

FELIPE ARDILA ROJAS*

LOS ARTIFICIOS NARRATORIALES EN LAS MIL Y UNA NOCHES Y EL PROCESO DE DIALOGIZACION.

Antes de iniciar el estudio que nos proponemos, habrá que aclarar al lector que todo él se basa en los dos tomos de la versión castellana -no abreviada- de Vicente Blasco Ibañez, traducida de la edición francesa del Dr. J. Mardrus, y publicada por el Círculo de Lectores (1978).

Esta adaración es fundamental ya que, como sabemos, traducir implica, entre otros problemas, "llevar a otra lengua" y por los tanto, a "otra cultura", por un "traductor" -una competencia comunicativa específica- (un verdadero diálogo). Nos hemos basado, pues, en este texto y sólo en él y sobre él hemos concluido -si es que al final hemos llegado a alguna parte-, previendo que otras ediciones (la mayor parte), debido a las constantes y grandes diferencias, pueden transformar, substancialmente nuestra perspectiva.¹

Uno de los problemas fundamentales y más inmediatos con el que se enfrenta el escritor de textos narrativos, es con la configuración de la instancia -o instancias- que soportará el lenguaje a través del cual contará la -o las- historia (s); es decir, con la estructuración del narrador.

Configurar un narrador significa, a su vez, proponer una manera de hablar -o de escribir-, de pensar, de percibir, de evaluar; es producir un lenguaje específico que a diferencia de otros narrará una historia muy a su modo.² La figura del narrador exige pues ser coherente con la macroestructura del texto, acorde con las posibilidades que desde un principio se nos explicitan o que deducimos por uno u otro indicio.

Es innegable que determinado el tipo de narrador y su caracterización, la historia tomará el rumbo que éste le condiciona y del cual no podrá zafarse, a menos que estemos en presencia de una narración que no quiera guardar -ex profeso o no- ningún principio de verosimilitud³ o de lógica coherencia con los otros elementos que componen la totalidad del texto.

* Profesor Universidad Pedagógica Nacional

¹ Sobre este asunto ya nos alerta Joan Vernet en la introducción de la edición mencionada, en la cual hace su crítica al mismo Mardrus. Las diferencias entre varias ediciones y la crítica a Mardrus fueron también tratadas por Borges en el ensayo Los traductores de las 1001 Noches, compilado en Historia de la Eternidad (1936)

² Siguiendo a Bajtín, Graciela Reyes sostiene que "hablar de cierto modo es percibir y evaluar de cierto modo, y citar un modo de hablar(...), es citar-evocar, suscitar, reproducir- una ideología." En Polifonía textual. Edit. Gredos., 1984.p.128.

³ Ya aquí el lector podrá reconocer la acepción del término "verosimilitud" o de la categoría "verosímil" que manejaremos a lo largo del texto. Este concepto, lo reconocemos, es muy ambiguo, y su complejidad está profundamente estudiada por autores como Metz, Genette, Kristeva, Todorov, Barthes, entre otros, en Lo Verosímil. Edit. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1978.

Como trabajo de esa instancia superior que algunos teóricos denominan "organizador", el "imaginero", otros "autor implicado" u otros simplemente "autor"⁴, configurar un narrador es entonces, y entre otras cosas, mimetizar un primer tipo de lenguaje que puede o no ser semejante al suyo. Instaurado un primer narrador -en este caso también un primer nivel de narración- en el texto literario, el trabajo de composición se complica más aún si se quiere introducir un nuevo narrador -un segundo nivel- cuyo lenguaje será mimetizado no ya por 'esa instancia superior' -por lo menos "en apariencia"- sino por el primer narrador.

A través de este primer narrador se tratará a su vez de crear la ilusión de que no es él quien habla sino el otro -el segundo, contenido dentro de la historia contada por el primero-, cediéndole la palabra en Discurso Directo (D.D) para que cuente su propia historia ('propia' no en el sentido de la participación sino de su instauración como nuevo narrador). Es decir, el primero nos hará creer que está reproduciendo literalmente -o que deja sueltas- las palabras del segundo a quien él mismo introdujo dentro del marco de la historia que está contando.

Pero si hasta aquí la composición se torna compleja, las dificultades pueden seguir acentuándose si se decide introducir un tercer, un cuarto o un quinto (etc.) nivel de narración. Es entonces el narrador del segundo nivel quien debe mimetizar el lenguaje, con todo lo que éste soporta, del narrador del tercero; el tercer narrador quien debe mimetizar el lenguaje del narrador del cuarto nivel; y el narrador del cuarto nivel quien debe mimetizar el lenguaje del narrador del quinto, etc.

Indudablemente, en cada cambio de nivel encontraremos que la 'aparente' literalidad de las palabras del narrador contenido están impregnadas por elementos comunes al lenguaje del narrador del nivel inmediatamente superior. Este es pues un trabajo complejo de inclusiones graduales de niveles narrativos, donde el narrador del primero -que llamaremos extradiegético, siguiendo a Genette⁵ se nos aparece como un virtuoso ventrílocuo⁶ que no sólo es capaz de mimetizar la voz de un segundo narrador, sino que, invistiéndose en él, logra mimetizar el lenguaje de un tercero y así sucesivamente.

Tenemos pues que aunque el registro del narrador de cada uno de los niveles incluidos aparezca predominando en el fragmento de relato que le corresponde, sin duda alguna el narrador del primer nivel los controlará a todos. A menos que sea una narración de primer nivel, el D.D con el cual se introducen nuevos narradores, no puede leerse como autónomo.⁷ Y yendo más lejos, se podría alegar, además, que la 'supuesta' autonomía del primer nivel estaría manipulada,

⁴Las diferencias y las problemáticas que generan estas denominaciones pueden cotejarse en Genette, 1983 : 93-107 ; Chatman, 1978 : 158-162 ; Reyes, 1984 :92-104, entre otros.

⁵Figures III. Editions du Seuil, Paris,1972.,p.256.

⁶ El término "ventrílocuo" en Reyes, Op. Cit.p.127, como quien exhibe lenguajes "estilizados" u "objetivados", pero, además, como en Bajtin, el reconocimiento del lenguaje propio en el ajeno, del horizonte propio en el horizonte ajeno .

⁷Montserrat Ordoñez. Literatura y Lenguaje. Fragmentación y Narradores. XIII Congreso Nal. de Lingüística y Literatura. UIS. 1980.

de alguna manera, por 'esa instancia superior' mencionada en los párrafos iniciales de este artículo.

Quedándonos en el puro relato, en lo que aparece escrito, podemos señalar también que en la medida en que los niveles narrativos inducidos escapen de mejor manera -no lo pueden hacer del todo- a este 'control' del narrador del primer nivel, el texto entero enriquecerá notablemente su información poética; es decir, entre más polifónico⁸ sea el texto, éste se tornará mucho más dialógico.

Ahora bien, queremos revisar y ampliar en este artículo los presupuestos anteriores, a la luz de un texto que se nos presta de la mejor manera por contener reiteradamente varios niveles narrativos: 'Las mil noches y una noche'. Por supuesto, a medida que vayamos desarrollando este trabajo, iremos haciendo una lectura muy particular del texto, con la cual pretendemos acercarnos a algunos de sus múltiples sentidos posibles.

NIVELES NARRATIVOS: EL JUEGO DEL VENTRILOCUO

En principio:

" Cuéntase -pero Alá es más sabio, más prudente, más poderoso y más benéfico- que en lo que transcurrió en la antigüedad del tiempo y en lo pasado de la edad, hubo un rey entre los reyes de Sassan, en las islas de la India y de la China (...). Llamábase el rey Schahriar(...)." p.31.T.I.

