

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 811.134.2'1(043.3)

MÎRZAC LAURA

**MICROSISTEMUL MIJLOACELOR DE EXPRESIE
VERBALĂ A PUNCTULUI DE VEDERE AL AUTORULUI
ÎN SPANIOLA CONTEMPORANĂ
(STUDIU LINGVO-STILISTIC)**

**621.06 – TEORIA TEXTULUI; ANALIZA DISCURSULUI;
STILISTICA
(LIMBA SPANIOLĂ)**

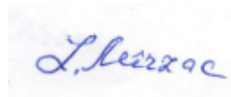
Teză de doctor în filologie

Conducător științific:



Ion DUMBRĂVEANU, doctor habilitat în
filologie, profesor universitar

Autor:



Laura MÎRZAC

CHIȘINĂU

2020

© Mîrzac Laura, 2020

CUPRINS

Cuprins	3
Adnotare	5
Аннотация	6
Annotation	7
Lista tabelelor	9
INTRODUCERE	10
1. PARCURSUL EVOLUTIV-ISTORIC ȘI CONSTITUIREA CONCEPTUALĂ A PUNCTULUI DE VEDERE	17
1.1 Repere interdisciplinare în abordarea punctului de vedere	17
1.1.1 Perspectiva în artele vizuale și științele exacte.....	18
1.1.2 Perspectiva în teatru și cinematografie.....	19
1.1.3 Abordarea punctului de vedere în teoria literaturii.....	21
1.2 Direcții de cercetare a punctului de vedere	25
1.2.1 Tipologia inductivă anglo-saxonă.....	26
1.2.2 Tipologia narativă germană.....	31
1.2.3 Tipologia culturală a punctului de vedere.....	35
1.2.4 Tratarea punctului de vedere în cadrul școlii franceze de naratologie.....	37
1.2.5 Tratarea punctului de vedere în cadrul școlii olandeze de naratologie.....	40
1.2.6 Abordarea punctului de vedere în arealul românesc.....	43
1.2.7 Punctul de vedere în concepția lui W. Schmid.....	44
1.3 Concluzii la capitolul 1	46
2. EXPRIMAREA PUNCTULUI DE VEDERE PRIN INTERMEDIUL FORMELOR DE REPRODUCERE MEDIATĂ A DISCURSULUI	48
2.1 Corpus, metode, principii de abordare	48
2.2 Structura și instanțele comunicării narative	51
2.2.1 Structura externă: autor – operă – cititor.....	52
2.2.2 Structura internă: narator – narație – naratar.....	57
2.3 Forme de reproducere mediată a discursului: discursul narativizat, vorbirea indirectă și vorbirea indirectă liberă	61
2.4 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea diegetică	63
2.4.1 Planul perceptiv.....	63

2.4.2	Planul spațial și temporal.....	71
2.4.3	Planul ideologic.....	76
2.5	Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea nondiegetică	81
2.5.1	Planul perceptiv.....	82
2.5.2	Planul spațial și temporal.....	88
2.5.3	Planul ideologic.....	94
2.6	Exprimarea punctului de vedere prin intermediul vorbirii indirecte libere	97
2.7	Concluzii la capitolul 2	103
3.	EXPRIMAREA PUNCTULUI DE VEDERE PRIN INTERMEDIUL FORMELOR DE REPRODUCERE DIRECTĂ A DISCURSULUI	105
3.1	Forme de reproducere directă a discursului: vorbirea directă și vorbirea dialogată	105
3.2	Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea diegetică	111
3.2.1	Planul perceptiv.....	111
3.2.2	Planul spațial și temporal.....	126
3.2.3	Planul ideologic.....	134
3.3	Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea nondiegetică	141
3.3.1	Planul perceptiv.....	141
3.3.2	Planul spațial și temporal.....	147
3.3.3	Planul ideologic.....	152
3.4	Concluzii la capitolul 3	156
	CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	158
	REFERINȚE BIBLIOGRAFICE	162
	Declarația privind asumarea răspunderii	175
	CV-ul autorului	176

ADNOTARE

Mîrzac Laura, **Microsistemul mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere al autorului în spaniola contemporană (studiu lingvo-stilistic)**, teză de doctor în filologie, specialitatea 621.06 – Teoria textului; Analiza discursului; Stilistica (limba spaniolă), Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, 2020.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie (192 autori), 161 pagini de text de bază, 13 tabele. Rezultatele obținute sunt publicate în 10 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: *punct de vedere, perspectivă, autor, lector, narator, naratar, operă, text, discurs, narațiune diegetică, narațiune nondiegetică, stil direct, stil indirect, stil indirect liber.*

Domeniile de studiu: naratologia, lingvistica textului, stilistica, analiza discursului, teoria comunicării.

