normal" para él mismo y por eso existe una línea de identificación 2, una línea flexible que puede subir y bajar, basándose en la experiencia y la identificación entre el mundo meta[10] y la vida o mundo real del lector.

[10] Con el mundo meta se quiere decir, el mundo fictivo creado por el lector a través del texto literario.

3.2 Gráfico, Narrador distante

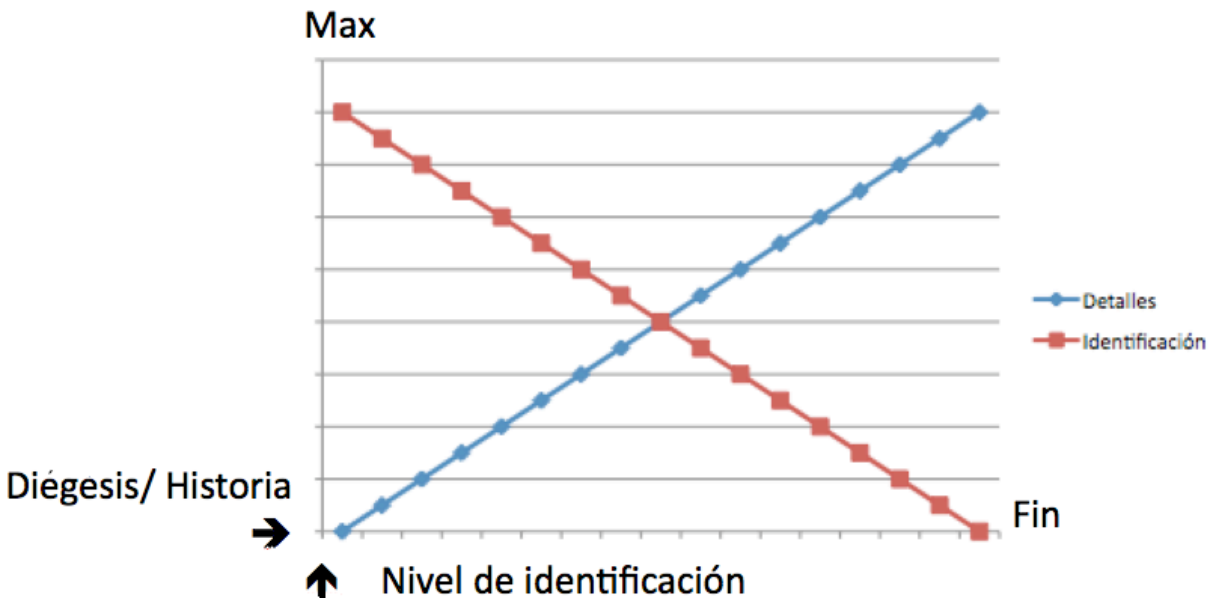

Figura 2

Este gráfico nos presenta lo que sería el narrador-distante[11], lo opuesto al narrador-encargado, pero no se aleja en el punto del uso del *tú* sino en el punto de *no* limitarse de detalles del *tú*.

Al observar el gráfico nos encontramos por un lado con el eje de Diegésis/ Historia cuya función es igual que en el gráfico anterior[12], por otro, con el eje del nivel de identificación. El nivel de identificación depende de la cantidad de detalles presentados sobre el *tú*. Las dos líneas (de detalle e identificación) son líneas opuestas rectas y diagonales. Las líneas presentan información sobre la conexión e identificación entre el mundo meta y el lector, es decir, cuanto más detalles se ponen de relieve menos posibilidades tiene el lector de identificarse con el "*tú*" presentado.

El gráfico muestra que al principio de la obra puede darse la sensación de que el lector se identifica con el *tú* pero cuanto más lee, y los detalles van siendo presentados, el lector tiene menos y menos posibilidades de identificarse con todos los detalles, así que la técnica narrativa crea una distancia entre el lector y el *tú*.

[11] Warhol presenta este tipo de narrador como Distancing narrator, pero en este trabajo lo denominamos como narrador-distante.
[12] Véase punto 3.2.

3.3 Análisis de *Aura*

En las primeras líneas de la obra *Aura* del autor mexicano Carlos Fuentes, nos encontramos con un enunciado contado en la segunda persona singular dirigida a *ti.*

> [Lees ese anuncio]: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. […] Sólo falta tú nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: (Fuentes, 1994:1).