Se nos presenta un primer nivel narrativo "extradiegético", a cargo de un narrador anónimo que nos relata la historia del rey Schahriar y su hermano el rey Schahzaman, de Scheherezada y su hermana Doniazada, hijas del visir del primer rey en mención. No está por demás señalar que este primer narrador no participa en los eventos de la historia que nos relata, condición que lo determina como un narrador heterodiegético⁹.

Dentro de su narración, este narrador extra-heterodiegético utiliza diversos tipos o 'estilos' de representación discursiva, en particular para introducir registros lingüísticos -y no eventos-: Discurso Directo (D.D), Discurso Indirecto (D.I.), Discurso Indirecto Libre (D.I.L) y algunas posibilidades intermedias de estos estilos. Y es el D.D., el que nos interesa en esta ocasión, porque es el único tipo de discurso con el cual se puede introducir nuevas narrativas, como anteriormente lo aclarábamos.

Parecería no existir problema a este respecto en tanto creemos saber, intuitivamente, cuándo el enunciado que aparece en D.D. se convierte en una verdadera narrativa o una verdadera historia, y cuando se trata sólo de un

⁸ En el sentido de "la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles". Bajtin, 1986 : 16.

⁹ Siguiendo de nuevo a Genette : "Est hétérodiégétique (...) toute narration qui n'est pas (...) à la première personne" 1983 :92 ; y el "homodiégétique, c'est à dire présent comme personnage (...) dans El récit qu'il assume". 1983 : 91.

fragmento de diálogo. No vamos entonces a considerar como una nueva narrativa, un fragmento del tipo:

"El rey Schahriar le dijo: "Quisiera que me acompañases a cazar a pie y a caballo, pues así tal vez se esparciera tu espíritu"" p. 31.T.I.

pues se trata únicamente de una voz en diálogo con otra, interrumpida reiteradamente por la presencia explícita del narrador, en este caso extradiegético, que la contiene. Aquí, el rey Schahriar no pretende contar una historia, sólo expresa un deseo que puede o no realizarse; es el extradiegético quien cuenta la historia del rey Schahriar y, en consecuencia, no introduce un nuevo nivel de narración o una nueva narrativa.

Pero un fragmento, también corto, en D.D. como:

" Y se explicó de este modo: "Sabrás, hermano, que cuando enviaste tu visir para requerir mi presencia, hice mis preparativos de marcha, y salí de la ciudad. Pero después me acordé de la joya que te destinaba y que te dí al llegar a tu palacio. volví pues y me encontré a mi mujer acostada con un esclavo negro, durmiendo en los tapices de mi cama. Los maté a los dos, y vine hacia a tí, muy atomentado por el recuerdo de tal aventura. este fue el motivo de mi primera palidez y de mi enflaquecimiento (...)"p.32. T.I.

puede ser admitido como la narración de una historia y, por lo tanto, como la aparición, aunque efímera, de una nueva narrativa y de un nuevo narrador. El concepto de lo que consideramos una "historia mínima", con el fin de identificar niveles narrativos dentro de este voluminoso texto, se hace pues imprescindible.

Podríamos considerar la noción de "narrativa mínima", siguiendo a W. Labov, como la secuencia de dos cláusulas ordenadas temporalmente: *entré a la casa/ y el perro me mordió*. Dentro de un texto tan extenso como *Las mil noches y una noche*, encontraríamos, siguiendo este supuesto, una innumerable cantidad de niveles narrativos englobados, que por otra parte no aportarían mayores y sustanciales datos sobre la configuración de los nuevos narradores. Si nos acogemos a la terminología greimasiana para este caso, podríamos proponer una 'historia mínima' como la aparición de un **estado inicial** de pertenencia o carencia, de estar en conjunción o en disjunción con un ser o un tener, entre un sujeto y un **objeto de valor**, y los **eventos**, los **programas narrativos** o **performancias** que se realizan con el fin de transformar o mantener dicho estado inicial.¹⁰

Con esta última 'definición' y con la ayuda, por demás simplista pero muy práctica, de la cantidad de relato dedicada a lo que se nos aparece a primera vista como una narrativa y no como una pura descripción o una voz que no logra configurarse como entidad narrativa, lograremos reducir, para más pertinencia,

¹⁰ Los términos en negrilla, para facilidad del lector, están definidos por orden alfabético en Greimas. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1982.

los niveles de narración verdaderamente relevantes en la estructuración de esta obra.

Dando inicio al juego de los niveles, tenemos que antes de introducir a Scheherazada como verdadera narradora dentro de la historia contenida por el primer nivel, el narrador extradiegético le cede el turno al visir, quien cuenta la "Fábula del asno, el buey y el labrador":

"Entonces le dijo su padre: "cuidado no te ocurra lo que les ocurrió al asno y al buey con el labrador. Escucha su historia: (...) Has de saber, hija mia, que hubo un comerciante (...)" p.35. T.I

La narrativa del visir -con declarada intensión moral-, englobada por el primer nivel, conforma así un segundo nivel o nivel Intradiegético. Por demás, el visir tampoco participa como personaje en la historia que cuenta (intra-heterodieético).

El visir, como narrador, desaparece del relato posterior. El extradiegético introduce a continuación a Scheherazada para quien mantener -y no soltar- su rol de narradora es un problema de vida o muerte. Scheherazada no conforma, sin embargo, un tercer nivel de inclusión ya que quien la introduce como narradora es el extradiegético y no su padre (el visir). Con este último y, si lo aceptamos, con el rey Schahzaman y la corta narración que hemos transcrito en un principio, ella entra a conformar ese nivel intradieético, es decir, un nivel que está soportado por tres narradores cuyos lenguajes son mimetizados por el narrador del primer nivel, sin intermediarios de ningún tipo.

Comienza entonces la larga concatenación de historias contadas por Scheherazada, en ninguna de las cuales ella llegó a participar como personaje. En la medida en que pueda hilvanar historia tras historia y mantener la atención de un rey ávido de ellas, Scheherazada podrá conservar su vida y la de su pueblo. Doniazada como narrataria¹¹ -al igual que el rey Schahriar- es quien generalmente recuerda a su hermana la historia que debe narrar o el momento en que se había detenido la narración la noche anterior:

"Doniazada dijo a su hermana Scheherazada: "¡Oh hermana mia! Te ruego que acabes la historia del mercader y el efit"

Pero narrar no es un acto de vida o muerte únicamente para Scheherazada. Dentro de sus historias se suele encontrar personajes que si no logran hacerlo de acuerdo al capricho estético de sus verdugos, serán sancionados, como ella, con la muerte. Basten dos ejemplos. 1). "El relato del intendente del rey de China":

"(...)cuando el rey de China dijo: "Voy a mandar que os ahorquen a todos", el intendente dio un paso(...), y dijo: "si me lo permites, te contaré una historia que ha ocurrido hace pocos días, y que es más sorprendente y maravillosa que la del jobado. Si así lo crees, después de haberla oído, nos indultarás a todos" P. 168 T.I

¹¹ Todo narrataria (a) como el auditorio, activo o pasivo, de un respectivo narrador. Véase Genette.1983, 90-93.