Scopul lucrării rezidă în elucidarea principalelor forme de manifestare verbală a punctului de vedere al autorului, în aspect lingvo-stilistic, prin integrarea adițională a rezultatelor obținute în domeniul naratologiei, psihologiei, filozofiei și artelor vizuale.

Obiectivele propuse: a urmări evoluția conceptului denumit *punct de vedere* și a identifica sferile de utilizare a acestuia; a structura informația multiaspectuală referitoare la conceptele *punct de vedere* și *autor*; a descrie mecanismele de funcționare a punctului de vedere în structura textului narativ; a aplica rezultatele cercetării teoretice la analiza materialului factual disponibil; a analiza mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului în plan perceptiv, spațio-temporal și ideologic; a argumenta prezența resurselor lingvo-stilistice din cadrul formelor de reproducere mediată și directă a discursului; a stabili similitudinile și diferențele de scriitură în funcție de punctul de vedere adoptat și de formele de reproducere a discursului utilizate (mediată și directă).

Noutatea și originalitatea științifică constau în încercarea de a prezenta o abordare integratoare a subiectului investigat, situat la confluența naratologiei și lingvisticii, complementare fiind și cercetările efectuate în domeniul filozofiei, psihologiei, teoriei literaturii etc., care au reușit a fi orientate într-o direcție comună. Grație extrapolării rezultatelor obținute în aceste domenii de investigație asupra naratologiei și lingvisticii, s-a reușit elaborarea unui model propriu de analiză lingvo-stilistică a mecanismelor de funcționare a mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere al autorului în plan perceptiv, spațial, temporal și ideologic, care vine să confirme o dată în plus caracterul universal al conceptului în cauză.

Rezultatele științifice obținute au la bază recunoașterea caracterului universal și interdisciplinar al problematicii tratate, fapt care a permis dezvoltarea unui model interpretativ al funcționării mijloacelor lingvo-stilistice de expresie verbală a punctului de vedere al autorului.

Semnificația teoretică a lucrării constă în sistematizarea abordărilor și concepțiilor existente asupra *punctului de vedere al autorului*, precum și în oportunitatea identificării unor noi manifestări verbale ale acestuia, datorită tratării interdisciplinare care, la rândul său, urmărește (re)descoperirea altor căi de abordare și aprofundare a fenomenului studiat și aplicarea modelelor teoretice identificate pe un corpus de texte literare selectate în acest scop.

Valoarea aplicativă a tezei este determinată de posibilitatea implementării rezultatelor obținute în parcursul academic universitar, și anume, în cadrul cursurilor de analiză textuală, naratologie, lingvistică textuală, stilistică, hermeneutică.

Implementarea rezultatelor științifice este posibilă în cadrul noilor cercetări ale tematicii investigate. De asemenea, aplicarea rezultatelor cercetării poate prezenta interes pentru mai multe cursuri universitare de specialitate.

АННОТАЦИЯ

Мырзак Лаура, **Микросистема вербальных средств выражения точки зрения автора в современном испанском языке (лингвостилистическое исследование)**. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, специальность 621.06 – Теория текста; Анализ дискурса; Стилистика (испанский язык), Молдавский Государственный Университет, Кишинёв, 2020.

Структура работы: введение, три главы, выводы и рекомендации, библиография (192 наименований) 13 таблиц, (161 страницы). Выводы и результаты исследования отражены в 10 научных публикациях.

Ключевые слова: *точка зрения, перспектива, автор, читатель, повествователь, фиктивный читатель, произведение, текст, дискурс, диегетическое повествование, недиегетическое повествование, прямая речь, косвенная речь, несобственно-авторская речь.*

Области исследования: нарратология, лингвистика текста, стилистика, анализ дискурса, теория коммуникации.

Целью работы является выявление и анализ основных способов вербального проявления авторской точки зрения, в лингвостилистическом аспекте, путем дополнительной интеграции результатов, полученных в области нарратологии, психологии, философии и изобразительных искусств.