Pero, ¿quién es este *tú* y a quién se lo cuenta*?* Estas son dos preguntas importantes según Redondo y Goicoechea. Si se considera la primera pregunta, la respuesta tendría lógica según los estudios de Prince Gerald formulándolo con el ejemplo "You ate a hamburger for lunch, ["] the character-you is the one who ate and the narratee-you the one told about the eating." (Warhol, 1986:812), es decir, considerando las primeras líneas de *Aura,* que el/la que lee el aviso es también el/la destinatario/a. El investigador DelConte propone una descripción sobre el efecto retórico del uso de la segunda persona singular que también muestra que con el uso de *tú* se proyecta a alguien y por otro se dirige a alguien. Los datos de los dos investigadores sobre el *tú* son válidos pero aún no han contestado nuestra pregunta, todavía no se sabe quién es el *tú*. El fragmento entero nos ofrece dos respuestas posibles: Por un lado, el *tú* es un personaje que está bebiendo té, leyendo el aviso y fumando su cigarro. Por otro, puede ser el narrador contando una historia sobre el lector, considerándolo como personaje y teniendo un monólogo con él.

Considerando los datos de los investigadores DelConte y Prince el texto está dirigido o proyectado al lector, y entonces la respuesta sería que el *tú* es el lector según las *figuras 1 y 2,* las cuales están desarrolladas a través de los estudios de Warhol. Por consiguiente entendemos que cuanto menos detalles se ponen de relieve del *tú,* más se identifica el lector con el *tú.* Existen también otros factores significativos que tomar en consideración en este fragmento, como por ejemplo, la capacidad de influenciar al lector a través de las sugerencias enviadas por la obra (Acosta, 1989:100), es decir, que el fragmento en completo también tiene influencias sobre el lector. Hemos mencionado el efecto retórico pero también están las cualidades metafísicas del texto que provocan emociones en el lector.

Por lo tanto resulta que la información es insuficiente en el fragmento para contestar la pregunta, pero la mayoría de los datos indican que el narrador coincide con el narrador-

encargado ya que invita a participar al lector a través del uso del efecto retórico de la segunda persona singular. Las cualidades metafísicas del texto provocan emociones en el lector y la identificación entre el lector y el *tú.*

Siguiendo el texto nos encontramos con una ruptura en la imaginación del lector. Cuando el lector se encuentra con el verdadero protagonista, Felipe Montero, el verdadero *tú*, la identificación se rompe. Con una pregunta contestada enfocaremos ahora la segunda pregunta: ¿A quién se lo cuenta o más bien a quién se dirige?

Según los estudios y el ejemplo de la hamburguesa de Prince Gerald entendemos que el *tú* es el/la que lee el aviso, y también ubica el puesto de narratario. Entonces el que proyecta o mejor dicho cuenta la historia (en este caso el narrador-encargado) se lo cuenta al narratario. En este caso existe una relación entre el narrador y el protagonista, y el lector quedaría aislado fuera del mundo meta. Por lo tanto, no parece ser una respuesta adecuada ya que el lector sigue con la sensación de estar participando en el mundo meta, ¿por qué?

Primero se debería exponer que la formulación de Prince Gerald parece correcta y adecuada pero que a la vez, es muy limitada. La sensación de estar participando se debe a varios factores y no solamente al factor *tú*, como ya hemos mencionado, sino que hay que hacer hincapié en lo que propone Ingarden sobre que la actividad del lector debe ser iniciada por el mensaje (el texto) y además controlada[13] por el narrador, a través de lo revelado.

Al leer la obra entera y no solamente fragmentos, se puede llegar a factores significativos que coinciden con las figuras 1 y 2. El lector no recibe mucha información sobre el protagonista, Felipe Montero, sino que solo sabe que se trata de un joven historiador, con conocimientos de francés, ordenado, con experiencia de vivir en Francia, etcétera. Lo importante en este caso es que no se pone de relieve la apariencia del protagonista, porque según los gráficos, hemos entendido que para que el lector pueda identificarse con el *tú* tiene que tener la posibilidad de reconocerse e identificarse con la información dada sobre el *tú* que en la obra es el protagonista, Felipe Montero. Hasta este punto los datos de los gráficos son válidos, pero entonces se elimina un terreno de detalles presentados sobre el *tú,* cuando el lector solamente se fija en los detalles dados sobre el carácter del protagonista como un joven historiador, con conocimientos de francés, ordenado, con experiencia de vivir en Francia. Hay que ampliar las horizontes y enfatizar lo que en este trabajo denominamos *los detalles indirectos*, es decir, los detalles de la vida del *tú* como detalles que se pueden ver en el fragmento citado y que también van siendo presentados por toda la obra como: fumar, tomar

[13] Véase punto 2.2

un té, estar en un cafetín, coger el autobús, leer, comer, vestirse, hasta sentimientos como amor, frustración, etcétera.