Al finalizar esta historia dice el rey de China:

"(...)No es más maravillosa que la aventura del jorobado. porque la aventura del jorobado es mucho más sorprendente. Y por eso van a crucificaros a todos(...)"

finalmente todos salvan sus vidas gracias a la narración del sastre, quien logra complacer al rey. El otro ejemplo, sólo con el fin de ilustrar esta deixis narración-vida, que es vital en este texto, es 2) "La historia del visir Nureddin, de su hermano el visir Chamseddin y de Hassan Badreddin" que el visir Giafar cuenta al rey Harún Al-Raschid a cambio de que perdone la vida a su negro esclavo Rihán:

"Y Giafar dijo: "¡Oh Príncipe de los Creyentes!, no te la contaré sino a cambio de que perdones su irreflexión a mi negro Rihán." "¡Así sea! te hago gracia de su sangre" P. 119. T.I

Hasta aquí hemos mencionado el nivel intradieгético del que Scheherazada es su principal narrador. Con ese fin, el de mantenerse narrando constantemente para salvar su vida, mientras el rey Shahriar lo exija, ella debe buscar la forma de entrelazar historia tras historia y uno de los artificios escogidos y tal vez el más importante por su complejidad en la estructuración total del texto, es el de continuar creando nuevos niveles narrativos y, mejor aún, introduciendo en cada uno de ellos a varios narradores encadenados.

Tal artificio narrativo lleva a que, muy a menudo, scheherazada diga:

"He llegado a saber ¡oh rey afortunado!, que el mercader prosiguió así su historia al corredor copto de El Cairo, el cual se la contaba al sultán de aquella ciudad de China"

recordando pues varios niveles narrativos dentro de los cuales no pocas veces se pierde el lector. Tomemos, a manera de ilustración, tres grandes historias que nos permitirán observar tal inclusión de niveles. En la 18 a. noche, Scheherazada - nivel intradieгético- comienza a narrar la "Historia de la mujer despedazada, de las tres manzanas y del negro Rihán", en la que participan como personajes, entre otros, el rey Harún Al-Raschid, su visir Giafar al-Bamiki y el negro Rihán. Por una causa determinada el rey condena a muerte al negro Rihán, pero Giafar sale en su ayuda relatando al rey una historia a cambio del indulto del negro. Apenas después de "Entonces Giafar Al-Bamiki, dijo: (...)", luego del gran título de la historia, este personaje del nivel intradieгético se nos convierte en un nuevo narrador:

"Sabe, ¡oh Comendador de los Creyentes!, que había en el país de Mers un sultán (...)" p.119. T.I

instituyendo así otro nivel de inclusión o nivel 'metadieгético'. Este narrador metadieгético (Giafar) no participa como actante en la historia que cuenta -es decir, lo llamaremos heterometadieгético -como para adornamos con los términos compuestos-. Pero el artificio narratorial no termina aquí y en la historia del nivel metadieгético aparece como personaje un Efrít, bestiario de la mitología árabe,

que narra a una efrita -narrataria de este nuevo nivel- la historia de Sett El-Hosn, hija del visir Chamseddin, personaje del nivel metadieético:

"La efrita dijo: "pues no la conozco" y el efrít replicó: "Escucha. He aquí la historia de esa joven: Su padre, el visir Chamseddin, ha caído en desgracia por(...)" P. 128. T.I

Así pues, tenemos un cuarto nivel de inclusión que nominaremos meta-metadieético, y que nos recuerda el término francés de mise en abyme -el juego de las cajitas chinas- con la paradigmática que engloba : simulacro, espejo, etc.. Terminada la narración por parte del efrít (nivel meta-metadieético), Giafar retoma su narración (nivel metadieético) y, terminada la narración de Giafar, Scheherazada retoma su narración (nivel intradieético) y es en este momento en el que volvemos a sentir la presencia de ese narrador extradiegético :

"Y la discreta y sagaz Scheherazada, dirigiéndose al rey Schahriar, sultán de la India y de la China, prosiguió de este modo(...)"

Una segunda historia que nos permitirá describir la complejidad de este sistema es la que le sigue a la anterior: es la "Historia del sastre, el jorobado, el judío, el nazareno y el barbero de Bagdad". Scheherazada inicia su relato con una de sus fórmulas canónicas:

"He llegado a saber, Oh rey afortunado, que en la antigüedad del tiempo y en lo pasado de las edades y de los siglos, hubo en una ciudad de china un hombre (...)",

contando la historia en la que aparecen como personajes un jorobado, un sastre, un médico judío, un nazareno, y el intendente del rey de china, quienes por eventos propios al nivel de esta historia se ven de pronto reunidos frente al sultán de china, obligados a contar, uno por uno, ya sea la historia de su vida y su relación con los demás o una historia cualquiera que entretenga a otro sultán ávido de éstas. Scheherazada cede el turno a cada uno de ellos para que narren " a su propio modo", es decir, mimetiza sus lenguajes introduciéndolos en D.D:

"Entonces el corredor nazareno dijo:

RELATO DEL CORREDOR NAZARENO

Sabe, ¡oh rey del tiempo!, que vine a este país para un asunto comercial(...)" p.158

creando esa ilusión de guardar la literalidad de los enunciados del nuevo narrador, en este caso el corredor nazareno -ilusión de varias páginas-. Estos personajes del nivel intradieético narrado por Scheherazada, están todos, como narradores en el nuevo y mismo nivel metadieético. Scheherazada mimetiza el lenguaje de cada uno de ellos sin pasar por narradores intermediarios. Pero el mimetismo continúa complejizándose con la inclusión de nuevos niveles. Así, tanto en la historia que narra el médico judío como en la narración del sastre, la del nazareno o la del intendente, aparecen personajes que son introducidos como narradores no ya directamente por Scheherazada, sino por cada uno de los narradores del nivel metadieético. Scheherazada debe mimetizar el lenguaje de

estos últimos no como "ella misma", sino invistiéndose en la figura -o mejor aún, en la configuración- del narrador de turno que los introdujo. La complejidad del artificio se puede recalcar aún más si no olvidamos al narrador de primer nivel -extra-, o, de alguna manera, la presencia implícita de ese "autor implicado" mencionado en los primeros párrafos de este artículo.

Dentro de las historias incluidas en este ejemplo, tal vez el caso más complejo se encuentra siguiendo el relato del sastre (nivel metadieético). Este personaje, propio a la historia del nivel intra., empieza narrando una historia en cuyos eventos participa. En ella aparecen como personajes el joven cojo y el barbero de Bagdad. El sastre cede la palabra al indignado joven cojo para que relate "con sus propias palabras" su aventura con el barbero. El joven cojo se convierte así en narrador de un nuevo nivel meta-metadieético que depende del nivel inmediatamente anterior. Terminada la narración del joven cojo, el sastre introduce al barbero, quien se halla pues en el mismo nivel -meta-meta-, con el fin de escuchar "las dos versiones". El barbero, introducido por el sastre, inicia su historia involucrando como personajes a sus seis hermanos. Aquí tenemos realmente una historia global y seis englobadas. Pero el barbero, cuyo rasgo de caracterización fundamental es el de ser un charlatán, no introduce a sus hermanos como narradores sino que, por el contrario, narra por ellos en discurso indirecto o tercera persona. Y Desde el título, muy significativo, se nos avisa sobre la entidad narratorial: "Historias del Barbero de Bagdad y de sus seis hermanos (contadas por el barbero y repetidas por el sastre)" ¿Quién narra?.

Sin embargo, en su historia del quinto de ellos: " Historia de EL-Aschar, quinto hermano del barbero" _p.203-. , este narrador meta-metadieético pone en boca de su hermano la narración de "un sueño despierto" (por demás un buen ejemplo de narración anterior)¹² , toda una larga historia muy -demasiado- semejante al conocido cuento popular de "La lechera", en D.D:

"Y he aquí lo que soñaba un viemes en el momento de su oración: "Acabo de emplear todo mi capital, o sea cien dracmas, en la compra de cristalería. Es seguro que lograré venderlas en (...)"