Задачи работы: проследить эволюцию понятия *точка зрения* и выявить основные области его применения; систематизировать существующую на сегодняшний день информацию, относящуюся к понятиям *точка зрения* и *автор*; описать механизмы проявления авторской точки зрения в структуре повествовательного текста; применить результаты теоретического исследования к анализу фактологического материала; проанализировать вербальные средства выражения авторской точки зрения в перцептивном, пространственном, временном и идеологическом планах; обосновать применение соответствующих лингвостилистических средств передачи точки зрения автора в рамках прямой, косвенной и несобственно-авторской речи; выявить сходства и различия повествовательных текстов, в зависимости от выбираемой автором точки зрения и способа передачи чужой речи.

Научная новизна и оригинальность исследования заключаются в попытке представить интегративный подход к исследуемому предмету с точки зрения нарратологии и лингвистики, а также основываясь на результатах исследований, проведенных в области философии, психологии, теории литературы и т. д.

Полученные научные результаты основаны на признании универсального и междисциплинарного характера рассматриваемой проблемы, что позволило разработать интерпретативную модель функционирования лингвостилистических средств вербального выражения авторской точки зрения.

Теоретическое значение работы определяется возможностью систематизировать, существующие на сегодняшний день, теории точки зрения, а также, возможностью выявить новые способы вербального проявления точки зрения автора, благодаря междисциплинарному подходу, который, в свою очередь, направлен на поиск новых путей исследования и углубления изучаемого явления и применение выявленных теоретических моделей в рамках анализа художественных текстов, отобранных с этой целью.

Прикладное значение работы определяется возможностью внедрения результатов, полученных в ходе исследования, в рамках университетских курсов текстового анализа, нарратологии, лингвистики текста, стилистики, герменевтики.

Внедрение научных результатов возможно в рамках последующих исследований данной темы. Также, применение результатов исследования может представлять интерес для различных специализированных университетских курсов.

ANNOTATION

Mîrzac Laura, **Microsystems of the verbal expression means of the author's point of view in contemporary Spanish Language (linguistic-stylistic study)**, Thesis for the Doctor's Degree in Philology, specialty 621.06 –Text theory; Discourse analysis; Stylistics (Spanish Language), Moldova State University, Chişinău, 2020.

The thesis comprises an introduction, three chapters, conclusions and recommendations, a bibliography of 192 entries, 13 charts. The basic text of the thesis covers 161 pages. The results of the present study were published in 10 research articles.

Key words: *point of view, perspective, author, reader, narrator, fictional reader, literary work, text, discourse, diegetic narration, non-diegetic narration, direct style, indirect style, free indirect style.*

The area of research: narratology, text linguistics, stylistics, discourse analysis, communication theory.

The goals of the research are the elucidation of the main forms of verbal expression of the author's point of view, in linguistically stylistic aspect, by the additional integration of the results obtained in narratology, psychology, philosophy and visual arts.

Objectives of the research: following of the evolution of the concept of *point of view* and to identify its spheres of use; systematization of the information about the *point of view* and the *author*; description of the functioning of the *point of view* in the structure of the narrative text; application of the theoretical research results to the analysis of the factual material; analysis of the means of verbal expression of the author's point of view in perceptual, spatial, temporal and ideological aspects; arguing of the presence of linguistic-stylistic resources in the direct, indirect and free indirect speech; identification of the similarities and differences of the writing depending on the adopted point of view and the forms of reproduction of the discourse used.

The research novelty and originality reside in the attempt to present an integrated approach of the investigated subject at the confluence of narratology and linguistics, complementary to the researches conducted in the field of philosophy, psychology, literature theory, etc., which succeeded in their orientation in a common direction. Thanks to the extrapolation of the results obtained in these fields of investigation on narratology and linguistics, it was possible to develop an own model of analysis of the mechanisms of functioning of the means of verbal expression of the author's point of view, which confirms once more the universal character of the concept concerned.

The obtained scientific results are based on the recognition of the universal and interdisciplinary character of the treated issues, which allowed the development of an interpretative model of the functioning of the linguistic-stylistic means of verbal expression of the author's point of view.

Theoretical significance of the thesis resides in the opportunity to identify new verbal manifestations of the author's point of view, due to the interdisciplinary approach, which in turn seeks (re)discovering other ways of approaching and deepening the phenomenon studied and applying the theoretical models identified on a corpus of selected literary texts for this purpose.

Applied value of the thesis is determined by the possibility of implementing the results obtained during the university academic course, that is, within the courses of textual analysis, narratology, textual linguistics, stylistics, hermeneutics.

The implementation of scientific data in research and didactics is possible in the new researches of the investigated topic. Also, the application of research results may be of interest to the specialized academic courses.