Al mismo tiempo el narrador guía al lector por donde él quiere que el lector vaya, esto quiere decir que el autor empírico monta limitaciones a través del texto y sus descripciones. De esta manera puede controlar al lector y guiarle hacia un destino o una sensación específica según su propósito. Para un mejor entendimiento vamos a ejemplificarlo con un fragmento de *Aura* en la cual la visión del *tú* es tan detalladamente presentada que el lector no puede más que aceptar la imagen creada a través de la obra.

> Esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras, miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, *antes 69.* […] Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado –patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, […] pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos: […] Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. (Fuentes, 1994:13)

La diferencia entre esta descripción y una descripción menos detallada sería que la segunda dejaría al lector imaginarse cualquier ambiente (más cercano a su propia vida y experiencia) que perdería el significado del propósito originalmente determinado para el lector. Entonces entendemos que las descripciones limitan la libertad de interpretación, es decir, que el autor empírico o más bien el narrador elige llevar al lector a su manera para conseguir una sensación específica o un destino específico.

3.3.1 Análisis del narrador en *Aura* según el gráfico *narrador encargado*

Según Warhol y otros investigadores existen dos tipos de narradores que narran en segunda persona y a base de los datos que presentan hemos creado dos gráficos que ya han sido presentados bajo el punto 3.1 y 3.2. Por medio de estos gráficos vamos a examinar al narrador de la obra *Aura* para verificar con cuál de los dos tipos coincide. Bajo el punto 3.3 se expone que la mayoría de los factores indican que el narrador es un narrador encargado, por consiguiente comparamos el narrador con el primer gráfico presentado[14].

El gráfico (*figura 3*) es un gráfico específico para analizar la obra *Aura*, es decir, al intentar analizar otra obra habría que hacer un gráfico dependiendo de los fragmentos de tal obra. La línea del nivel fictivo está marcada en las subidas con números y en las planas con

[14] Véase *figura 1*

letras, y como antes hemos mencionado, las subidas reflejan las partes fictivas y las planas lo "normal"[15], es decir, con lo que el lector fácilmente puede identificarse. El gráfico muestra el camino del lector hacia el punto en que los dos niveles de identificación se dividen y el lector tiene que seguir leyendo la obra creyendo el argumento o no.

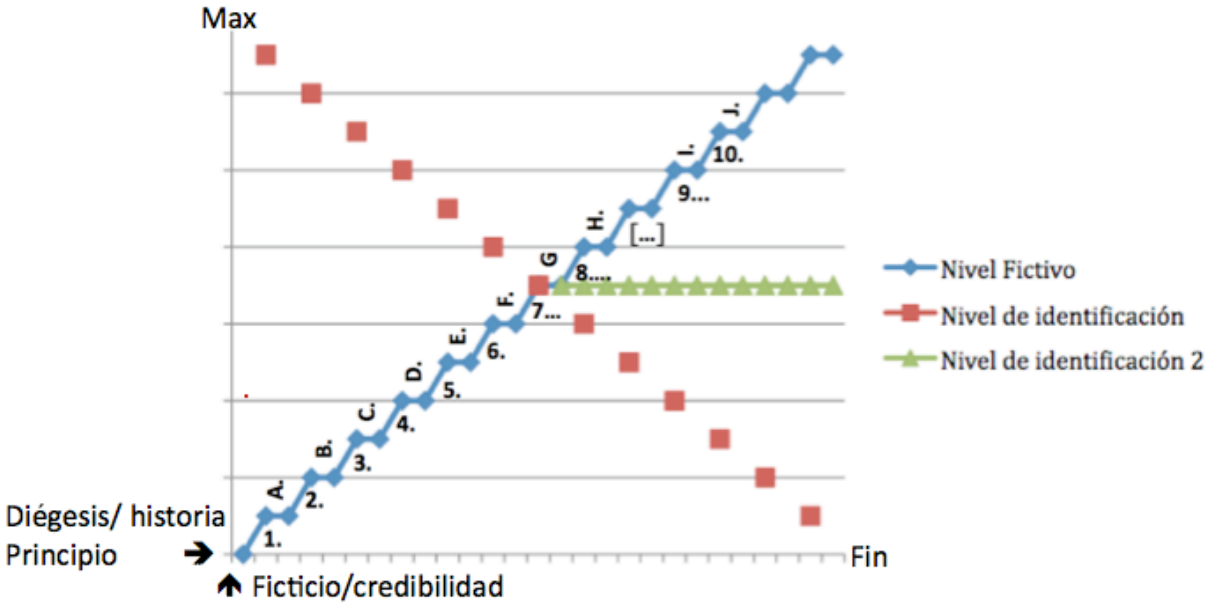

Figura 3

1. Al abrir la obra y al empezar a leer, el lector entra a un mundo fictivo. Lo primero que se lee es "[Lees ese anuncio]: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso."(Fuentes, 1994:11) Aunque este fragmento es común y posible que alguien lea y relea, el primer fragmento es fictivo.