En fin, podemos decir que en todo ese fragmento de relato se expresa un nuevo narrador, incorporando un nuevo nivel narrativo, al que podremos llamar meta-meta-metadieético o narración en quinto nivel.

En este mismo quinto nivel, también podríamos enmarcar la corta historia de la amante del quinto hermano, ya que, como en el caso anterior, el barbero le "cede el turno" para que narre "con sus propias palabras" la historia de su vida antes de conocer a EI-ASCHAR:

¹² "Much less frequent (...) is a narration which precedes the events ('anterior narration'). It is a kind of predictive narration (...) in the form of prophecies, curses or dreams of fictional characters." En Schlomith Rimmon-Kenan 1983: 90.

"¡Oh dueño mío!, antes de estar encerrado en esta maldita casa era yo propiedad de un rico mercader (...)" P. 207T. I.

Desde la perspectiva de la organización de la narración, el sistema de inclusiones que se inicia con la "Historia del jorobado(...)" es uno de los más complejos en "Las mil noches y una noche".

Nuestro tercer ejemplo trata la "Historia de la reina Yamlika y del joven Hassib" (p. 746.T. I). Scheherazada inicia la historia del joven Hassib "hijo de Danial el sabio", quien llega por accidente al reino subterráneo de Yamlika. Pronto Scheherazada empieza a introducir con una de sus fórmulas acostumbradas a la reina Yamlika como narradora de una nueva historia:

"(...)dirigiéndose a Hassib le dijo la reina Yamlika. " (...)Para hacerte pasar mejor el tiempo te contaré una historia que servirá para instruirte cuando estes de regreso en el país de los hombres!" (...)la reina Yamlika, princesa subterránea, contó en lengua griega lo siguiente al joven Hassib (...): (...)"

y se inicia un nuevo nivel de narración con la voz de Yamlika contando la historia de Belukia. Pero transcurren sólo tres páginas y presenciamos de nuevo la aparición de otro nivel de narración introducido esta vez no por Scheherazada sino por Yamlika:

"Sólo entonces dijo el rey Sakhr a Belukia: "Sin duda ¡Oh Belukia!, ignoras nuestra historia y nuestro origen. Pues voy a decirte sobre ello algunas palabras, para que a tu regreso(..):(..."

Se abren pues las comillas y se instaura el nuevo nivel a cargo del narrador, el rey Sakhr:

"(...)Has de saber, pues, ¡Oh Belukia!, que en el principio de los tiempos (...)"

Este último nivel -meta-metadieético o cuarto nivel-, soportado por el narrador el rey Sakhr, es introducido directamente por la reina Yamlika. De la misma manera ella introduce al príncipe Janschah dentro de la historia de su nivel como un nuevo personaje que tropieza con Belukia, al que decide narrarle la historia de su vida:

"(...)""Has de saber ¡Oh hermano mío!, que también soy yo un hijo de rey, y es mi historia tan extraordinaria (...) ¡No quiero, pues, dejar pasar más tiempo sin contártela!"

Y continúa una pequeña intromisión de Yamlika quien luego introduce en D.D. la historia de Janschah. Este último personaje está en el mismo nivel de inclusión, como se ve, que el rey Sakhr. Ahora bien, dentro del nivel meta-metadieético, soportado esta vez por el príncipe Janschah, es posible considerar algunos fragmentos, en D.D., como verdaderas narraciones de nuevos personajes. Uno de ellos, el del segundo párrafo de la página 764., narrado por el viejo judío que engaña al príncipe:

"¡Escucha bien mis palabras!. de un instante a otro se arrojará sobre tí un pájaro enorme y te cogerá para llevarte a su nido(...)"

Sin duda, tenemos en este corto fragmento otro buen ejemplo de narración anterior. De la misma forma sucede con algunos segmentos en D.D. en los que se introduce la voz del anciano gobernador. Si aceptamos estos D.D. como pequeñas historias, aceptamos de paso a sus nuevos narradores y, por lo tanto, aceptamos también la introducción de un quinto nivel de inclusión, donde se detendría el complicado artificio literario.

Entre otras historias que nos ilustrarían, por ejemplo, a este respecto en *Las Mil Noches y una Noche*, tenemos "La historia del mandadero y las tres doncellas" -p. 64. T.I-, "Historia del joven amarillo" T.II e " Historia del rey Omar Al-Neman y de sus dos hijos Scharkan y Daul'makan" que muy al contrario de lo que nos señala el índice del libro, no termina a mediados de la 28ª noche, sino que, por la introducción de nuevos niveles, se extiende en realidad hasta la noche 145. Este "error" -puede ser del traductor, etc.- no es otra cosa que la expresión de la complejidad que implica el manejar tal número de niveles narrativos, tanto para un autor como para el lector que trata de deconstruir y reconstruir el texto.

Por otra parte, el desarrollo de un nuevo nivel de narración es, en *Las mil noches y una noche*, interrumpido generalmente por cortos fragmentos -entre 2 y 5 líneas, aprox.- propios al narrador del nivel inmediatamente anterior -por la reiterada aparición de la mañana- o por la consecuente presencia de la voz extradieгética:

"En este momento de su narración, Scheherazada vio aparecer la mañana, y se calló discretamente".

En estas interrupciones notamos pues "las voces de control", hecho que no deja de subrayar la falta de autonomía de los narradores de los niveles incluidos, recordándonos siempre su dependencia con respecto al primer nivel, pero que, desde otra perspectiva, recalca y/o recuerda la gran importancia que tiene el acto de narrar para Scheherazada, además de -tratar de- guiar, de alguna manera, al lector por el complicado entrevero de los niveles narrativos.

Tal hilación de niveles narrativos no deja de crear confusión en el lector, quien tiende a perder de vista al narrador del momento. La confusión se acentúa porque, frecuentemente, después de la interrupción de cada mañana, el narrador extradieгético no menciona al narrador del nivel correspondiente sino al anterior o, directamente, a Scheherazada, quien en no pocas oportunidades se apropia de la narración, arrebatando la palabra al narrador antes introducido o, lo contrario, dando repentinamente la palabra a un narrador que no la tenía, cuya "voz" venía siendo referida en tercera persona o en Discurso Indirecto.

Encontramos un ejemplo de este "descuido" en la página 494. T.I cuando Scheherazada viene narrando en tercera persona la historia del joyero Amin:

"(...)Después se volvieron al joyero Amin y le dijeron: (...)"

y, repentinamente, en el traspaso de un párrafo a otro, el joyero se convierte en un nuevo narrador, *sin marca alguna que lo introduzca como tal*, instituyendo así, sin previo aviso, un nuevo nivel narrativo:

Y la verdad es que se apresuraron a devolverme los objetos preciosos(...); y yo, olvidándolo todo (...).¹³

Lo opuesto sucede, por ejemplo, al iniciarse la 28^o noche: venía narrando hasta entonces su historia el joven de Mosul -nivel meta-metadieético-, introducido anteriormente por el médico judío -nivel metadieético-, y con la interrupción que ocasiona el arribo de la mañana en la narración de Scheherazada, se invierten los roles:

"Ella dijo (N.E): He llegado a saber ¡Oh rey afortunado!, que el médico judío continuó de este modo la historia del joven (N.I): El corredor, al ver que el joven no conocía el valor del collar (...) (N.M)"¹⁴

Aquí se hace mención a los tres primeros niveles y se omite el que verdaderamente correspondía, que era el meta-metadieético (el del joven de Mosul). Pero el "error" se corrige a partir del párrafo siguiente:

"Y mientras yo aguardaba al corredor con el dinero (...)".

