

Enrique Pato y Estela Bartol (eds.)

Estudios lingüísticos y literarios

TINKUY

BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE

Nº 15 – Invierno 2011

Revista fundada por
Juan C. Godenzzi

© 2011, Section d'études hispaniques
Montréal, Université de Montréal

ISSN 1913-0473

Historia, discurso e infracción en *El Conde Lucanor*

Raphael Vargas Benavente
Université de Montréal

1. Introducción

Todorov (1966) apunta a establecer un marco teórico que permita estudiar “non pas l'œuvre mais les virtualités du discours littéraire, qui l'ont rendu possible” (Todorov 1966: 131). Así, el autor plantea un modelo de análisis dividido en dos grandes categorías: el relato como historia y el relato como discurso. Adicionalmente, al final realiza un análisis de la infracción al orden en el relato. Para revisar la historia, se realiza una abstracción de las acciones y de las relaciones entre los personajes. Para el estudio del discurso, es el tiempo, el modo y el aspecto del relato lo que concentra el análisis. Finalmente, la infracción al orden es una interesante forma de incluir la realidad como elemento presente en todo relato, elemento que va a servir de contraste al universo creado por el autor en su obra.

Este trabajo tiene como objeto buscar un punto de vista diferente para la comprensión del marco teórico planteado por Teodorov. Para tal fin, se aplican sus postulados al análisis del Exemplo XXV de la obra de don Juan Manuel *El conde Lucanor*. La estructura común a los 51 *exemplos* que componen la primera parte del libro contempla el uso del paralelismo a nivel de las acciones como técnica didáctica para acercar al lector a la comprensión y aceptación de la norma moral cristiana de la España medieval. Por otro lado, es indudable la herencia de las fábulas y los cuentos orientales en la obra de don Juan Manuel. Las entretenidas historias incluidas en cada uno de los ‘Exemplos’ del libro son la *miel* de la que habla don Juan Manuel en el prólogo, la misma que se añade a la medicina (que son las enseñanzas morales) para hacerla más agradable. Es la combinación de entretenimiento y enseñanza moral, un rasgo típico de la literatura medieval española. La próxima presencia de la cultura árabe de al-Ándalus y la labor del rey Alfonso X el Sabio son fuentes principales de inspiración del infante. La influencia de obras como la oriental *Calila e Dimna* es una prueba de ello.

El engaste es el procedimiento más utilizado a lo largo de la obra para combinar los distintos niveles de la narración. Eventualmente se alternan historias al interior del cuento engastado, aunque normalmente se sigue un solo hilo del relato. El *ejemplo* analizado mantiene dos historias en paralelo, la del conde preso y la de su familia en Provença. Si bien con la brevedad que corresponde al tamaño del relato, don Juan Manuel lleva al lector de una situación a otra, de Occidente a Oriente, constante y alternadamente. El narrador, en un primer nivel, es omnisciente y anónimo y, en el siguiente, es Patronio (o el narrador personificado por él). La repetición (o paralelismo) se hace así evidente como técnica para reforzar el mensaje de la obra. Es comprensible el uso de este punto de vista

dada la situación de evolución de la literatura en la Edad Media y la necesidad que tenía don Juan Manuel de ser claro y conciso en sus explicaciones. De esta manera podía optimizar la enseñanza moral de la obra en un público de nivel cultural pobre.

Son evidentes las distancias que separan al infante castellano del filósofo búlgaro, más de seiscientos años no han pasado en vano. Sin embargo, el modelo presentado pretende ser universal, al margen de épocas y estilos. Encontramos por tanto plena justificación para proceder a la aplicación del modelo al cuento escogido. Esto no obsta para que el empalme de teoría y relato presente algunas aristas que se estima necesario limar. Planteamos en este trabajo una propuesta de modificación a las reglas de acción que definen el cambio de las relaciones entre los personajes de la historia de manera tal que se puedan adaptar a una mayor variedad de relatos.

2. Las categorías del relato literario de Todorov

Literariedad antes que literatura como objeto de estudio de la teoría literaria es la premisa que toma Todorov de Jakobson para orientar su análisis, y la obra seleccionada para el modelo es *Les liaisons dangereuses*, novela epistolar de Pierre Choderlos de Laclos (1782). La trama de esta novela y su estructura tienen rasgos muy particulares: los personajes están rodeados de intrigas y fuertes pasiones y las relaciones entre ellos sufren cambios bruscos al final del relato. Resulta, por lo tanto, un ejemplo interesante para elaborar un modelo teórico de análisis de la historia y el discurso del relato, aunque se requiere tomar un punto de vista no tan cercano a este caso en particular para llegar a un modelo que goce de universalidad.

El marco teórico planteado en este artículo está dividido en tres grandes áreas: el relato como historia, el relato como discurso y la infracción al orden. En la primera parte se revisan la lógica de las acciones y las relaciones entre los personajes como elementos esenciales de la historia en una obra literaria. La segunda parte es una abstracción de los elementos del relato que forman parte del discurso. Aquí la subdivisión contempla tres secciones: la relación entre los tiempos de la historia y del relato (el tiempo), la manera en que la historia es percibida por el narrador (los aspectos) y la forma en que el relato es expuesto por él mismo (los modos). Finalmente, en la tercera parte se analiza cómo el desenlace rompe con el orden previamente establecido, tanto por los elementos de la historia como por aquellos aportados por el discurso. Esta ruptura o infracción es un pasaje que lleva al lector del orden establecido en el libro hacia aquel que se desprende de la lógica y moral humanas, de la vida misma. Este cambio permite que el lector se integre como elemento activo en la lectura del relato, situación particularmente deseable (y ciertamente lograda) en una obra con afanes didácticos y moralizadores como *El conde Lucanor*.

3. El Exemplo XXV de *El Conde Lucanor*

El objeto de análisis del presente trabajo es el “Exemplo XXV” de la primera parte o “Libro de los enxienplos” de *El conde Lucanor*, obra escrita por el infante don Juan Manuel en 1335. El *exemplo* lleva por título “De lo que contesció al conde de Provençia,

cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín”. La estructura es la misma que comparten los 51 ejemplos del libro. El inicio presenta al Conde que pide consejo a su vasallo Patronio, quien ofrece un cuento con contenido moral como solución. En este caso, el Conde necesita dar consejo a otro de sus vasallos sobre cómo elegir el mejor pretendiente para una parienta suya. Patronio cuenta la historia del conde de Provençia que cae prisionero de Saladín, sultán de Babilonia, al intentar recuperar la Tierra Santa para los cristianos. El conde se convierte en consejero del sultán y permanece así por muchos años. “Et commo quier que estava preso, sabiendo Saladín la gran bondat del conde, fazíale mucho bien et mucha onra; et todos los grandes fechos que avía de fazer, todos los fazía por su consejo” (Serés 1994: 103). Tanto es así que, llegado el momento de buscar pretendiente para casar a su hija, el conde se atreve a pedirle consejo a Saladín sobre cómo escoger al mejor candidato. El consejo es que escoja a un “hombre” (de virtud) y lo ayuda escogiendo al candidato que no tenía tachas morales. El sultán revisó la lista de pretendientes y escogió a un joven de menor linaje y fortuna que aquellos del conde y su familia, pero que era el único de la lista cuyas obras en el largo plazo confirmaban que se trataba de un buen hombre. El joven se sorprendió por haber sido elegido de entre todos los candidatos del condado pero se comprometió a cumplir su rol de esposo con honor. Se realizó la boda y el novio partió con una flota a rescatar al conde. Pasó luego mucho tiempo en Armenia, aprendiendo la lengua y costumbres de la zona hasta que estuvo listo para ganarse la confianza del sultán. Se presentó ante él, trabaron amistad y le puso a su disposición todos sus bienes y animales de caza, pero jamás le mostró sumisión ni le aceptó bien alguno a cambio. En una partida de caza logró alejar a Saladín de su guardia y acercarlo a una de sus galeras para capturarlo con la ayuda de su tripulación. El sultán lo acusó de traidor pero el joven le recordó que no le debía nada y que jamás se había inclinado ante él como vasallo. Luego le dijo quién era y cuál era su objetivo. Saladín se sintió reconfortado por haber acertado con el consejo, ya que el joven demostró ser todo un hombre de virtud al actuar de esa manera y dejó en libertad al conde y lo recompensó por los años de cautiverio. Seguidamente, se dice que el conde Lucanor aprecia el cuento y decide aplicar la enseñanza, como es la norma a lo largo de todo el *Libro de los enxienplos*. Se concluye el *exemplo* con un dístico a modo de moraleja. La misma enseña que más vale escoger a alguien por su riqueza moral que por sus títulos o riqueza material.

4. Revisión del marco teórico

En el presente capítulo se presentará un resumen de la traducción del artículo original de Todorov presentado en la Introducción. En la medida de lo posible se expondrá la teoría con palabras propias, evitando cambiar las ideas del autor. Se prefirió presentar una citación cuando el texto se aproxima demasiado al original.

El relato como historia

La historia es una convención, una abstracción inventada por el autor para establecer un orden en el relato. Partiendo de esta premisa, y considerando que la existencia de más de un personaje en la trama de un relato implica más de una línea de tiempo: “l’histoire est

rarement simple, elle contient le plus souvent plusieurs “fils” et ce n'est qu'à partir d'un certain moment que ces fils se rejoignent” (Todorov 1966: 133). En este apartado se analizará la historia del relato desde los puntos de vista de la lógica de las acciones y desde las relaciones entre los personajes.

La lógica de las acciones

La repetición está presente en toda obra literaria, ya sea en relación a los personajes, a las acciones o a detalles de la descripción. Esta tendencia a la repetición se manifiesta de tres formas. Primeramente, se encuentra como una antítesis o negación que enfrenta cada premisa con otra idéntica pero en sentido opuesto. Segundo, es utilizada como una gradación que aporta variaciones en el tono de la narración, las mismas que evitan el tedio y la monotonía en el relato. Finalmente, estas repeticiones se pueden presentar bajo la forma de paralelismo, ya sea en la intriga misma o en las fórmulas verbales empleadas, en cuyo caso se oponen dos o más secuencias con elementos semejantes o idénticos. En el paralelismo, gracias a la identidad de detalles, se marcan especialmente las diferencias entre las secuencias comparadas.

Se presentan, asimismo, dos esquemas modélicos como explicación de la lógica que siguen las acciones en todo relato. El primer modelo se llama Triádico y es una simplificación del modelo estructurado por Bremond (1964). Según este esquema, todo relato está compuesto por diferentes combinaciones o encadenamientos de pequeños micro-relatos de estructura estable. Cada uno de ellos estaría formado por una triada (o eventualmente por una pareja) de elementos de presencia obligatoria. Se asume que estos micro-relatos son limitados en número (se menciona la cifra de una decena), estarían en la conformación de todos los relatos existentes y corresponden a situaciones esenciales de la vida: engaño, contrato, protección, etc. Los elementos que componen cada triada guardan cierta homogeneidad y son fácilmente aislables. Así se puede identificar, por ejemplo, una tentativa de acción, una pretensión y un riesgo en una triada típica.

El siguiente modelo se llama Homológico y se basa en la analogía que se encuentra entre la lógica de las acciones del relato y la lógica imperante en el relato mismo. Se busca la armonía en los distintos niveles de la narración. Se asume que “le récit représente la projection syntagmatique d'un réseau de rapports paradigmatiques” (Todorov 1967: 136). Es entonces que se intenta aplicar la dependencia encontrada entre los paradigmas de la obra a la sucesión temporal de hechos del relato. Esta dependencia es la que se define como ‘homología’ y es la que da el nombre al modelo. De manera inversa, se varía la disposición de las acciones de la obra para intentar identificar su estructura.

Se concluye entonces que las acciones de un relato determinado guardan una relación lógica entre sí y que los esquemas de base sobre los que se construyen las obras literarias en general tienen un número limitado. No obstante, las combinaciones entre ellos y sus matices posibilitan la construcción del conjunto de obras literarias universales. Asimismo, se afirma que la obtención de resultados diferentes con modelos diferentes de análisis para el mismo relato encierra un cierto peligro: podría tratarse de una historia con múltiples estructuras y el modelo no ayuda a escoger entre ellas a la que representa mejor el relato. Por último, este tipo de análisis tiende a alejar las acciones de los personajes de la obra, lo cual puede funcionar adecuadamente en algunos casos, pero no cuando existe una unión importante entre ambos, como en el caso de la novela psicológica.

Las relaciones entre los personajes

Todas las acciones del relato se desprenden de un pequeño grupo de predicados de base que son la base misma del desarrollo de la historia. En el modelo presentado, Todorov nombra el deseo, la comunicación y la participación como los predicados de base de *Les liaisons dangereuses*. Estos predicados generan el resto de acciones del relato a partir de dos reglas de derivación: la regla de los opuestos y la del pasivo. Según la primera de ellas, cada uno de los tres predicados enunciados arriba tiene uno que se le opone. Este opuesto no es necesariamente una relación explícita, sino que se trata muchas veces de un pretexto, un móvil o un elemento preliminar. Lo importante en este caso es el signo opuesto al predicado original. Así, al deseo, representado por el amor de un agente A hacia otro B, se opone el temor de B, el odio de un tercero C o cualquier otra situación o móvil que se interponga entre A y B. La segunda regla explica que todo agente que es el sujeto de una acción será también objeto de la misma, así sea a partir de un agente distinto. Así, si un personaje A ama a otro B, existirá algún personaje (sea B o un tercero C) que ame a A. De esta manera, cada acción tiene un sujeto y un objeto, es decir todos los verbos son transitivos en el relato.