A. En la primera parte plana, el lector empieza a reconocerse en los detalles indirectos como mirar los zapatos, meter la mano en el bolsillo por monedas, abrirse paso en el autobús, etcétera.

2. La probabilidad de que el protagonista o cualquier persona vuelva a leer un aviso existe, pero todos los factores juntos de volver a leer el aviso, la subida de sueldo, y que el aviso encaje justamente con el perfil de *tú* es menos probable y por esa misma razón encaja como una subida en el gráfico.

B. Esta parte plana trata el fragmento donde se encuentra el *tú* pensando y paseando por la Calle de Donceles. El *tú* está observando una zona que pensaba que estaba abandonada, pero el *tú* ve tiendas de zapatos, expendios de agua fresca y, al final, ve la casa de la señora Consuelo.

[15] Véase nota de pie número 11

3. En la tercera subida el lector encuentra el *tú* en la entrada de la casa de la señora y va a tocar *el timbre*: "Tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, […] Imaginas que el perro te sonríe y sueltas su contacto helado" (Fuentes, 1994:13). La imagen de que una manija sonría no es creíble y por esa misma razón pertenece a una subida en el gráfico, mostrando que se aleja de la realidad. Pero la subida no está completa solamente con este fragmento sino que sigue con la guía de la señora diciendo cuántos pasos y cuántos escalones tiene que dar para llegar a su dormitorio en la oscuridad.

C. A partir de esa subida se encuentra una parte plana cotidiana y muy probable/creíble. Este fragmento trata la conversación entre el *tú* y la señora, sobre el trabajo, el anuncio, el sueldo y el hogar donde el *tú* va a ubicarse mientras está haciendo el trabajo.

4. Este fragmento trata el primer encuentro entre el *tú* y Aura, la compañía de Aura que de repente está a tu lado sin haberla escuchado entrar. De repente escuchas a alguien (Aura) respirar y extender una mano tocando a la anciana.

D. Mientras el *tú* sigue a Aura para que ella le guíe hacia su futuro cuarto, el *tú* está con pensamientos "normales" sobre tareas, sueldo, cambio de hogar, investigación, excluir el esfuerzo físico, etcétera. Son todos factores y detalles indirectos con los cuales el lector puede identificarse.

5. Pero mientras el *tú* piensa sobre todo lo que hemos mencionado en la letra D, el *tú* se da cuenta de que no está siguiendo a Aura con la vista sino con el oído: sigue el susurro de la falda en la oscuridad.

E. El *tú* ya está en su dormitorio donde prueba la cama, y aquí hay una descripción larga sobre lo que existe en el dormitorio y lo que hace el *tú*. Esta descripción es muy creíble para el lector que haya pasado una noche por ejemplo en un hotel. La alegría de probar la cama, ver el baño y observar todo lo que hay en el cuarto son factores con los cuales el lector puede relacionarse. El *tú* baja para cenar y de repente escucha maullidos dolorosos de varios gatos.

6. En la sexta subida se encuentra a Felipe Montero hablando con Aura, el *yo* (Felipe Montero) diciendo que necesita ir a por sus cosas, pero la respuesta es: "No es necesario. El criado ya fue a buscarlas." (Fuentes, 1994:20). A primera vista, citándolo de esta manera, no es ni misterioso ni extraordinario, al contrario parece "normal" y cotidiano. Pero hay que hacer hincapié en la importancia de haber leído la obra y no solamente fragmentos, porque a través de la obra leída hasta este punto, es decir, hasta esta situación, el lector tiene conocimientos de que el *tú* nunca ha dejado ninguna llave de su casa a nadie.

El nivel de ficción ha aumentado y la novela corta puede dar cualquier vuelta, pero con la confianza de que el narrador tiene al lector bastante amarrado para que la actividad del

lector esté controlada a través de las partes planas que dejan al lector relacionarse con el *tú*.