Estos "errores" o "descuidos", pueden, sin embargo, no aparecer en otros textos de otras editoriales o en otras traducciones o, aún, en el texto original (¿?). Eso no lo sabemos en este momento y poco importa para los fines de este artículo. Lo que deseamos resaltar, sea problema del texto que fuere, es que la inclusión de tal número de niveles narrativos se torna de tan difícil manejo, más aún teniendo en cuenta la longitud del relato -es un libro gordísimo, en dos tomos-, que los traductores suelen perderse en el laberinto del artificio, amén de errores o descuidos en el manejo de otros elementos textuales cuyo estudio hemos omitido aquí y que corresponderían a aspectos diferentes al de la narración.

GRADOS DE PARTICIPACIÓN Y FOCALIZACIÓN: UNA PRESCRIPTIVA LITERARIA

Ahora bien, aparte de determinar el nivel de narración -extra, intra, meta, etc.-, hemos puntualizado, en ocasiones, el grado de participación del narrador en los eventos de la historia que cuenta -hetero: no participa, homo: participa.-. El grado de participación del narrador en la historia y la focalización¹⁵ son dos conceptos que se implican. La focalización responde a la pregunta ¿quién ve?, mientras que la narración responde a ¿quién habla?. Así, un narrador puede o no ser el focalizador de los eventos que nos hace conocer con su discurso. Un narrador

¹³ En la misma edición que estudiamos se hace la acotación a pie de página: "Obsérvese que, desde este momento, el joyero es quién hace el relato, sin transición"

¹⁴ (N.E) :narrador extradiegético ; (N.I) narrador intradieético ; (N.M) narador metadieético. Obviamente, los paréntesis con las nomenclaturas son nuestros.

¹⁵ Adoptamos aquí el uso del término *focalización* de Shlomith Rimmon-Kenan. 1983 : 71-85.

heterodiegético nos cuenta lo que no ha visto -lo que, a su vez, le han contado - y un homodiegético nos cuenta lo que ha visto o los eventos que constituyen una historia en la que él ha participado. La relación narrador/focalizador, puede, por demás, presentarse de manera mixta en el relato de una única historia, cuando, por ejemplo, el narrador ha participado en algunos de los eventos -y por consiguiente los ha visto- y en otros no. Agregaremos también, a manera de ilustración, que aunque los dos tipos de narrador -homo, hetero- pueden manifestar limitaciones en el conocimiento de algunos eventos de la historia, éstas (limitaciones) solo obligan al homodiegético, quien, como actante, se ve restringido por los diferentes cronotopos -nadie puede estar al mismo tiempo en dos o más lugares-, por las restricciones de sus sentidos, etc. Guardar tal lógica -del imaginario narrativo humano- entre narración y focalización creará, sin duda, un mejor efecto de verosimilitud en el relato.

En nuestro texto de estudio, los narradores llegan a tener muy en cuenta las diferencias que establecen los dos conceptos y las condiciones que imponen sus relaciones, casi a la manera de una "prescriptiva". Ejemplifiquemos:

""¡Oh Mahammad. Tengo deseos de oírte contar alguna historia nunca oída!" El aludido contestó: "¡Fácil es complacerte, Oh Emir de los creyentes! Pero, ¿quieres de mí una historia oída con mis orejas, o prefieres el relato de un hecho que yo presenciara y observara con mis ojos?". p. 707. T.I. Palabras de Mahammad El-Bassri.

O

""¡Oh Emir de los creyentes! ¿Debo entretenerme con la narración de algo que yo haya visto, o solamente con el relato de algo que haya oído" El califa contestó: "¡Si viste alguna cosa asombrosa, date prisa en contármela, porque las cosas que se vieron son siempre preferibles a las que se oyeron contar!". Palabras de Ibn Al-Mansur y el califa Harún Al-Raschid. P. 733.T.I

En la "Historia de Wardan el carnicero y de la hija del visir" (P.743 T.I), scheherazada inicia su relato como narradora heterodiegética siguiendo una focalización externa desde dentro (es decir, no participa en los eventos -externa-, y sin embargo percibe o conoce lo que sucede en todos los espacios al mismo tiempo y, aún, los pensamientos y sentimientos más íntimos de los personajes -dentro-), pero en el transcurso de su relato y como deseando resaltar la verosimilitud de su narración, ella introduce a un nuevo narrador con las siguientes palabras:

"(...). Se hundió entonces bajo la tierra, colocando otra vez el peñasco en su sitio, y he aquí contado por él mismo lo que vio: Dijo: Al principio no distinguí nada (...)"

Al estudiar la narración de estas historias, nos podemos dar cuenta que los narradores se ciñen con rigidez al sistema de "prescripciones y prohibiciones" que, implícitamente, fija la posibilidad elegida. Frente al rey Harún Al-Raschid, como dato curioso, triunfan los narradores homodiegéticos cuya focalización es interna desde fuera (narradores de 'oficio', como los señalados en las dos citas anteriores), que no dan lugar a preguntas que tengan por objetivo el conocer la forma en que el narrador se hizo a la información, en una historia que pretende

"ser real". Los narradores de este tipo que aparecen en Las mil noches y una noche, siempre explicarán a su(s) narratario(s) la manera como obtuvieron la información y las limitaciones que les impidieron llegar a conocer uno u otro dato, dejando pues vacíos plenamente intencionales que sirven para confirmar su verdadera participación en los eventos de la historia que cuentan, resaltando así la "lógica de su relato" o la "verosimilitud de su narración".

Tocamos este aspecto porque, sin lugar a dudas, el fenómeno de la polifonía a través de la inclusión de nuevos niveles narrativos es, en principio, un problema de *imitación*. El narrador de primer nivel -podríamos extrapolarlo a esa entidad superior: autor implicado, organizador, etc.- *trata* de hacer-creer que no es él quien habla sino el otro, el narrador -o la voz-incluido. Así, poner en funcionamiento las diferentes posibilidades o relaciones que pueden producirse entre las figuras de la narración y la focalización, ayudará a consolidar tal imitación o, porque no, mentira.

Entonces, mientras más se logre un tipo de imitación que se acerque a eso que podríamos llamar "posibles narrativos humanos" (posibles formas de "contar" que no sean incongruentes con las posibilidades "reales" de adquirir la información que se nos trasmite), el lector afirmará de mejor manera, ese "pacto de lectura"¹⁶ con el texto, un "pacto genérico" en el que ya no leerá "una ficción", "un diálogo entre dos seres inventados (narrador y narratario)" sino una historia verdadera; es decir, leerá como una "realidad" algo que es, en principio, una "imitación" -aunque por fuera de esta lectura esté consciente de que lo es-, gracias a estos artificios.

Siguiendo esta misma línea, quien lee la totalidad del texto de Las mil noches y una noche, encontrará un número extenso de *lugares comunes, clichés, frases y tropos de cajón* que tienen que ser interrogados frente al estudio del proceso de narración. Anotemos antes algunas de estas frases canónicas, sobre las que no citaremos página, por tanto repetirse :
Primer ejemplo.

-Pero el rey nada le dijo sobre esto, y siguió juzgando, concediendo empleos, destituyendo, gobernando y despachando los asuntos pendientes, y así hasta el fin del día. Después se levantó del divan, (Y el visir se quedó muy perplejo, llegando al límite más extremo del asombro."

Comparemos este párrafo con el siguiente:

-Pero el rey no le dijo nada de tal asunto, y siguió juzgando y nombrando para los empleos, y destituyendo, y gobernando, y despachando los asuntos pendientes hasta terminar el día. Luego se levantó del diván, y el rey volvió a palacio, mientras el gran visir seguía perplejo y en el límite extremo del asombro"

¹⁶ Lejeune, Philippe, 1982.