Como se podrá suponer, en este modelo se ha simplificado hasta el extremo los predicados de base que representan el comportamiento humano. La complejísima red de pensamientos existente en la mente del hombre convierte estos simples predicados en ideas muy complejas, llevándolas a veces fuera del campo de la percepción del personaje, quien pierde claridad en sus pensamientos y actúa según las ideas que cree verdaderas. La estructura planteada se sustenta en el hecho de que los personajes tienen información completa de la situación, es decir que cada uno de ellos supuestamente sabe distinguir lo que 'es' de lo que 'parece ser'. Sin embargo, existe un número indeterminado de factores que impiden que los personajes del relato posean información completa de lo que ocurre alrededor de ellos. Luego, estos personajes o agentes proceden de acuerdo a lo que parece ser, no a lo que es. Estas interferencias pueden obedecer a simple desinformación del agente (le pueden estar ocultando alguna información), a ruidos propios del sistema (fallas en el canal o problemas referenciales) o a la incapacidad del receptor (falta de competencias lingüísticas, culturales, etc.). La percepción a la que se hace referencia es la de los personajes, no la del lector. De esta manera, las relaciones entre los personajes son iguales solamente cuando se trata de los mismos personajes y de la misma situación. De lo contrario, parece que es la misma relación pero no lo es. Esta dualidad ser / parecer es el origen de ciertos comportamientos en la historia del relato que crean intriga como la hipocresía, la manipulación o el engaño.

Los predicados de base y las reglas de derivación originan todas las situaciones que se encuentran en la historia. Sin embargo, solo nos ofrecen una visión estática de la misma. A partir de ahí, entran en funcionamiento las reglas de acción, elementos de suma importancia en el modelo, ya que son ellos los que van a generar las acciones que llevarán a nuevas relaciones entre los personajes de la historia. Estas reglas son las siguientes:

Regla 1: Si A ama a B, A actuará para que B también lo ame.

Regla 2: Dado que A ama a B pero solo al nivel del ser (no del parecer), si A toma conciencia de su situación, es presumible que actuará contra esa relación (amor). Esta toma de conciencia es solo privilegio de algunos personajes (fuertes), el resto no es capaz de diferenciar el parecer del ser en el caso de sentimientos.

Regla 3: Dado que A y B tienen una relación con C, si A se percató de la relación de B y C, actuará contra B. Aunque también A podría actuar contra C. Es el caso de los celos.

Regla 4: Dado que B es confidente de A, si A se convierte en agente de una proposición engendrada a partir de la Regla 1, entonces cambiará de confidente (o prescindirá del todo de tenerlo).

Finalmente, es importante lograr un alto nivel de verosimilitud del modelo, a partir de las reglas y acciones enunciadas en este capítulo. Asimismo, es deseable lograr la universalidad de las mismas en cuanto a su aplicabilidad en diversos relatos. Para tal fin, se intenta demostrar su validez mediante una hipótesis de doble condición que supone la necesidad y suficiencia entre todas las acciones de un relato y las reglas generadoras establecidas para esas mismas acciones. Es decir, todas las acciones del relato pueden ser generadas a partir del modelo y todas las acciones engendradas por el modelo están en el relato. En otras palabras, se asumiría que el modelo es perfecto para describir el conjunto de acciones ocurridas en todo relato. Respecto a la primera condición, se afirma que las reglas formuladas tienen solo un valor de ejemplo y no de descripción exhaustiva. Para responder a la segunda condición, se dice que las acciones que no obedecen a cierta lógica, obtenida de forma intuitiva por el lector, son solo palabras y no invalidan el modelo. Si bien es cierto que, dada la infinita variedad y enorme complejidad de los comportamientos y sentimientos humanos reflejados en los relatos literarios, no se puede aspirar a encontrar un modelo perfecto, los argumentos esgrimidos para responder a la estricta hipótesis de validación planteada son asombrosamente simples y vagos. Hubiese sido menos brusco plantear una hipótesis menos rigurosa, que acepte la rigidez natural del modelo. En el capítulo correspondiente a la aplicación de las reglas de acción al cuento de don Juan Manuel escogido se presenta una propuesta alternativa que intenta extender el ámbito operativo de este modelo de interpretación.

El relato como discurso

En este capítulo se analizan los elementos del relato relativos a la concreción de las ideas del autor en un texto escrito. Se realiza la abstracción de todo lo relacionado con la historia para analizar el discurso, exclusivamente. Se analizan a continuación las perspectivas del tiempo, las apariencias y los modos del relato.

El tiempo del relato

El discurso y la historia de un mismo relato mantienen temporalidades distintas. Mientras que la temporalidad del discurso es lineal, la historia se mueve en diferentes tiempos, que variarán de acuerdo a los eventos o puntos de vista que intervengan en cada momento de la trama. Esta ruptura del flujo 'natural' del tiempo en la historia escapa inclusive al control del narrador: múltiples eventos ocurren simultáneamente pero deben ser incluidos

de forma lineal en el relato. Así “une figure complexe se trouve projetée sur une ligne droite” (Todorov 1966: 145).

El orden y la disposición de las historias en el interior del relato definen el aspecto final del mismo. La combinación de un número mayor de historias en un solo relato complica su estructura, sobre todo considerando que estas pueden mezclarse de tres maneras. Primeramente, las historias pueden estar yuxtapuestas, en cuyo caso se presentan una a continuación de la otra. Segundo, las historias pueden aparecer alternadas en el relato; en ese caso el narrador pasará de una a otra indistintamente. En estas dos situaciones, las historias se encuentran en un mismo nivel jerárquico. Se puede hacer el símil con las oraciones compuestas yuxtapuestas y coordinadas, respectivamente. En tercer lugar está el engaste, modalidad que implica la inserción de una historia dentro de otra que narra la acción principal. El principio es análogo al de las oraciones complejas, donde una está subordinada a la otra. Los tres modos de combinación de historias pueden alternarse en un mismo relato, pero es importante que las transiciones no interrumpan la fluidez del texto y que las historias contribuyan al desarrollo del discurso. Por ejemplo, una historia engarzada puede servir para caracterizar a uno de los personajes, sin interrumpir el hilo de la historia principal.

Los aspectos del relato

La apariencia del relato se define según el punto de vista del narrador, quien es el encargado de llevar la visión del autor al lector. Esta apariencia puede darse desde tres perspectivas definidas según la ubicación del narrador en el relato.