F. Una parte como esta se puede considerar como muy creíble y común, ya que están sentados a la mesa de la cena, comiendo en silencio, y de vez en cuando comentando algo, por ejemplo: (el *yo* dice) que un cajón de la mesa está cerrada con llave, (Aura dice) que la señora se siente débil y no va a acompañarles.

7. Al observar el gráfico entendemos que justo en este punto se dividen las líneas de identificación. ¿Por qué? Para contestar esta pregunta es necesario volver unos pasos, más concretamente al número 6, donde está descrito que el lector está amarrado y controlado a través de las partes planas que dejan al lector relacionarse con el *tú.* El *tú* se acerca a la imagen central "rodeada por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera de Arcángel," (Fuentes, 1994:22).

En esta parte destacan imágenes religiosas relacionadas con el diablo y la tristeza, por ejemplo: el gozo de Luzbel, personaje que a su vez en la mitología cristiana ha sido identificado con el diablo. Y las lágrimas de la Dolorosa, un símbolo del sufrimiento y dolor de la virgen al ver a su hijo crucificado. Estas imágenes destacan en una circunstancia donde la señora cae después de haber rezado a estas imágenes. La imagen construida en el mundo meta (del lector) es por un lado tan lejana de la vida "normal" que el lector pasa a no creer e identificarse tanto como en los puntos anteriores y la credibilidad baja poco a poco hasta el punto de no creer en absolutamente en nada. Por otro lado, para un lector religioso estas imágenes pueden ser parte de pensamientos cotidianos y por lo tanto, este tipo de lector sigue con la historia. Para él/ella es parte de una concepción del mundo, considerada como "normal".

Por consiguiente se ha querido enfatizar la flexibilidad en el gráfico entre las líneas de identificación. Por lo tanto, la línea de identificación 2 sigue su camino de credibilidad sin cambios, mientras que la línea de identificación (1) aumenta su nivel de ficción y reduce el nivel de identificación.

G. Después de que las líneas se hayan dividido, el *tú* entra en una conversación con la señora, y la señora le da una llave de cobre al *tú* y le explica donde está el baúl en el cual ella ha conservado los papeles amarillos.

3.4 Análisis de "Conejo"

El cuento "Conejo", escrito por el argentino Abelardo Castillo, tiene la segunda persona gramatical en común con *Aura*, pero las grandes diferencias entre estas dos obras son, por un lado, que "Conejo" es un cuento y *Aura* una novela corta y, por otro, que en "Conejo" el

lector se encuentra con un narrador homodiegético mientras que en *Aura* se encuentra con un narrador heterodiegético.

Esta última diferencia es significativa para el análisis de esta tesina, ya que lo primero que el lector lee es "No va a venir. Son mentiras lo de la enfermedad y que va a tardar unos meses; eso me lo dijo tía," (Castillo, 1962:17). Empezamos con las preguntas de Redondo, ¿quién lo cuenta y a quién se dirige? (Redondo, 1994:173,174).

La respuesta a la primera pregunta se puede contestar gracias al *me*; sabemos que quien cuenta es un personaje dentro del relato, un narrador homodiegético. Pero lo que no se puede hacer es identificar quién es, asunto que se discutirá más abajo.

La primera cita de la introducción a este trabajo fue "A vos te lo puedo decir porque vos entendés las cosas. Siempre entendiste las cosas. […] Pero vos no. Vos sos el mejor conejo del mundo" (Castillo, 1962: 17). Este es un fragmento sacado del principio del cuento, el cual responde a la segunda pregunta, es decir, que en el cuento, el narrador se dirige a *ti,* a la segunda persona singular.

Según los datos del investigador DelConte la segunda persona singular *tú/vos* se refiere a alguien, al lector, a otro personaje, a sí mismo. Entonces, ya que el lector no puede ser el mejor conejo del mundo, se plantea otra pregunta, ¿quién es la segunda persona singular? Por consiguiente entendemos que el *tú/vos* no se refiere al lector sino a otro(a). Al entrar en la historia el lector tiene la respuesta.

> Yo me acuerdo cuando mamá te trajo. Al principio eras casi tan alto como yo, y eras blanco, más blanco que ahora porque ahora estás sucio, pero igual sos el mejor conejo de todos, porque entendés las cosas. Y cómo te trajo también me acuerdo, tomá, me dijo, lo compré en Olavarría. […] Pero era liviano y, cuando desaté, estabas vos adentro, entre los papeles.(Castillo, 1962:18)

Por consiguiente se entiende que con el *tú/vos,* el narrador se dirige a un conejo, y también concreta la primera pregunta sobre quién lo cuenta, un(a) niño(a) porque hemos entendido que el conejo era casi tan alto como el personaje-narrador. Y la niña sigue al final del cuento contando cómo va a romperle los dos dientes, las orejas y estos ojos de vidrio colorados como los estúpidos.