Segundo ejemplo

-Y ambos vivieron (...), hasta que les fue a visitar aquella que hace desvanecerse las delicias, rompe las amistades, destruye los palacios y levanta las tumbas, la amarga muerte. ¡Gloria al Eterno, que no muere jamás!"

Comparemos

-Y siguieron viviendo la vida más próspera y más dichosa, hasta que puso término a su felicidad la Arrebatadora de todo goce, la Dislocadora de toda intimidad, la Separadora de los amigos, la Sepultadora, la Invencible, la Inevitable"

También funcionan como los casos anteriores:

-He llegado a saber, ¡Oh rey afortunado!, que en la antigüedad de los tiempos, en lo pasado de los siglos y de las edades, hubo un mercader entre los mercaderes(...)"

O

-Pero la historia que voy a contarte es tan asombrosa, que si se escribiere con la aguja en el ángulo interior del ojo, serviría de lección a quien fuese capaz de instruirse."

Los contenidos de estos ejemplos, como se ve, tienen en común el ser -digamos- coyunturales. Son utilizados a menudo por diferentes narradores, para introducir una nueva historia, para señalar la interrupción de la narración por la aparición de la mañana, o por otro inconveniente, o para culminar el feliz final de las historias.

Sin embargo, la repetición -con pequeñas modificaciones, las más de las veces- no sólo se da sobre formas de introducir o culminar historias -que no son otra cosa que "funciones" (Propp) o programas narrativos idénticos (Greimas) de la estructura narrativa-, sino sobre la descripción y otros elementos del nivel discursivo del texto. Tropos, *temas, roles temáticos, figuras y actores*¹⁷ se convierten pues en motivos recurrentes a través de toda la obra, que pueden llegar a fatigar al lector¹⁸ y que, en no pocos casos, hacen fácilmente predecibles los eventos subsiguientes.

Así pues, "cantaban los pájaros en las ramas sus alegres motivos", "Y se aproximó a su esposa y la cabalgó; y ella le correspondió: y a ambos les maravilló el resultado en cuanto a duración, repetición, chorro, intensidad y consistencia.", "Y tenía los ojos negros como el ébano", "Y la tórtola entonaba sus canciones de amor" "Y(...) haciéndome al mismo tiempo cosquillas, y pellizcándome, y tomando a peso mi mercancía, que encontraron enorme y de buena calidad", "Y jóvenes como lunas", "Y mujeres como palmeras" "Y el mercader dilapidó toda su fortuna", "Y si estuviera escrita en el ángulo interior del ojo" son algunas voces, entre otras

¹⁷ Sobre los términos en bastardilla véase A. J. Greimas. Los Actantes, los actores y las figuras. En Narratológicas. Boletín 1. Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad Nacional. Bogotá. 1988.

¹⁸ En la introducción a Las Mil Noches..."Estas descripciones, tan pródigas y repetidas, llegan a resultar monótonas al lector que lea la obra de corrido; siempre se trata de una mujer esbelta como una palmera, cuyas caderas semejan dunas..." p.16.

muchas, que suelen ser repetidas con demasiada frecuencia, *por la mayor parte de los narradores*.

Cabe reseñar o puntualizar, además, que no se trata únicamente de los contenidos de las descripciones, en sí mismos, sino de la forma en que se plantean. Estas juegan, por su parte, con toda una cantidad de elementos que el discurso de la literatura occidental difícilmente puede soportar y que a menudo borra -como ha sucedido en varias ediciones de *Las mil noches*-, por considerarlos vulgares, amarillistas, morbosos, bajos, etc. Transcribamos entonces algunos ejemplos, valga la redundancia, pues el texto está atiborrado de ellos:

"(...)¡Y he aquí la descripción! era un viejo muy anciano, de una edad de cien años lo menos, como no tuviese más; con restos de cabellos blanqueados por el tiempo; con una cabeza oscilante; cejas roídas de tiña; orejas colgantes y hendidas; barba y bigotes teñidos y sin vida; ojos rojos y vizcos, que se miraban atravesados, carrillos flácidos, amarillos y llenos de huecos; nariz semejante a una berenjena negra; cara tan remendada como el delantal de un zapatero remendón; dientes saledizos como los dientes de un cerdo salvaje, y labios flojos y jadeantes como los testículos de un camello; en una palabra, aquel viejo sabio era una cosa espantosa, un horror compuesto de monstruosas fealdades que, sin duda, le hacían ser el hombre más deforme de su época, pues ninguno hubo como él con aquellos diversos atributos, y, además, con sus mandíbulas vacías de molares y ostentando a guisa de colmillos unos garfios que le hacían semejante a los efrits, que asustan a los niños en las casas desiertas y hacen cacarear de miedo a los pollos en los gallineros",

"Y la vieja cayó pesadamente de espaldas, retorciéndose. Y el golpe le hizo levantar las piernas al aire, quedando al descubierto, con toda su risible fealdad, los detalles peludos de su piel arrugada. Y soltó dos terribles pedos, uno de los cuales levantó una nube de polvo, y el otro subió a modo de columna de humo hacia el cielo",

"Y durante tres días obraron de tal suerte, sin tregua ni descanso, haciendo girar la rueda por el agua, y rechinar sin interrupción el huso del jovencuelo, y dar de mamar de su madre al cordero, y entrar el dedo en el anillo, y reposar el niño en su cuna, y abrazarse los dos gemelos, y meter el tornillo en la rosca, y alargar el cuello del camello, y picotear el gorrión a la gorriona, y piar en el nido caliente el hermoso pájaro, y atracarse de grano el pichón(...), hasta que el padre de los asaltos, que nunca quedaba mal, cesó por sí mismo de tocar la zampoña", etc., etc.

Los tropos de la descripción (que nos muestran una faceta de focalización muy particular -para occidente- de toda una cultura) suelen pues repetirse de narrador en narrador, así como la prolijidad de los detalles. J. C. Mardrus, el compilador de los textos de nuestra edición, sustenta, paratextualmente, este tipo de lenguaje señalando que los árabes ven todas las cosas bajo el aspecto hilarante y que su sentido erótico sólo conduce a la alegría. Lo que occidente y su cristianismo pueden focalizar como pornográfico o morboso -ese *producto odioso de la vejez espiritual*-, para los orientales y su islamismo no es otra cosa que la naturalidad de la belleza y la necesidad de una vida placentera, dentro de la cual el erotismo es fundamental.

Desde un punto de vista puramente técnico, las largas y sucesivas descripciones vienen a jugar el mismo rol que la innumerable citación de poemas que "son casi siempre superfluos (...), no tienen otro papel que el de resumir y sintetizar todo lo dicho en prosa" (Vernet, P.14.T.I). Recordemos, desde lo

puramente textual, que a Sheherazada le interesa extender las historias que relata, porque, simplemente, extenderlas es prolongar su vida y la de su pueblo.

Saber prolongar historias es además parte del saber ser un buen narrador en el mundo que nos describe el texto, un mundo en el que tener esa competencia: saber narrar, saber poetizar, es un objeto de valor tan importante para todos los narradores como lo es el dinero, unos buenos compañeros, un zip extraordinario, el conocimiento del Corán, etc.

La descripción -y los poemas- es pues la mejor forma de prolongar las historias ya que estos tipos de discurso son los que más retardan la relación temporal entre el nivel del relato y el de la historia o diégesis. Recordemos que en la pausa descriptiva¹⁹ la duración del tiempo del relato es infinitamente mayor a la de la historia, que sería igual a 0, en la medida en que no transcurren eventos.