Lista tabelelor

- | | | |
|------------|--|---------------|
| 2.1 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea diegetică. Planul perceptiv | p. 71 |
| 2.2 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea diegetică. Planul spațial și temporal | p. 76 |
| 2.3 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea diegetică. Planul ideologic | p. 80 |
| 2.4 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea nondiegetică. Planul perceptiv | p. 88 |
| 2.5 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea nondiegetică. Planul spațial și temporal | p. 94 |
| 2.6 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea nondiegetică. Planul ideologic | p. 97 |
| 2.7 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul vorbirii indirecte libere | p. 102 |
| 3.1 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea diegetică. Planul perceptiv | p. 125 |
| 3.2 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea diegetică. Planul spațial și temporal | p. 134 |
| 3.3 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea diegetică. Planul ideologic | p. 140 |
| 3.4 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea nondiegetică. Planul perceptiv | p. 147 |
| 3.5 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea nondiegetică. Planul spațial și temporal | p. 151 |
| 3.6 | Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea nondiegetică. Planul ideologic | p. 156 |

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate sunt determinate de situarea subiectului investigat la intersecția naratologiei și lingvisticii, acestea bazându-se, la rândul lor, pe rezultatele numeroaselor cercetări efectuate de-a lungul secolelor în domeniul filozofiei, psihologiei, matematicii și, bineînțeles, al artelor vizuale. Deși, începând cu a doua jumătate a secolului XX, s-au constituit diverse direcții de cercetare și a fost publicat un impunător număr de studii, care își propun să reflecte problematica *punctului de vedere* în toată complexitatea și varietatea sa, subiectul în discuție rămâne a fi și în prezent unul dintre cele mai controversate, în virtutea eterogenității criteriilor puse la baza elaborării tipologiilor naratorului, a confundării *punctului de vedere* cu tipul de narator, precum și a diversității terminologice care, indubitabil, creează multiple obstacole pentru o interpretare univocă a conceptului denumit *punct de vedere*.

Dintr-o perspectivă actuală, putem constata, de asemenea, că, până în prezent, de cele mai multe ori, problematica *punctului de vedere* pretindea a fi soluționată, prioritar, cu instrumentele unei singure discipline, în special, a naratologiei, fapt pentru care aspectul lingvo-stilistic rămâne a fi explorat într-o măsură insuficientă, în pofida numeroaselor cercetări. Totodată, conștientizarea faptului că *punctul de vedere* reprezintă un concept fundamental nu doar în cadrul naratologiei, ne sugerează idee că o eventuală eliminare a controverselor existente poate deveni posibilă în urma unei abordări integratoare, or importanța și actualitatea problemei abordate rezidă în a demonstra eficiența și viabilitatea unei abordări de ansamblu.

În aceste condiții, posibilitatea explorării mecanismelor de funcționare a punctului de vedere al autorului în aspect pluri-, trans- și interdisciplinar reprezintă un avantaj major, grație căruia metodologiile și ipotezele ce aparțin unor domenii diferite interacționează, cooperează și se asociază favorizând o abordare mai amplă și mai complexă a obiectului supus cercetării. Astfel, unul din principalele puncte de plecare ale cercetării propuse este elucidarea conceptului de *autor*, întrucât orice scriitură reprezintă, într-o formă sau alta, obiectivizarea *ego*-ului autorului, or acesta, la rândul său, este decisiv pentru opțiunile narrative și expresive, care vor configura întreaga operă. Într-o măsură similară este actuală și indispensabilitatea elucidării noțiunilor de *narator*, *personaj*, *lector* și *naratar*, relevanța acestora fiind condiționată și ea de importanța incontestabilă a instanței emițătoare.

Pornind de la aceste considerente, se creează premise pentru aplicarea criteriului de cercetare interdisciplinar și efectuarea unei conexiuni cu domeniul lingvo-stilistic, în vederea generării unor noi instrumente de analiză lingvo-stilistică, care se adaptează mai eficient la subiectul supus cercetării. La rândul său, analiza mijloacelor verbale identificate în cadrul

corpusului de texte selectat a scos în evidență existența unei relații de interdependență, pe baza căreia s-a reușit a edifica un microsistem, un ansamblu coerent și structurat, constituit din resurse verbale de expresie a punctului de vedere a autorului. Or, în felul acesta, încercarea de a realiza o analiză a microsistemului mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere al autorului în cadrul formelor de reproducere mediată și directă a discursului are la bază interacțiunea și efectul cumulativ, produs în rezultatul colaborării mai multor arii de cercetare și orientat spre atingerea unui obiectiv comun.