La información contada por este personaje-narrador nos hace entender que el autor empírico ha creado lo que Redondo ha denominado la omnisciencia verosímil, es decir, que el narrador cuenta todos los detalles de los hechos y los pensamientos desde su propia perspectiva, y la información la deja en las manos del lector para interpretarla (Redondo,

1994:184). Otra investigadora también ha estudiado el asunto y propone que la función del personaje-narrador es ser "testigo o protagonista […] (suele darse con personajes que actúan de narradores personales)" (Goicoechea, 1995:38).

A través de todos estos datos sacados del cuento sabemos que el narrador es homodiegético, es decir, que está dentro del relato y forma parte del personaje, y que las descripciones sobre el *tú/vos* son amplias. Al observar estos datos y compararlos con los diferentes tipos de narradores de la investigación de Warhol, llegamos a la conclusión de que en este relato hay un narrador-distante.

El llegar a esta conclusión significa que el lector no se siente invitado a participar, a causa de las amplias descripciones sobre el *tú/vos*, quien en este caso es un conejo, es decir el peluche.

3.4.1 Análisis del narrador en "Conejo" según el gráfico narrador distante.

El gráfico muestra nuestro análisis de "Conejo" y se encuentran las líneas de detalle y de identificación, estas líneas han sido numeradas con números y letras. El gráfico muestra el camino del lector de un punto de identificación muy alto hacia un punto de identificación cero, es decir, un punto donde el lector sabe con seguridad que el *tú,* o mejor dicho el destinatario, no es él mismo sino una figura imaginaria.

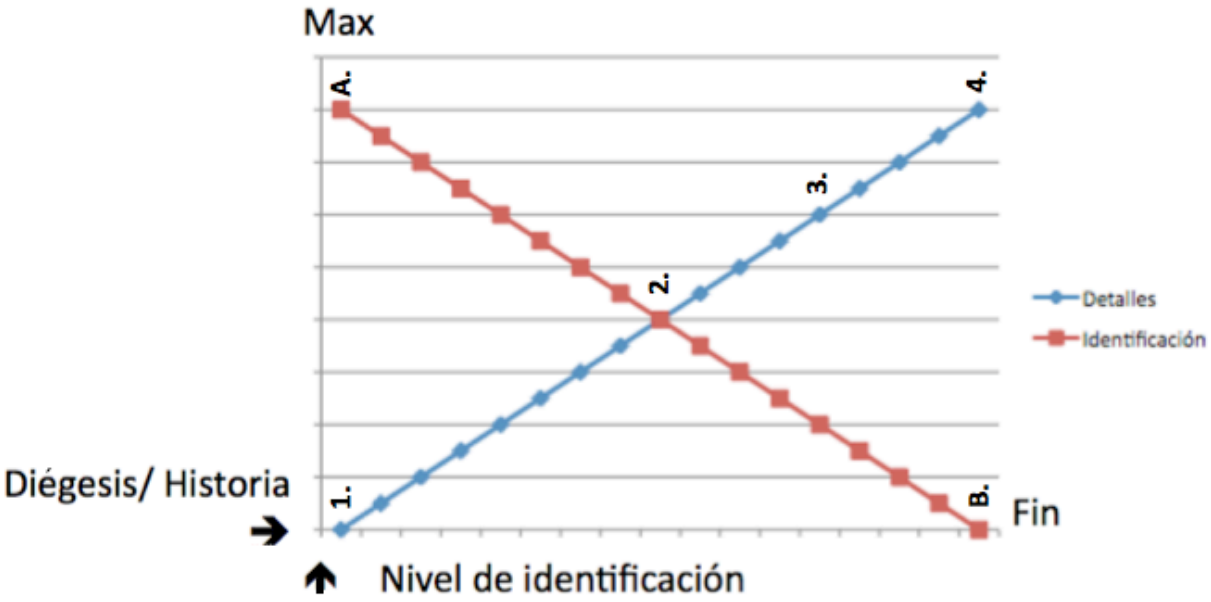

Figura 4

1. En el primer punto de la línea de detalles el lector se encuentra en la primera parte del cuento donde lee "A vos te lo puedo decir porque vos entendés las cosas. Siempre entendiste las cosas." (Castillo, 1962:17). La cita muestra un fragmento cuyo efecto retórico provoca al

lector de manera que él asume el papel de destinatario.