Podríamos alegar además, que no solamente la reiteración de esquemas narrativos y descriptivos, sino también la magnificación continua del islamismo - "En su simplismo e ingenuidad el pueblo se imaginaba el Islam siempre victorioso" (Vernet. P 15)- y, por otra parte, la minimización constante del cristianismo, tornarían homogénea la caracterización -en todos sus aspectos- de los narradores del texto, convirtiéndolo así en una obra literaria más monológica que dialógica en la medida en que estaría imponiendo una visión del mundo autoritaria y cegada.

Los ejemplos para sustentar esta posición acerca de la obra, fuera de los ya expuestos con anterioridad, serían extensos, unos más explícitos que otros. En la introducción a nuestra edición, Vernet propone una clasificación de "los géneros literarios utilizados por los árabes", que estarían, en últimas, todos compilados en Las mil noches: cuentos, novelas, leyendas, didácticas, humorísticas, anécdotas. Tal clasificación genérica, como toda clasificación, es problemática en la medida en que no tiene un criterio instaurado de antemano y confunde "extensión de relato" con "tratamiento de contenidos", etc. Como ejemplo para el género didáctico Vernet propone La Historia de la Docta Simpatía (noches 270-287). Sin duda, esta historia es explícitamente didáctica, pero, más allá, es abiertamente moralística. Allí, ella, la hermosa Simpatía, no sólo responde los cuestionarios sobre astronomía, anatomía, medicina, sexualidad y Corán sino que todas sus respuestas están cargadas de valores morales: de lo que se debe-hacer (de lo prescrito) y lo que no se debe-hacer (de lo prohibido); de lo que es bueno y es malo; de lo que es pecado o bendición ante los ojos de Alá.

Hemos dicho más arriba que el enfoque moralístico, explícito o implícito, de las narraciones de Las mil noches, estaría en toda la obra; es decir, la HISTORIA DE LA DOCTA SIMPATIA no sería más que un ejemplo. Pero habrían otros tan claros como éste, caso de la HISTORIA DEL JOVEN NUR Y DE LA FRANCA HEROINA. Allí también se dice lo que es bueno y lo que es malo, etc., a los ojos

¹⁹ Genette, 1972 : 129

de Alá; y, particularmente, de mejor manera o más ampliamente que en otros relatos, la impugnación al cristianismo es total (ejem.):

"¡Oh Emir de los Creyentes! ¿Podrás, pues, enviarme al país de los infieles que buscan competidores a Alá, creen en la divinidad de Jesús, hijo del hombre, adoran a los ídolos, reverencian la cruz y rinden culto supersticioso a toda clase de criaturas, muertas en la impiedad y precipitadas en las llamas de la cólera de Alá(...) Al punto el califa hizo llamar al cadí (...) y le dijo: (...) Porque está escrito en el libro de Alá: "Nunca será posible a los infieles prevalecer sobre los creyentes"".

Y es muy común encontrar fragmentos como:

- "Para lavarte de la mugre cristiana(..)"
- "Alá exterminará a los ímpios y de fuerza y valor a sus verdaderos creyentes"
- "Y a los cristianos se les permitiría perseverar en su error(...)", etc.

En esta última historia, pero, además, en otras muchas, la moraleja suele ser verificada con las palabras del narratario de turno, del tipo:

- "La moraleja de esta anécdota es que hay que contentarse con lo que se tiene"
- "Esta historia prueba que el prudente no debe fiarse de las apariencias", "¡Oh Scheherazada!, ¡Me satisface esta historia por su moraleja!", etc.

El autoritarismo de ese "horizonte ideológico" (Bajtín), que delata el lenguaje de la obra, se ve continuamente reforzado por las intromisiones, entre guiones, de los narradores, quienes evalúan las acciones de los personajes de sus historias, tomando así partido o posición:

- "¡que el fuego las destruya!"
- "¡que Alá, que ve en el fondo de las conciencias, les excuse por aquella necesidad cruel a que se hallaron reducidos!"
- "¡Alá la maldiga!"
- "con él la plegaria y la paz."
- "¡Malditos sean en esta vida y en la otra por su descreimiento y por su felonía!.", etc.

Lo mismo sucedería con todo el conjunto de fábulas "Historia encantadora de los animales y las aves". Estos son, sin embargo, sólo ejemplos explícitos de aquella voz autoritaria que gobierna el texto. Pero a partir de un estudio de las sanciones finales que reciben los personajes de las historias narradas por sus hechos o performances, se podría traslucir un común denominador, implícito en este caso, que vendría a corroborar el autoritarismo de tal horizonte ideológico: quien lo trasgrede recibe una sanción negativa, un castigo; quien lo sigue, una sanción positiva o premio.

Todos estos ejemplos podrían demostrar que si el lenguaje literario es un microcosmos que refleja el macrocosmos de la heterogeneidad social (Bajtín.1981 : 295); de la heterogeneidad ideológica de la sociedad, representada en la fricción de discursos de origen distinto; de la pluralidad, la reacción y la respuesta de voces y conciencias diferentes, esta obra sería, por la predominancia de un

horizonte ideológico magnificado en contra de otros minimizados y desoidos, abiertamente monológica.

Todavía se podría alegar más a favor de esta perspectiva. Los paratextos "¡AQUELLO QUE QUIERA ALA!" y el texto del Dr Mardrus, el compilador, comienzan ya a regir ese "horizonte ideológico de la obra". También se podría pedir al lector que mantuviera una perspectiva opuesta (la del mayor grado de dialogismo), que tratase de imaginar una obra de su cultura que hablara declaradamente su "horizonte ideológico", menospreciando la voz de otros y minimizando su autocensura. El dialogismo no debería darse pues entre el lector y la obra, sino, expresado explícitamente, entre las entidades internas o textuales.

LA CONCIENCIA ORAL DE LAS MIL NOCHES

Una lectura posible de este "monologismo" que venimos subrayando a través de varias formas puede, sin embargo, hacerse desde otra perspectiva: estos esquemas narrativos no harían en el texto otra cosa que demostrar el **carácter oral** subyacente en Las Mil noches..., su origen en "antiguas historias al gusto aplebeyado, o soez, de las clases medias de El Cairo." (Borges, 1936). En el exhaustivo y muy documentado trabajo de Walter Ong²⁰ se sistematizan los rasgos pertinentes de lo que denomina la conciencia oral primaria, estructurada de una manera muy diferente a la conciencia escritural. Con el fin de establecer una mnemotecnica que permita guardar el bagaje de la cultura, las "conciencias orales", alejadas de la escritura, adoptan con este fin ciertas fórmulas. Las características del pensamiento y la expresión de condición oral se manifiestan en ser: 1) acumulativas antes que subordinadas -la marca es la presencia reiterada de la conjunción Y- 2) acumulativas antes que analíticas. 3) redundantes o copiosas. 4) conservadoras y tradicionalistas. 5) cerca del mundo humano vital. 6) de matices agonísticos. 7) empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas. 8) homeostásicas. 9) situacionales antes que abstractas. Y además, suelen ser hiperbólicas. Todas estas características se acomodan fácilmente a Las Mil Noches...-a la edición que estamos trabajando, pues otras, como lo señala Borges en el ensayo que hemos reseñado, limpian estas "impurezas"- y prácticamente las últimas páginas de este ensayo ya las han ejemplificado todas.

Se puede comprender también mejor, desde este punto de vista, la repetición literal del último fragmento de discurso que se "pronuncia" entre el final y el inicio de cada una de las noches, que para el "lector" del texto escrito resulta un "sin sentido".