En primer lugar, la percepción del autor puede venir ‘desde atrás’. Este es el caso del narrador (N) que sabe más que los personajes (P): (N>P). No hay secretos para él en el relato, aunque el lector no reciba explicaciones al respecto. Esta visión se presenta en distintos grados, desde el conocimiento de ciertos hechos de la trama hasta la omnisciencia.

En segundo lugar, la perspectiva del narrador se puede situar al mismo nivel que la de los personajes, o ‘con’ ellos (N=P). El narrador aprende a medida que los personajes van descubriendo la valiosa información, aunque también puede ser uno de los personajes o seguir a uno de ellos desde fuera del relato. Este tipo de visión permite que el narrador se desplace entre los distintos personajes para ofrecer al lector distintos ángulos de un mismo suceso. El lector gozará así de una visión estereoscópica del evento, más compleja y completa que desde la óptica unidimensional. Asimismo, se puede establecer una interesante comparación entre los personajes, tomando como base un parámetro universal (la óptica del narrador).

El tercer caso es el de la narración ‘desde afuera’, es decir cuando el narrador sabe menos que los personajes (N<P). El narrador situado ubicado a este nivel conoce lo que percibe por sus propios sentidos, “mais il n'a accès à aucune conscience. Bien sûr, ce pur “sensualisme” est une convention car un tel récit serait incompréhensible...” (Todorov 1966: 148). La información es reemplazada aquí por la opinión subjetiva del narrador.

La situación ‘desde atrás’ ofrece la visión real de los hechos, lo que ‘es’. Cuando el narrador se sitúa al nivel de los personajes, o por debajo de ellos, lo que recibe el lector es lo que ‘parece ser’. El narrador ubicado ‘con’ los personajes o ‘desde afuera’ recibe la información previamente tamizada por los personajes que le sirven de fuente indirecta de

conocimiento. Según se complete el mosaico de informaciones, el lector llegará finalmente a saber la verdad del relato o permanecerá en la penumbra. Es propio de la novela moderna, posterior a *Les Lumières*, conformarse con ofrecer distintos niveles de lo que parece ser, sin pretender llegar a una única verdad: “L'artifice qui consiste à présenter l'histoire à travers ses projections dans la conscience d'un personnage sera de plus en plus utilisé au cours du XIXe siècle, et, après avoir été systématisé par Henry James, il deviendra règle obligatoire au XXe siècle” (Todorov 1966: 149).

Los modos del relato

Si los aspectos definen la manera que tiene el narrador de percibir los hechos del relato, los modos definen su manera de exponerlos. Fundamentalmente existen dos modos de narrar los hechos de una obra literaria: la crónica o narración propiamente dicha (habla el narrador) y el drama o representación (hablan los personajes).

La representación o estilo directo (no hay intermediarios entre los personajes y el lector) expresa la realidad designada mediante las palabras de los personajes pero también mediante sus actos. Inclusive la palabra del narrador puede ser parte de la representación, cuando nos informan “pas sur une réalité extérieure du discours, mais prennent leur sens de la même façon que les répliques des personnages; seulement, cette fois, elle nous renseigne sur l'image du narrateur et non sur celle d'un personnage” (Todorov 1966: 151).

De lo anterior se desprende que la identificación de la narración con la palabra del narrador y de la representación con la palabra de los personajes debe tomar en cuenta no las categorías implícitas, sino su manifestación. Esta afirmación se basa en los aspectos subjetivo y objetivo de la lengua. Toda palabra es un acto de enunciación, a la vez que un enunciado en sí misma. El carácter objetivo de la palabra predomina cuando se le considera como enunciado, mientras que al considerar la palabra como acto de enunciación se destaca su lado subjetivo. El estilo directo se asocia al aspecto subjetivo del lenguaje, ya que el lector recibe la opinión directa de los personajes. Sin embargo, esta narración puede ofrecer poco o nada del carácter de ellos. En sentido inverso, una narración directa, a pesar de considerársele a priori como objetiva, puede ofrecer un perfil interno muy rico del narrador. Este narrador nos puede ofrecer una visión escénica (al nivel de los personajes) o panorámica (por encima de ellos).

Las infracciones al orden

Todos los elementos tratados hasta aquí cumplen, en mayor o menor medida, la función de lograr un orden en el interior de la estructura de la novela. Sin embargo, el desenlace de una obra literaria se constituye en una verdadera infracción al orden establecido, una anomalía que rompe la convención establecida a lo largo del relato. Es a partir de la ruptura cuando los personajes discurren por senderos distintos a los que el lector había proyectado para ellos en su mente, senderos insinuados por la narración. Es evidente que de esta manera se logra la sorpresa y con ella el placer de encontrar lo no conocido, de descubrir algo inesperado. El lenguaje es el vehículo mediante el cual se informa al lector de esta anomalía en el curso esperado de las acciones, por lo que el discurso también forma parte de la infracción. Cabe resaltar, asimismo, que el cambio puede simplemente

ser una interrupción en el flujo de información que recibe el lector sobre las acciones de la novela. Dado que es el narrador (o narradores) quien informa al lector, un narrador peor informado es una fuente más pobre de recursos para el lector de la obra, incrementándose así la intriga del relato. Al salir de una apariencia 'desde atrás' u omnisciente, el narrador pasa a ubicarse al nivel de los personajes o más lejos aún y pierde así el privilegio de la plena información. El relato, no obstante, gana en interés.

El contraste que genera esta intriga se da entre el orden planteado por el curso de las acciones del relato en el mundo imaginario (existente en el interior de la obra literaria) y el orden establecido por la norma moral (existente en el mundo real cuando el autor escribió la obra). De esta manera, la vida misma se vuelve parte integrante del libro, "son existence est un élément essentiel que nous devons connaître pour comprendre la structure du récit" (Todorov 1966: 156). Los usos y costumbres de la sociedad a la que pertenece el autor en el momento de escribir la obra constituyen un parámetro lógico que permanece en la mente del lector ideal. La preexistencia de estas normas morales en el imaginario de los lectores permite que el escritor complete el mosaico de comportamientos de los personajes establecidos previamente según las reglas de acción sin necesitar una justificación. Es así, que la infracción al orden del relato constituye una restauración del orden normal. Finalmente, el cambio que origina la infracción puede darse en cualquier sentido: del orden de la obra al de la realidad o viceversa. No obstante, no debe buscarse esta infracción en todas las novelas, en algunas de ellas puede que el cambio se dé progresivamente y no de forma brusca.

Análisis del Exemplo XXV *De lo que contesció al conde de Provençia, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín*

El conde Lucanor o *Libro de Patronio*, obra del infante don Juan Manuel, se terminó de escribir el 12 de junio de 1335. Destaca especialmente por haber sido una de las pocas obras literarias medievales en castellano que fueron impresas en el siglo XVI, siendo así influencia para los grandes autores de los Siglos de Oro. El libro consta de cinco partes, de las cuales la primera es la que contiene los *exemplos*. Estos relatos cortos ejemplifican perfectamente la tendencia didáctica, centradas en el contenido y en su efecto en el lector, de las obras medievales en España.