Scopul lucrării rezidă în elucidarea principalelor forme de manifestare verbală a punctului de vedere al autorului, în aspect lingvo-stilistic, prin integrarea adițională a rezultatelor obținute în domeniul naratologiei, psihologiei, filozofiei și artelor vizuale. Pentru realizarea scopului, am definit următoarele **obiective**:

- a urmări evoluția conceptului denumit *punct de vedere* și a identifica sferile de utilizare a acestuia;
- a structura informația multiaspectuală referitoare la conceptele *punct de vedere* și *autor*;
- a descrie mecanismele de funcționare a punctului de vedere în structura textului narativ;
- a aplica rezultatele cercetării teoretice la analiza materialului factual disponibil;
- a analiza mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului în plan perceptiv, spațio-temporal și ideologic;
- a argumenta prezența resurselor lingvo-stilistice din cadrul formelor de reproducere mediată și directă a discursului, care condiționează actualizarea punctului de vedere al autorului;
- a stabili similitudinile și diferențele de scriitură în funcție de punctul de vedere adoptat și de formele de reproducere a discursului utilizate (mediată și directă).

Metodologia cercetării științifice. Suportul metodologic și științific al lucrării este determinat de scopul urmărit și de specificul și complexitatea problematicii studiate. În acest sens, relevante s-au dovedit a fi studiile și rezultatele investigațiilor întreprinse de asemenea cercetători notorii ca: P. Lubbock, N. Friedman, W. Booth, E. Leibfried, J. Lintvelt, Tz. Todorov, G. Genette, M. Bal, J. A. García Landa, M.A. Garrido Domínguez, R. Barthes, M. Foucault, C. Parfene, W. Schmid (naratologie); H. James, S. Iosifescu, E. Țau, E. Prus, T. Ciocoi (teoria literaturii); U. Eco, B. Uspenskii (semiotică); C. Maldonado, G. Verdín Díaz, M. Mancaș,

M. Milîh, L. Sokolova (gramatică); A. Yllera, T. Vianu (stilistică), C. Kerbrat Orecchioni, A. Tusón Valls (teoria comunicării).

Metodele de bază la care s-a recurs în procesul de cercetare a subiectului în discuție sunt *analiza, sinteza și interpretarea*. Pentru a urmări constituirea conceptuală a punctului de vedere a fost aplicat, de asemenea, *studiul diacronic*. *Metoda analizei descriptive și comparative* a fost valorificată în cadrul sistematizării unei serii de teorii ce vizează tratarea interdisciplinară a problematicii punctului de vedere, precum și a relevării principalelor mecanisme de funcționare a mijloacelor de expresie verbală a acestuia în narațiunile diegetică și nondiegetică. *Metoda analizei funcționale* ne-a servit pentru identificarea principalelor funcții îndeplinite de multiplele mijloace de expresie verbală a punctului de vedere în limba spaniolă contemporană, pe diferite segmente ale corpusului de texte analizate. Totodată, am utilizat *metoda deductivă și inductivă* în vederea formulării concluziilor cu caracter general și particular. În ceea ce privește *interpretarea*, aplicarea acesteia ne-a permis să identificăm multiple scenarii și modalități de actualizare a punctului de vedere, în funcție de opțiunea narativă a autorului și poziția adoptată de către narator și să formulăm constatările și concluziile de rigoare bazându-ne pe un amplu inventar de mijloace gramaticale, lexicale și stilistice, caracteristice pentru cele cinci dimensiuni fundamentale ale conceptului în discuție: perceptivă, spațială, temporală, ideologică și verbală.

Noutatea științifică a lucrării rezidă în încercarea de a prezenta o abordare integratoare a subiectului investigat, situat la confluența naratologiei și lingvisticii, complementare fiind și cercetările efectuate în domeniul filozofiei, psihologiei, teoriei literaturii etc., care au reușit a fi orientate într-o direcție comună. Astfel, grație extrapolării rezultatelor obținute în aceste domenii de investigație asupra naratologiei și lingvisticii, s-a reușit elaborarea unui model propriu de analiză a mecanismelor de funcționare a mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere al autorului în plan perceptiv, spațial, temporal și ideologic, care vine să confirme o dată în plus caracterul universal al conceptului în cauză.

Semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării constau în sistematizarea abordărilor și concepțiilor existente asupra *punctului de vedere al autorului*, precum și în oportunitatea identificării unor noi manifestări verbale ale acestuia, devenită posibilă datorită unei tratări interdisciplinare care, la rândul său, urmărește (re)descoperirea altor căi de abordare și aprofundare a fenomenului studiat și aplicarea modelelor teoretice identificate pe un corpus de texte literare selectate în acest scop.