Por su parte, el hiperbolismo de esta conciencia -con fines mnemotécnicos, recordemos.- se subraya en todas las ilustraciones paratextuales que contiene esta edición, y que le son fieles - guardando, claro está, el imaginario que vehiculan dos clases de relatos diferentes: el pictográfico y el escritural- al texto narrativo.

²⁰ Ong, Walter. Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra. Fondo de Cultura Económica. Bogotá. 1994.

En conclusión de esta perspectiva, el carácter monológico del texto estaría dado por el pensamiento de la cultura oral que le subyace, que más que analítica o conflictiva tiene que ser conservadora, con el fin de guardar y prolongar su visión del mundo particular.

Pero contra esta posición, la del monologismo de la obra, tendríamos la contraria, la del dialogismo literario, también sustentable. Se podría alegar, por ejemplo, que una obra que compila toda la cultura milenaria del pueblo árabe, con todo el sincretismo que acusa su relación con otros pueblos: el egipcio, el chino, el griego, el europeo, etc., no puede ser, en principio, monológica y que su dialogismo estaría directamente relacionado con la competencia del lector para reconstruirlo.

Defendiendo esta posición se podría alegar también que no existe texto literario que no imite otros textos literarios. Si esto no fuese así, el mismo discurso sobre la literatura simplemente no existiría, porque siempre se trataría de fenómenos totalmente diferentes. La diferencia entre un texto literario y otros, no lo aparta del sistema general, al que de alguna manera, siempre imita: "el número ilimitado de posibilidades, la ausencia de reglas, la plena libertad respecto a las limitaciones impuestas por el sistema, todo esto no es el ideal de la comunicación -en nuestro caso literaria-, sino su muerte".

Las mil noches y una noche es entonces una obra que compila un sistema literario específico y habría que ver hasta donde trasgrede o tensiona otras perspectivas literarias de la (s) cultura (s) que lo produjo. Recordemos aquí que este texto fue mejor valorado primero por la cultura occidental, particularmente en Europa- a donde llegó aprox. en el siglo XVII. En el mundo árabe la obra se vio relegada a los estratos bajos de la población, hasta principios del siglo XIX. Sólo entonces el *pueblo* -por "los académicos"- árabe lo re-valoró en su dimensión actual, cuando antes se le miraba despectivamente como la expresión vulgar de los mercaderes de los zocos, que poco tenía que ver con la "*verdadera literatura*".

El dialogismo sería pues mejor comprendido por quien conociera a fondo y diacronicamente las variedades -polifónicas- del discurso sobre la literatura y las formas en que se presenta la heterogeneidad de los géneros discursivos (Bajtín, 1982 : 248-293) de la cultura que presenta el texto. Y toda la gama de las textualidades aludidas o citadas o, más generalmente, transtextualizadas (Genette, 1982) Tal competencia permitiría observar las fricciones subtendidas que este texto comporta.

En los primeros párrafos de este artículo aclarábamos que ninguna de las voces o narrativas incluidas, en nuestro caso hasta en un quinto nivel de narración, podía escapar totalmente al control del nivel extradiegético y aún, más allá, al del organizador o autor implicado, etc. Tal presupuesto nos puede llevar a considerar que el dialogismo estaría dado en Las mil noches y una noche, entre otras posibilidades, en esa fricción que se da entre la voz de más alto nivel, presente

con todas aquellas expresiones que hemos denominado formas fijas, y aquellas que harían parte de la caracterización propia de cada personaje.

Podríamos relacionar a su vez esta hipótesis con aquella de que en literatura el dialogismo es imitativo, es ficción; en la medida en que el narrador imita voces, imita polifonía, imita pues el dialogismo. Así, su voz, presente de alguna manera en las demás, escaparía, en principio, al monologismo.

Este tipo de relaciones narratorias a través de "palabras y esquemas prestados", enfatiza además el carácter intertextual de *Las mil noches y una noche*. En este artículo siempre hemos hablado de Mardrus como compilador, cuando él se declara traductor de un original que sólo él posee (lo que parece un artificio narrativo). Lo cierto es que no se puede hablar en la actualidad de un original, de un manuscrito genuino, porque tal texto nunca se ha visto. Nuestra libro de estudio -en español- es una traducción -del francés- de una traducción -del árabe- que *posiblemente* se tomó de un texto egipcio. A este respecto, los estudios sobre *Las mil noches y una noche* oscurecen más que aclaran. Las traducciones quitan y ponen, ordenan y desordenan y deshacen y rehacen (como en el caso particular de los poemas) dejando traslucir, de alguna manera, la presencia del traductor. Por su parte, Mardrus vivió su infancia escuchando, de viva voz, relatos de este tipo que pudo hacer presentes en su obra. Así, tenemos que este texto es altamente intertextual y la intertextualidad no es otra cosa que la polifonía misma. El término compilador, dado a Mardrus, nos sirve aquí para sugerir pues un mayor grado de participación creativa sobre el de traductor -que de por sí, es ya creativo-.

Estas dos posturas, sobre las que podríamos seguir profundizando -tarea que dejamos al lector-, nacen en parte de la ambigüedad (factor esencial de toda obra literaria: la irreductibilidad de sus lecturas) de este texto, aspecto que se acrecienta debido a nuestra pertenencia a una cultura diferente en muchos aspectos.

Por otra parte, las dos posiciones propuestas acerca del dialogismo podrían verse afectadas notablemente al estudiar otras ediciones de *Las mil noches y una noche*, preferiblemente en lengua árabe. En ellas, tal vez, podríamos corroborar de mejor manera los cambios en los registros lingüísticos que implicarían los niveles narrativos englobados, según las variables de caracterización de sus narradores.

Para conducir, el estudio de esta obra, sea cual fuere el enfoque, nos acerca al conocimiento de toda otra cultura, en todas sus expresiones: literatura, muerte, sexualidad, economía, cocina, arquitectura, etc.; es decir, frente a nosotros, lectores de otra concepción del mundo, nos obliga a la alteridad, a la respuesta, a la contestación, a un dialogismo que de ser imitativo se transforma en realidad: es el mundo de la lectura el que se *heteroglocija*.

BIBLIOGRAFIA

- Las mil noches y una noche. Versión castellana de Vicente Blasco Ibáñez. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 1978.
- BAJTÍN, Mijail. Problemas de la Poética de Dostoievski. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. Bogotá, 1993.
- _____ The Dialogic Imagination. Edit Holsquit. Austin, 1981.
- _____ Estética de la Creación Verbal. Traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI editores. Bogotá, 1982.
- BARTHES, Roland. El efecto de realidad. En Lo Verosímil. Comunicaciones II. Buenos Aires, 1970.
- BORGES, J.L. Historia de la Eternidad. En Obras Completas. Emecé Editores. Buenos Aires, 1978.
- CHATMAN, Seymour. Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Taurus. Madrid, 1990.
- GENETTE, Gérard. Figures III. Seuil. París, 1972.
- _____ Nouveau Discours du Récit. Seuil. París, 1983.
- _____ Palimpsestos. Taurus. Madrid. 1982.
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS. J. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Gredos. Madrid, 1982.
- GREIMAS. A.J. Los actantes, los actores y las figuras. Traducción de Felipe Ardila. En Narratológicas 1. Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad Nacional. Bogotá, 1988.
- LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Seuil. París, 1975.
- ORDOÑEZ, Monserrat. Literatura y Lenguaje. Fragmentación y Narradores. XIII Congreso Nal. De Lingüística y Literatura. UIS, 1980.
- REYES, Graciela. Polifonía textual. La citación en el relato literario. Gredos. Madrid, 1984.
- SHLOMITH, Rimmon-Kenan. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. Edit. Clays Ltd. England, 1983.