En este capítulo de *El conde Lucanor*, se mantiene la estructura habitual de los *exemplos*. El conde acude donde su consejero Patronio y apela a su sabiduría para encontrar la solución a una situación complicada que no sabe cómo resolver. En esta ocasión, uno de sus vasallos le ha pedido consejo sobre cómo escoger el mejor pretendiente para una parienta suya. Una vez expuesto el asunto, Patronio le cuenta al conde la historia del conde de Provençia y Saladín, sultán de Babilonia.

La historia

Luego de haber revisado el marco teórico planteado por Todorov, se hizo la relectura del cuento de don Juan Manuel para su posterior adaptación al modelo propuesto. Como ya se ha mencionado en la Introducción, existe una gran distancia entre el relato y el marco de análisis escogidos, pero es justamente de esa manera que se debe probar la

universalidad de una teoría y, por ende, su valor de veracidad. Es también importante resaltar que el rigor excesivo podría llevarnos a desestimar la empresa de desarrollar marcos de análisis para obras literarias por la práctica imposibilidad de lograr representar a todos los relatos existentes con un alto nivel de detalle. Tomando en cuenta estas observaciones, se intentará adaptar el marco teórico del artículo de Todorov al cuento de don Juan Manuel para, a partir de allí, evaluar la pertinencia de alguna modificación.

La lógica de las acciones

Como se observó *supra*, el análisis de la historia del relato empieza por la lógica de las acciones que dan vida a la trama. Estas acciones se revisan desde dos puntos de vista: la repetición y la composición. La repetición es la fórmula empleada a lo largo de todo el libro para cumplir con el objetivo didáctico y moralizador del infante, tan acorde con la estructura mental de la España medieval. En cuanto a la composición, el hecho de utilizar la repetición como herramienta didáctica hace que las estructuras se asemejen entre sí.

El ejemplo se basa en un conjunto de sistemas paralelos ubicados en diferentes niveles de la narración pero que guardan una estructura análoga. Bobes (1991: 62-63) define tres sistemas: la sentencia, la escena modélica y el caso vital. Si aplicamos este esquema, veremos que el primer sistema está contenido en el dístico que aparece al final de cada ejemplo, a modo de moraleja. La escena modélica es el cuento relatado por Patronio. Por último, el caso vital es el problema del conde Lucanor, el mismo que inicia toda la secuencia. Si bien esta triada podría representar la base sobre la cual realizar el análisis, no es exagerado decir que don Juan Manuel hace de la repetición la esencia misma de su relato. No solamente ofrece Patronio un cuento semejante al caso del conde Lucanor, sino que además su relato muestra un conjunto de analogías que refuerzan el mensaje final del valor de la prudencia y la información antes de tomar una decisión importante. Las siguientes situaciones elevan el valor de un consejo a la categoría de indispensable para tener resultados favorables:

- El sultán acude donde el conde cada vez que tiene un problema de difícil solución pues confía en su juicio.
- Igualmente, el conde acude al sultán cuando debe decidir *in absentia* quién será el mejor esposo para su hija.
- La mujer del conde acude a su esposo para ese mismo fin.
- Por el contrario, cuando el conde va a luchar contra los turcos decidiendo por sí solo y sin mostrar mayor reflexión, es atrapado.
- Asimismo, cuando el sultán acepta al joven recién llegado, lo hace su compañero de caza sin averiguar mucho sobre él, es atrapado por él.

Otro paralelismo muy interesante e importante en el cuento, y que nos da la moraleja principal del relato de Patronio, es el que se da entre el comportamiento pasado y presente del joven yerno. El sultán lo escoge por haber tenido un comportamiento intachable en el pasado, a pesar de su linaje y riqueza inferiores a los del conde. La sabiduría de Saladín le dice que el buen comportamiento del joven en el largo plazo (que se interpreta como una larga serie de buenas acciones) es garantía de que así seguirá siendo en el futuro. Efectivamente, llegado el momento en que se hace señor de las

riquezas de su familia política, organiza la expedición para rescatar al padre de su novia, la misma que concluye de la mejor manera posible.

Así se tiene un doble paralelismo: primero se sustenta el valor del consejero (Patronio fortalece así su posición) y luego se explica lo importante que es el comprobar la virtud de un hombre por sus obras pasadas antes de confiar en él. Quizás la única excepción es la del yerno que actúa por su cuenta para rescatar a su suegro. Como reemplazo del asesoramiento, el joven se toma el tiempo necesario para prepararse, aprendiendo la lengua y costumbres del sultán.

La composición de las acciones está ligada al esquema repetitivo del cuento. Cada secuencia de este tipo se estructura de la siguiente manera:

Problema > Consejo / Preparación > Acción > Éxito

La prueba más contundente de la importancia de los consejos es la alegría de Saladín al momento de enterarse de la identidad del joven que lo había capturado en la galera. El sultán, reconocido por su virtud y sabiduría, señor del imperio musulmán, se alegra tan solo por haberle dado un buen consejo al conde, a pesar de haber arriesgado su libertad y hasta su vida.

La 'homología' está presente a lo largo de todo el relato, podemos tomar cualquier acción y la lógica es la misma, como se ha mostrado más arriba con los paralelismos que estructuran la base del cuento.

Las relaciones entre los personajes

En este apartado, se definen las acciones de base, sus derivaciones y las reglas que generan el cambio de las relaciones entre los personajes a partir de ese escenario inicial. Una lectura cuidadosa del *ejemplo* elegido indica que los predicados de base en este relato son el honor, la reciprocidad en el intercambio, el respeto al saber, la voluntad de aprendizaje y el valor de la experiencia. A partir de esos predicados, mediante las 'reglas de derivación' se generan otras relaciones. Tanto la regla de los opuestos como la de los pasivos se muestran bajo la forma de la reciprocidad en los intercambios y están presentes en todo el cuento. El sultán y el conde intercambian buenos consejos y trato amable (reciprocidad). El joven responde a la confianza que sobre él depositan liberando al suegro (honor y palabra). Saladín captura al conde y es capturado por su yerno. El sultán es justo con su prisionero y es tratado con justicia por su captor (honor y respeto al saber). Se elige al yerno por sus obras pasadas, es elegido y libera a quien lo eligió (aprendizaje y reciprocidad). Como ejemplo inverso, es de notarse el hecho de que el joven no acepta ningún beneficio del sultán justamente para no caer en un acto de ingratitud al tener que capturarlo. La justicia y el equilibrio son elementos muy presentes en este cuento.