A. Al convertirse en destinatario, el lector se siente afectado por el *tú/vos*. Pero como el cuento es corto el lector no se queda afectado por el *tú/vos* hasta el final del cuento, ya que el narrador comienza a detallar el *tú/vos* tempranamente en el cuento (Plotnik, 2007:15-17).

2. A través del gráfico encontramos el número dos, donde las líneas (de identificación y de detalles) se cruzan por causa de lo enunciado, "Vos sos el mejor conejo del mundo" (Castillo, 1962:17). Con esto, el lector no tiene otra opción que la de dejar el papel de destinatario.

3. Los detalles sobre el *tú/vos* aumentan cuando el narrador sigue contando el día cuando la madre se lo regaló, como se acuerda de aquel día cuando abrió el regalo y *tú/vos* estaba adentro, cuando la madre dijo que te lo había comprado en Olavarría.

4. El punto absoluto, que provoca la distancia entre el *tú/vos* y el lector, es el último en este cuento. El narrador cuenta cómo va a destrozarte, romperte todo, las orejas, los ojos de vidrio colorado, etcétera.

B. A través de las explicaciones en los números 2, 3 y 4 entendemos que la distancia ha sido creada entre el *tú/vos* y el lector; se trata de una distancia clara e indudable.

4. Discusión

El análisis de las dos obras nos ha permitido observar un obstáculo que le impide al lector la identificación con el destinatario, esto es: el género del destinatario. Al ponerle un pronombre como *él* o *ella* se limita el acceso a identificarse con el destinatario, ya que (generalizando) más de la mitad de los lectores son del sexo femenino, y por ejemplo el destinatario en *Aura*, Felipe Montero es del sexo masculino. Entonces lo que hacen los autores es limitar el acceso al lector a identificarse con el destinatario. Esto es lo contrario al efecto deseado de un narrador-encargado, el cual propone la narración y los detalles de tal manera para que el lector se identifique y se relacione con el *tú*.

En el caso del narrador-distante no encontramos este obstáculo, ya que el efecto deseado es el contrario al del narrador-encargado, es decir, crea una distancia entre el *tú* y lector. La solución según nosotros sería un pronombre neutro y un nombre ambiguo que se pueda poner tanto hombres como mujeres. Pero aún el uso de lo neutro y lo ambiguo causa a su vez otros obstáculos, como en el momento de amor, ser padres, sentimientos paternos/maternos, etcétera, entre un destinatario masculino y un personaje femenino o viceversa.

5. Conclusión

En esta investigación hemos trabajado con dos diferentes obras literarias, "Conejo" y *Aura*, donde se narran en segunda persona. Se ha visto, al analizar el tipo de voz narrativa, que no se trata solamente de un tipo, sino dos, los cuales hemos denominado narrador encargado y narrador distante. En esto nos ha ayudado, sobre todo, la investigación y la clasificación de Warhol.

La categorización de las voces narrativas del investigador Warhol ofrece un terreno más amplio que a su vez nos da la oportunidad de ser flexibles y, por lo tanto, llevar la investigación hacia una conclusión. Pero esta misma investigación tiene espacios blancos que tuvimos que llenar con otras investigaciones, una de ellas fue la investigación de Acosta, la cual ha sido importante para la presente tesina y que hace hincapié en las sugerencias enviadas por la obra. Y a través de Warhol como base junto con partes de las demás investigaciones hemos llegado a la siguiente conclusión:

Con el uso de *tú* se gana un efecto retórico, el cual da la sensación de que el narrador y el lector, por un lado, están cara a cara, y que el narrador cuenta una historia al lector. Al mismo tiempo hay que fijarse en que el narrador tiene la actividad del lector más o menos controlada, ya que expone una sola perspectiva; como vemos en *Aura,* la única perspectiva revelada es la del protagonista, e igual en "Conejo", donde el lector sigue lo contado sin oportunidad de desviarse de lo contado, sintiendo simpatía con el *tú,* es decir, que tiene la sensación de participar en la historia. Por otro lado, el lector está en relación con la historia contada, es decir, que el lector está presente en la historia pero no es uno de los personajes sino más bien está presente como una cámara oculta, la cual ve lo que ocurre pero no tiene la sensación participante, sino que esta posición en relación con lo narrado produce sensaciones de risa, furia, alegría, etcétera. A pesar del efecto retórico, hay que tener en cuenta la importancia de lo contado sobre el *tú,* porque son los detalles sobre el carácter o *los detalles indirectos* los que permiten al lector identificarse con el *tú* o no. Al mismo tiempo existe el efecto fictivo que aumenta o no durante la lectura de toda la obra, la cual también afecta al lector de una manera u otra individualmente. Como hemos visto, según Plotnik, se añade una complejidad que enriquece la experiencia de la lectura.