Din aceste considerente, ne-am propus să analizăm mecanismele de funcționare a mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere în cadrul formelor de reproducere mediată

și directă a discursului, pe baza exemplurilor preluate din trei romane spaniole semnate de scriitoarele Carmen Laforet, Ana María Matute și Almudena Grandes, și anume, “Nada” („Neant”), “Primera memoria” („Primele amintiri”) și “Los besos en el pan” („Să săruți pâinea”).

În aspect didactic, valoarea aplicativă a lucrării constă în posibilitatea de a utiliza interpretarea materialului factual și a concluziilor formulate, în calitate de suport de curs la predarea disciplinelor teoretice și practice de Stilistică, Lingvistică textuală, Hermeneutică și Naratologie.

Punctul de plecare al cercetării îl constituie **ipoteza**, conform căreia:

- Aplicarea criteriului interdisciplinar la cercetarea problematicii punctului de vedere este indispensabilă, dat fiind caracterul universal al conceptului în discuție.
- Obiectivizarea totală a scrierii se arată a fi imposibilă, întrucât aceasta reprezintă rezultatul opțiunii individuale a autorului, care nu poate fi decât subiectivă.
- Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată și directă a discursului comportă oportunități și avantaje similare, eficiența lor fiind condiționată, în exclusivitate, de instanța emițătoare.

Aprobarea rezultatelor cercetării. Rezultatele de bază ale cercetării au fost expuse în cadrul conferințelor și colocviilor naționale și internaționale. La tema dată au fost publicate 10 articole:

1. Structura externă și instanțele comunicării narative. In: *Philologia*, 2019, nr. 5-6 (305-306), p. 40-44. ISSN 0236 – 3119.
2. Formas de reproducción mediatizada del discurso en la narrativa española escrita por mujeres. In: *Probleme de romanistică și comunicare interculturală. Actele conferinței științifice cu participare internațională consacrată doctorului habilitat, profesorului universitar Ion Dumbrăveanu cu ocazia aniversării a 80-a de la naștere*. Chișinău: 2018, p. 273 – 277. ISBN 978-9975-142-38-0
3. El punto de vista narrativo: problemática y controversias. In: *Probleme de filologie spaniolă și italiană*. Chișinău: 2017, p. 86-92. ISBN 978-9975-71-962-9
4. Tehnici narative în romanul lui Camilo Jose Cela ”La colmena”, în *Studia Universitatis Moldaviae*, 2016, nr.4 (94) Seria Științe Umanistice ISSN 1811-2668 ISSN online 2345-1009 p.176-180.
5. Stil și perspectivă în romanul lui Miguel Delibes ”Los santos inocentes”. In: *Studia Universitatis Moldaviae*, 2015, nr.10 (90) Seria Științe umanistice ISSN 1811-2668 ISSN online 2345-1009 p. 77-82.

6. Tendințe actuale ale prozei de călătorie în romanul lui Antonio Álamo “Lo que cuentan los viajeros”. In: Cărțile de călătorii: un model intercultural de cunoaștere a lumii (Los libros de viajes: un modelo intercultural de conocimiento del mundo). Chișinău: S.n., 2014, pp.77-82. ISBN 978-9975-80-841-5
7. Perspectiva narativă în romanul scriitoarei Ana Maria Matute „Primera memoria”. In: Studia Universitatis Moldaviae, Seria Științe umanistice, nr. 4 (64). Chișinău: CEP USM, 2013, p. 129-133. ISSN 1811-2668
8. Perspective și voci în romanul lui Eduardo Mendoza ”Adevărul despre cazul Savolta”. In: Omagiu lui Ion Dumbrăveanu. Chișinău: CEP USM, 2009, p.270-275. ISBN 978-9975-70-858-6
9. Note privind tehnica introspecției în romanul psihologic „Neant” al scriitoarei Carmen Laforet. In: Analele Științifice ale USM, Seria „Științe filologice”. Chișinău: CE USM, 2006, p. 295 – 297. ISSN 1811-265X
10. Valori stilistice ale vorbirii indirecte libere în spaniola contemporană. In: Probleme actuale de lingvistică, glotodidactică și știință literară. Chișinău: CE USM, 2004, p. 271-273. ISBN 9975-70-535-9

Sumarul compartimentelor tezei este elaborat în conformitate cu obiectivele propuse și constă din *Introducere*, trei capitole, *Concluzii generale și recomandări* și *Referințe bibliografice*, care includ studiile teoretice consultate și operele literare citate.