Es muy interesante, asimismo, observar cómo se reduce la distancia entre lo que 'es' y lo que 'parece ser' por medio de la prudencia, otra virtud muy importante en la moral española medieval. En la medida en la que el sultán, el conde de Provençia, su mujer y el conde Lucanor tienen dudas, acuden a un observador externo y experimentado que pueda comprender mejor el problema. Asimismo, el joven yerno es suficientemente prudente para tomarse el tiempo necesario en Armenia a fin de dominar la lengua y las costumbres

de Saladín antes de acercarse a él y lograr conocer como es el sultán en realidad. Al informarse mejor está más cerca de la realidad por tener una visión más amplia de cada hecho.

Una vez establecido el escenario inicial, el modelo propone el conjunto de reglas de acción que engendren el resto de la historia. Como se revisó en el apartado 1.1.2, hay cuatro reglas de acción, las mismas que parten de los predicados de base arriba indicados. El artículo materia de este trabajo toma como ejemplo la novela epistolar *Les liaisons dangereuses*, obra de intriga romántica con un fuerte contenido pasional. *El conde Lucanor* de don Juan Manuel es un libro de cuentos didáctico-moralizantes. El modelo planteado es muy adecuado para representar la estructura de la novela pero no lo es con respecto al cuento. Como alternativa, se plantea seguidamente una adaptación del conjunto de reglas de acción de manera tal que su aplicación a un grupo más amplio de relatos sea posible y útil.

5. Propuesta de variación de las Reglas de Todorov

El modelo presentado basa su accionar en una serie de reglas que son supuestamente universales, lo que las haría aplicables a todo tipo de relato. La revisión del grupo de reglas de acción que intentan definir la variación desde una situación inicial definida por los predicados de base y sus derivaciones, así como el intento de aplicación de dichas reglas al relato escogido para este análisis muestran que tal universalidad es discutible en cuanto a la aplicabilidad. Es evidente que el Exemplo XXV de *El conde Lucanor* y *Les liaisons dangereuses* tienen más diferencias que semejanzas, sin embargo un modelo de análisis debería poder adecuarse a ambas obras.

A medida que las reglas se aproximen más al perfil de una obra determinada, ganando así en precisión para explicarla, perderán poder para explicar un grupo mayor de obras, evidentemente. En sentido inverso, si pretendemos abarcar un grupo más amplio de relatos en el modelo, dadas la variedad enorme existente, el modelo difícilmente podrá ser exacto para alguna obra en particular. Se puede tomar como analogía la posición de un observador respecto al suelo. Si este observador sube a una atalaya tendrá una perspectiva más amplia, pero perderá precisión en sus observaciones.

Tomando en cuenta las observaciones anteriores pero, sobre todo, considerando que la misión de un modelo que intente explicar las categorías del relato literario debe tener un alto grado de universalidad, se presentan algunas variaciones a las reglas de acción anteriormente descritas. Es importante remarcar que son estas reglas las que sirven de generador para el cúmulo de sucesos del relato, a partir de una situación inicial y de ciertos supuestos de base. Seguidamente se presentan las reglas originales del modelo, las variaciones propuestas y la explicación respectiva.

La primera regla de acción pronostica que si A ama a B, A hará lo posible para que B también lo ame. La prótesis (si A ama a B) debe existir para que pueda existir toda la hipótesis y luego se determine su valor de verdad. Si no existe una relación de amor o deseo entre los personajes, no habrá acción: no tiene sentido realizar un pronóstico basado en un supuesto inexistente. El Exemplo XXV no tiene al amor como uno de los predicados fundamentales de su estructura. Los tres personajes principales del relato de Patronio son el conde de Provenca, su yerno y Saladín y entre ellos existen relaciones de

respeto, aprendizaje, consejo y justicia. Sin embargo, es destacable que el cambio que se experimenta entre las relaciones del inicio con las del final obedece a un número de intercambios o acciones recíprocas que operan de manera análoga a la primera regla de acción del modelo de Todorov. Según lo observado en el relato, la regla se puede replantear de la siguiente manera:

Regla 1: Si A desea algo de B, A ofrecerá a B algo que lo motive a realizar el intercambio.

De esta manera, B estará satisfecho pues habrá recibido lo que estima justo como compensación por su aporte y A habrá obtenido lo que deseaba bajo condiciones aceptables. La regla original está contenida en esta, considerando que el deseo carnal o sentimental implica para su satisfacción que A posea a B. Esto no sucederá (salvo acciones forzadas, claro está) a menos que A ofrezca a B una propuesta lo suficientemente interesante para que B acepte.

A modo de ilustración, se ejemplifica la regla anterior con la ayuda de tres sucesos del relato. Inicialmente, el sultán recibe acertados consejos del conde y le da en correspondencia un trato preferencial y le da su consejo. Segundo, el joven yerno emprende el largo y complejo viaje solo para ganar el respeto de la familia de su novia, sobre todo considerando su menor linaje y riqueza. Finalmente, Saladín se sentirá tan halagado de ver la prueba de su sabiduría cristalizada en el accionar del joven yerno que accederá a darle la libertad al conde.

La segunda regla dice que si un personaje toma conciencia de amar a alguien, reaccionará en contra de ese sentimiento. Estimamos conveniente ampliar el ámbito de la regla y replantearla de la siguiente manera:

Regla 2: Si A toma conciencia de que desea algo de B, es, a la vez, consciente de que debe dar algo a cambio, lo cual implica una reducción de su beneficio presente, además de un riesgo de no recibir el beneficio deseado (total o parcialmente).

En el cuento no se observan relaciones de este tipo y, sin embargo, por otro lado, resulta lógico pensar que un beneficio adicional conlleva un costo a cambio. Ese costo implica una reducción en el beneficio del personaje y un riesgo de no recibir lo deseado. Si un personaje A ama y desea a otro personaje B, A va a tener que invertir no solo tiempo y esfuerzo, sino también recursos materiales. Esto no implica necesariamente que B corresponda a los sentimientos de A. En el caso del cuento de don Juan Manuel, la familia desea un buen candidato para casar a su hija. Por ello toma el riesgo de prometerla con alguien menos rico y noble con la esperanza de que sus buenos antecedentes se traduzcan en un matrimonio feliz a largo plazo. La esposa del conde no parece muy convencida de asumir el riesgo a cambio del supuesto beneficio pero debe aceptar. Lo mismo aconseja Patronio al conde, añadiendo que si además de bueno, el candidato es rico, resultará mejor aún.

La tercera regla del modelo de Todorov indica que cuando dos personas A y B tienen el mismo tipo de relación hacia un tercero C, si A se percata de ello, actuará contra B o contra C.

Consideramos, al igual que en los casos anteriores, ampliar la regla para que sea aplicable al caso del Exemplo XXV:

Regla 3: Si A y B pretenden lo mismo que C y este beneficio es escaso o no es compartible, A actuará en contra de B para asegurar la obtención del beneficio.