Una de las preguntas investigadas en esta tesina es a quién se refiere el uso de *tú.* Hemos notado que en *Aura* el *tú* se refiere al protagonista, Felipe Montero, pero se tiene le sensación de que el narrador se lo cuenta al lector. Todo lo contado es tan específicamente detallado que uno como lector no puede desviarse del argumento. Así que el narrador nos lleva a donde él

quiere, nos lleva como si fuéramos perros amarrados, es decir, que aunque el lector tiene su propio deseo de entender o manipular la historia, el narrador obtiene su deseo de llevar*te* a un destino planteado por el autor empírico, por lo cual, hemos decidido llamar este tipo de narrador, narrador encargado, porque su función es encargase de llevar al lector hacia un destino. También sacamos la conclusión de que el *tú* no tiene más que solo un efecto retórico, que a su vez se proyecta y revela atención al lector quiera o no. Pero el efecto retórico del *tú* junto con lo que denominamos detalles directos e indirectos forman un poder que invita el lector a participar en la historia.

En el caso del narrador en el cuento "Conejo" nos encontramos con el segundo tipo de narrado, el narrador distante. Al leer este cuento hemos notado que el narrador es el protagonista, quien a su vez cuenta todo en segunda persona, refiriéndose a un objeto (un conejo o peluche) desde su propia perspectiva y experiencia.

Lo que tienen estos dos tipos de narradores en común es que los dos describen todo muy detalladamente, pero la gran diferencia es, que el narrador en "Conejo" revela detalles sobre su propia carácter que a su vez limita el acceso de identificación y participación del lector. El *tú* sigue teniendo su efecto retórico pero no obtiene el mismo poder que el narrador encargado, ya que este efecto no se une con los detalles directos ni indirectos, así que el narrador distante crea la sensación de una distancia entre el *tú* y el lector.

Podemos resumir los datos de la conclusión y proponer una formula del uso del *tú* a propósito de la primera pregunta planteada en la introducción. El efecto que tiene la segunda persona en la literatura es un efecto retórico que a su vez está dependiendo de los detalles directos e indirectos para crear una invitación para que el lector participe o para crear una distancia entre el lector y el *tú.*

6. Futuros caminos de investigación

Con este trabajo como plataforma sería interesante profundizar y comprobar estos datos con estudiantes de español en un nivel superior: repartir la primera pagina de *Aura* u otra obra en dos diferentes ocasiones, la primera vez con el original, es decir, una copia directa del libro y la segunda vez la misma parte pero reescrita en primera persona. Una vez los estudiantes lo hayan leído, hacerles entrevistas y analizar las respuestas con nuestra investigación.

Esta investigación también puede ser útil para futuros estudiantes del nivel avanzado de español para profundizar y llegar a conocer mejor la narración en segunda persona gramatical.

5. Referencias bibliográficas

Artículos:

DelConte, Matt. (2003) "Why You Can't Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative". *Northern Illinois University, English Department.* 37:2 pág. 204-19

Furst R, Lilian and Warhol R, Robyn. (1987) "The Engaging Narrator". *PMLA.* 102:3, pág. 351-352

Manuel Alcides, Jofré. (1989) "Literatura, comunicación, y teoría literaria". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 13:2, pág. 197-213

Plotnik, Arthur. (2007) "When to use "you" in Fiction: The second-person voice is perilous-but rich in possibilities". *Writer.* 120:6 pág.15-17

Warhol R, Robyn. (1986) "Toward a Theory of Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot". *PMLA*. 101:5, pág. 811-818

Wolfgang, Iser. (1982) "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 6:2, pág. 225-238

Libros:

Acosta Gómez, Luis A. (1989). *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos

Fuentes, Carlos & Castañón, Adolfo (2003). *Aura*. 2. ed. Bogotá: Grupo Editorial Norma

Gómez Redondo, Fernando (1994*). El lenguaje literario: teoría y práctica*. Madrid: FDAF

Redondo Goicoechea, Alicia (1995) *Manual de análisis de literatura narrativa: la polifonía textual*. 1. ed. Madrid: Siglo Veintiuno Editores