În **Introducere** este argumentată actualitatea și importanța temei de cercetare, sunt determinate scopul și sarcinile tezei, precum și principalele metode de cercetare. De asemenea, este fundamentată semnificația teoretică și aplicativă a lucrării, sunt precizate reperle metodologice și structura tezei.

Capitolul 1 al tezei intitulat „Parcursul evolutiv-istoric și constituirea conceptuală a punctului de vedere” reprezintă, inițial, o sinteză a traseului evolutiv al problemei în discuție, din care derivă o relație evidentă dintre actuala teorie a punctului de vedere și numeroase discipline cu caracter științific, de unde derivă că aceasta s-a constituit în rezultatul conjugării eforturilor reprezentanților diferitelor arii de investigație, or în urma unei extrapolări asupra literaturii devine posibilă formularea și fundamentarea unor asemenea noțiuni de importanță majoră ca *perspectivă narativă, focalizare, viziune* etc.

În continuare, se efectuează o trecere în revistă a teoriilor care prezintă un interes major pentru subiectul în discuție, și anume, *tipologia inductivă anglo-saxonă* (P. Lubbock, Wayne C. Booth, N. Friedman), *tipologia narativă germană* (E. Leibfried, W. Füger), *tipologia culturală a*

punctului de vedere (B. Uspenski), *restrângerea perspectivei la profunzimea cunoașterii naratorului* (Tz. Todorov); *perspectiva narativă ca focalizare* (G. Genette), datorită cărora evoluția naratologiei înregistrează un salt calitativ considerabil, în virtutea unei sistematizări clare a categoriilor esențiale ale narațiunii și una dintre cele mai recente teorii, care îi aparține naratologului german W. Schmid, considerată drept una dintre cele mai operante și complexe, în virtutea generalizării experienței teoriilor anterioare, în calcul fiind luate atât avantajele, cât și carențele semnalate anterior. Potrivit acesteia, *punctul de vedere* reprezintă o confluență de condiții, generate de factori externi și interni, care influențează asupra receptării.

Fundamentarea aspectelor-cheie în cadrul capitolului 1 ne servește drept punct de reper pentru elaborarea **capitolelor 2 și 3** și impune, în mod inevitabil, analiza structurilor externă și internă ale narațiunii, întrucât elucidarea acestora se dovedește a fi decisivă pentru rezultatele finale ale mai multor cercetări în domeniu.

În felul acesta, în cadrul **capitolului 2** intitulat „**Exprimarea punctului de vedere prin intermediul formelor de reproducere mediată a discursului**”, considerăm indispensabilă efectuarea unei elucidări complexe a elementelor constitutive ale structurilor externă și internă ale narațiunii, a teoriilor centrate pe dispariția autorului, conștientizînd faptul că acestea au avut și continuă să aibă nu doar adepți, ci și numeroși oponenți, argumentul principal fiind următorul: neglijarea autorului empiric este echivalentă cu încercarea de a analiza efectul în absența cauzei. În cele ce urmează, atenția este centrată asupra principalelor forme de reproducere mediată a discursului (discursul narativizat, stilul indirect, stilul indirect liber), acestea fiind supuse analizei din perspectiva celor 5 dimensiuni ale punctului de vedere pe care le distinge W. Schmid (perceptiv, spațial, temporal, ideologic, verbal).

În cadrul **capitolului 3** intitulat „**Exprimarea punctului de vedere prin intermediul formelor de reproducere directă a discursului**”, se efectuează o trecere în revistă a rezultatelor mai multor cercetări, care vizează formele de reproducere directă a discursului, în special, stilul direct și dialogul, observându-se că principalele caracteristici ale acestora fac referire, în primul rând, la coexistența a două dimensiuni diferențiate expres, și anume – discursul naratorului și cel al personajului. În felul acesta, atât caracterul democratic, cât și obiectivitatea vorbirii directe și a dialogului, pot fi puse la îndoială, inclusiv datorită existenței mai multor subiecți ai enunțării, care creează premise pentru interpretări diverse. Este evident faptul că, în pofida apartenenței vorbirii directe la formele de reproducere directă a discursului, continuă să fie actuală problema naratorului, care își subordonează, și de această dată, enunțul rostit aparent de personaj. Or, prestația naratorului va fi una variabilă oscilînd de la stabilirea

unei elementare conexiuni formale cu discursul personajului până la asumarea majorității procedeelelor care vor condiționa procesul narativ și, inclusiv, vor influența asupra receptării. În cazul în care naratorul va delega „misiunea” incorporării vorbirii directe unui alt subiect, prezentat în mod expres, se va produce, inevitabil, un efect stilistic de diminuare a responsabilității naratoriale și de multiplicare a punctelor de vedere. Acestea fiind spuse, putem conchide că opera literară nu este o proiecție fidelă a realității, ci un punct de vedere unic și o interpretare a acestei realități, care îi aparține, în exclusivitate, autorului.