Esta regla se aplica perfectamente al caso de un triángulo amoroso, siendo los celos el motor que motiva la acción de A contra B o C. En el cuento, tanto la familia como el sultán quieren al conde en su presencia por sus innumerables cualidades. El yerno toma partido por la familia y llega al punto de capturar y amenazar con una espada a Saladín para recuperar a su suegro. Si bien es cierto que esta situación en particular podría explicarse con la regla original, por tratarse de un vínculo sentimental, estimamos pertinente el cambio para poder aplicar la regla en el caso de relatos que prescindan de este tipo de relaciones entre los personajes.

Finalmente, la cuarta regla de acción del modelo indica que un personaje dejará de confiar en alguien al momento de convertirse en agente de una situación engendrada por la regla 1. La modificación planteada para esta regla es mínima y se limita a generalizar los términos utilizados:

Regla 4: A y B intercambian información. La aparición de un nuevo deseo en A, o la toma de conciencia de su existencia, implican un nuevo riesgo. A dejará de intercambiar información con B para minimizar el riesgo. Esta situación aparecerá concomitantemente con las reglas 1, 2 y 3.

En el cuento, el joven yerno desea recuperar al conde y evita contar sus planes secretos para evadir cualquier riesgo. Se puede apreciar que la acción del joven se origina en la regla 1 modificada y existe concomitantemente con una acción nacida a partir de la regla 3 modificada. Al igual que en el caso de la regla 3, consideramos que la modificación contribuye a la mejor aplicación del modelo en una gama más amplia de obras literarias. Esto constituye, asimismo, el objetivo final de toda esta propuesta.

Análisis del discurso

El discurso del relato está profundamente influenciado por el propósito general de la obra: educar y entretener a la vez. Por un lado, el tiempo del relato muestra líneas paralelas que funcionan como repetición. Por otro lado, el cuento es relatado por un narrador omnisciente que se ubica 'afuera' de la diégesis. Incluso Patronio, que es uno de los personajes en el primer nivel de la relato, se convierte en narrador omnisciente del cuento engarzado en el *exemplo*. Por último, se combinan los estilos de narración directo e indirecto, aunque el resultado es independiente de la fuente de narración: es así que el discurso indirecto del narrador cuenta detalles sobre los deseos y características

personales de algunos de los personajes del cuento, cumpliendo una labor de discurso directo, generalmente mostrado en los diálogos de los personajes.

El tiempo del relato

La estructura básica de los *exemplos* implica la existencia de diferentes líneas de tiempo en el interior de cada relato. El primer nivel es el momento de la enunciación del problema por el conde Lucanor a Patronio y de la respuesta o consejo en forma de cuento. Un segundo nivel empieza cuando Patronio anuncia el cuento con la frase “Señor conde Lucanor,... para que podades bien aconsejar a todo omne que aya de casar a su parienta, plazarme ýa mucho que sopiéssedes lo que contesció al conde de Provençia con Saladín, que era soldán de Babilonia” (1994: 102). Esa fórmula es la puerta que da acceso a un segundo nivel de narración, engarzado en el primero. En este segundo nivel se dan también saltos hacia adelante en el tiempo (prolepsis), los cuales obvian los periodos sin acción y contribuyen a la economía en el relato. El largo periodo entre la captura del conde de Provençia y el anuncio de la boda de su hija y la prolongada estancia del yerno en Armenia para aprender la cultura del sultán ocupan un espacio mínimo en el relato.

El punto de referencia es el tiempo ‘presente’, que ubica al conde y a Patronio dialogando sobre el asunto a resolver. Dentro de esa historia se engarza el cuento que sirve como explicación didáctica y moralizante para resolver el problema del conde y que está subordinado al relato principal. Dentro del cuento engarzado, se pueden manejar líneas de tiempo paralelas para el conde y su familia: mientras el conde vive como consejero-prisionero del sultán, su familia sigue su vida normal. Además, el joven yerno ha vivido esos años cotidianamente con su familia. Esta línea en particular es importante porque es en ese periodo de tiempo es que el joven hará las buenas obras que cimentarán su buen nombre y que además lo harán el candidato preferido de Saladín para casar a la hija del conde cautivo.

Los aspectos del relato

El narrador permanece en una posición exterior al conjunto de los personajes, generando una percepción ‘desde afuera’, tanto para la historia principal como para el cuento engarzado. A pesar de intervenir mínimamente en el relato, el narrador del *exemplo* conoce lo que ocurre entre el conde Lucanor y Patronio y cuenta al final que el conde estuvo satisfecho con la ejemplificación de su vasallo. Es el cuento el que, estando subordinado a la historia principal, contiene lo más importante del relato: la enseñanza y el entretenimiento. Como dijo el mismo don Juan Manuel, en una cita que expresa claramente su intención de entretener para educar:

según la manera como fazen los físicos, que cuando quieren hacer alguna melecina que aproveche al fígado... mezclan... azúcar o miel o alguna cosa dulce; et por el pagamiento que le fígado ha de la cosa dulce, en tirándole para sí, lleva con ella la melecina quel ha de aprovechar (García López 1996: 85).

El narrador del cuento relatado por Patronio conoce a la perfección los hechos ocurridos y las intenciones de los personajes de su historia. Su visión es omnisciente, ideal para un educador que debe conocer perfectamente todo aquello que ha de enseñar.

Los modos del relato

El narrador de *El conde Lucanor* está siempre 'por encima' de los personajes. Lo mismo ocurre cuando Patronio rememora los cuentos que sirven como ilustración para resolver los problemas del conde Lucanor. En ambos niveles de la narración se exponen los hechos del relato de modo panorámico.

El estilo utilizado para la narración del Exemplo tiene un rasgo peculiar. Por un lado se usa el estilo directo cuando el conde Lucanor o Patronio toman la palabra y aparece el estilo indirecto en las breves intervenciones del narrador omnisciente. Sin embargo, sabemos que la anécdota relatada a modo de ejemplo se trata de un engarce, un nuevo relato. Por tanto, el discurso directo instalado en la voz de Patronio pasa a ser discurso indirecto cuando lo consideramos desde el punto de vista de este segundo nivel de la narración; es decir, el discurso indirecto del primer nivel de la narración pasaría a ser un nivel metalingüístico, visto desde la perspectiva del cuento relatado por Patronio.

Asimismo, la voz del narrador habla del 'yo interior' de los mismos personajes, haciendo las veces de discurso indirecto. Por ejemplo, cuando el narrador cuenta la actitud del joven al ser elegido para casarse con la hija del conde, se está refiriendo a características propias de uno de los personajes, no a factores externos a ellos: "Et él respondió que bien entendía que el conde era más fijo dalgo et más rico et más onrado quel, pero si él tan grant poder oviesse, que bien tenía que toda muger sería bien casada con él" (1994: 102). Es, sin embargo, este mismo personaje el que planea meticulosamente el engaño al sultán que, si bien fue motivado por una causa noble, no deja de ser una falta moral del personaje. Por más que el mismo joven diga al sultán que no aceptó ningún beneficio material ni se inclinó ante él, recibió su amistad y confianza. A pesar de eso, fue engañado y amenazado con una espada. Toda esta descripción del carácter del personaje se realiza por medio de la voz del narrador, la cual resulta así muy objetiva a pesar del estilo teóricamente indirecto.

Las infracciones al orden

El relato mantiene una estructura ordenada, semejante a la de los otros 50 *exemplos* del libro. Este orden se sustenta, en armonía con los postulados teóricos de este modelo, en la historia y el discurso definidos por el autor. La historia como conjunto de acciones y relaciones y el discurso en tanto que expresión escrita de la palabra del narrador dan forma al relato, lo construyen a partir de un concepto abstracto.

En *El conde Lucanor*, como ya se ha mencionado en este trabajo de investigación, se persigue la finalidad de enseñar al lector los procedimientos adecuados para vivir según la moral religiosa cristiana, la misma que era la norma en la España del siglo XIV. Bajo esa perspectiva, cada uno de los *exemplos* es una lección moral. No obstante, don Juan Manuel busca atraer a los lectores para maximizar el impacto de su obra con historias entretenidas que toman elementos de cuentos y relatos tradicionales orientales. Esta combinación de entretenimiento y enseñanza marcan el estilo de la obra.

El orden establecido en el Exemplo XXV lleva al lector a creer en la importancia de la honra entre los hombres 'de bien'. Cuando el yerno desenfunda la espada para amenazar al sultán, con quien había establecido una relación tal que los hacía compañeros de caza, se rompe ese orden preestablecido. Otra ruptura, aunque en sentido opuesto, se da cuando el sultán da muestras de una generosidad enorme y libera al conde solo por haber comprendido lo acertado de su consejo. El infante muestra caracteres idealizados en toda la primera parte del relato. Estas infracciones al orden establecido hacen más humanos y verosímiles a los personajes del *exemplo*. Es de esperar que el joven sea temerario y apasionado como para emprender tamaña aventura y que no tenga reparos en cumplir con su misión. Por otro lado, es razonable que un hombre supuestamente tan sabio y generoso como Saladín reaccione como lo hizo y conceda la libertad a un prisionero ilustre como el conde. Por supuesto que también se podría suponer que el ego del sultán era tan grande que el goce de comprobar la grandeza de su sabiduría no tenía precio para él. Como se ve en estos dos casos, se rompe con el orden pero el relato gana ciertamente en interés.

6. Consideraciones finales

La aplicación del modelo de Todorov al cuento de don Juan Manuel muestra un alto grado de compatibilidad a pesar de las diferencias ya citadas en cuanto a los objetivos de cada relato, su estructura formal y el contexto en el que fueron escritos.

El análisis de la historia muestra una lógica coherente que se manifiesta a través de los paralelismos o repeticiones tan presentes en el cuento. El modelo acierta cuando describe las homologías y las repeticiones como elementos importantes del relato que mantienen armonía con la estructura total del mismo. De igual modo se observa en cuanto a los predicados de base y las reglas de derivación respectivas que aparecen en el *exemplo* escogido.

Las reglas de acción se acercan demasiado a la novela de Laclos, describiendo perfectamente la evolución de las relaciones de sus personajes. En ese caso, el amor y la confianza son elementos vitales de la trama. En cambio, el Exemplo XXV ofrece como predicados de base el honor, la reciprocidad en el intercambio y la valoración de la información (y de los que la poseen). Considerando que el amor no es otra cosa que un intercambio en el que se busca atraer al ser amado por medio de los recursos propios y que la confianza es una valoración de la posesión de la información, consideramos necesario proponer una variación de estas reglas, especialmente de las dos primeras, para poder aplicarlas al cuento del infante. De esta manera, la definición de las mismas se plantea en términos más generales, los mismos que son comunes a una mayor variedad de relatos.

En cuanto al discurso, tanto la descripción de los tiempos como los aspectos y los modos del relato son de gran utilidad para describir las características del *exemplo* analizado. En todos los relatos del libro, don Juan Manuel usa el engarce de historias para crear paralelos que ilustren la moraleja presente en el dístico final y con la situación real que genera la pregunta del conde Lucanor. La narración omnisciente, en la que el narrador se ubica en una posición "desde atrás" es ideal para fines didácticos: el narrador es un maestro que lleva de la mano al lector, indicándole lo que debe saber para guardar un comportamiento acorde con la norma cristiana. Por último, la combinación de los estilos

directo e indirecto, así como la doble función que cumplen algunos de ellos son características muy presentes en cada uno de los *exemplos*.

La infracción al orden otorga un mayor nivel de verosimilitud al final del relato, contribuyendo así con la fuerza del mismo como ejemplo. Los personajes muestran no solo virtudes idealizadas, sino también actitudes humanas como la trampa o el supuesto ego del sultán. De esta manera, la vida entra a formar parte del relato y el lector se convierte en elemento activo del cuento. Su experiencia de vida y de anteriores lecturas contribuye además a crear la sensación de verosimilitud, tan importante en una obra con pretensiones didácticas.

En conclusión, podemos afirmar que, a pesar de la alta exigencia que implica probar este modelo en un cuento creado en condiciones tan distintas del molde original utilizado, el marco teórico planteado por Todorov en el artículo escogido es una herramienta muy útil para el análisis de textos literarios. La revisión separada de historia y discurso, así como la posibilidad de abstraer los distintos elementos de cada una de ambas categorías, permite enfocar los esfuerzos del investigador y entender mejor el uso de las herramientas del lenguaje por parte del autor. Todorov nos ayuda con este modelo a entender mejor la obra del infante y a comprender cómo se logra el efecto de enseñanza y entretenimiento, objetivo final de esta gran obra literaria.

Referencias bibliográficas

- Ayerbe-Chaux, R. 1975. *El conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: José Porrúa.
- Blecua, J. M. 1963. *Historia y textos de la Literatura Española*. Zaragoza: Librería General.
- Blecua, J. M. (ed.). 1969. *Don Juan Manuel. El conde Lucanor*. Madrid: Castalia.
- Bobes Naves, M. C. 1991. *Comentario semiológico de textos narrativos*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Bremond, C. 1964. "Le message narratif". *Communications* 4: 4-32.
- García López, J. 1996. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives.
- Serés, G. (ed.) 1994. *Don Juan Manuel, El conde Lucanor*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
- Todorov, T. 1966. "Les catégories du récit littéraire". *Communications* 8: 131-157.
- Todorov, T. 1967. *Littérature et signification*. París: Larousse.