Totalizarea rezultatelor cercetării este prezentată în **Concluziile** finale.

1. PARCURSUL EVOLUTIV-ISTORIC ȘI CONSTITUIREA CONCEPTUALĂ A PUNCTULUI DE VEDERE

1.1 Repere interdisciplinare în abordarea punctului de vedere

În literatura de specialitate conceptul denumit punct de vedere a suscitât constant interesul cercetătorilor, dat fiind caracterul complex și adesea neunivoc al acestuia. Dacă în limbajul comun, de cele mai multe ori, punctului de vedere îi corespunde accepția de opinie, părere sau judecată, atunci contextele specializate îi imprimă conceptului în cauză semnificații distincte, fapt care se reflectă și în numeroasele oscilații terminologice înregistrate în acest sens. Astfel, paralel cu termenul „punct de vedere”, în literatura de specialitate se utilizează frecvent termenii-metafore „unghi de vedere”, „optică”, „viziune”, „focalizare”, „perspectivă” etc. care, în opinia specialiștilor, „nu provoacă riscuri de confuzii grave, deoarece, - cu excepția eforturilor de singularizare – sensul rămâne același”. [127, p. 23]

Totodată, devine evidentă problematica generată de varietatea terminologică, deoarece numeroasele divergențe, uneori substanțiale, au fost și continuă să fie reflectate într-o polemică aprinsă a cercetătorilor în domeniu. Referindu-ne la originile și evoluția acestei polemici, trebuie să menționăm, în primul rând, poziția filozofului spaniol José Ortega y Gasset vizavi de problema dată, care pare să fi avut o influență decisivă asupra scriitorilor și cercetătorilor. J. Ortega y Gasset stabilește o corelație între categoria punctului de vedere și abordarea epistemologică a realității, proprie concepției filozofice relativiste.

„Realitatea, care, de fapt, este singulară, se arată a fi multiplă, ținând cont de faptul că fiecare persoană privește lumea din propriul său punct de observație, adică dintr-o perspectivă specifică. În felul acesta, percepția și cunoașterea realității variază în funcție de perspectiva adoptată în fiecare caz concret, ultima prezentându-se ca o componentă inseparabilă a realității. Prin urmare, fiecare posedă un punct de vedere sau o viziune proprie asupra realității, iar adevărul nu este altceva decât abordarea lumii din perspective diferite. Suma acestor puncte de vedere divergente facilitează apropierea maximă de adevărul absolut, precum și de omnisciență. În aceeași ordine de idei, autorul conchide că realitatea, asemenea unui peisaj, posedă perspective infinite, toate acestea la fel de veridice și autentice, iar unica perspectivă falsă este cea care pretinde a fi unică”. [78, p. 199]*

* Traducerea tuturor citatelor preluate din sursele prezentate în Referințele bibliografice în limbile spaniolă, franceză, italiană și rusă ne aparține.

Astfel, devine clar că fundamentul pe care se sprijină categoria de *punct de vedere* sau *perspectivă* este epistemologia secolului XX însă, în același timp, nu putem trece cu vederea un alt aspect deosebit de important al problemei în cauză, și anume – caracterul interdisciplinar al categoriei vizate. Cea mai mare parte a definițiilor perspectivei se poate rezuma la următoarele formule: „representare tridimensională prin desen a unui corp din spațiu pe o suprafață plană”; „privire generală, aspect general asupra unui peisaj, a unei scene sau a unui obiect văzute din depărtare, priveliște”; „fel particular de a vedea lucrurile, aspect sub care se prezintă lucrurile”; „punct de vedere”. [187, p.783, 186, p.1584]. Din definițiile date rezultă o relație evidentă între perspectivă și diverse discipline cu caracter științific - geometria, optica fiziologică, psihologia receptării, precum și artele vizuale – pictura, arhitectura etc., fapt care elucidează și justifică originea și esența numeroșilor termeni metaforici prezenți în literatura de specialitate.

1.1.1 Perspectiva în artele vizuale și științele exacte

În acest fel, ajungem la concluzia că actuala teorie a perspectivei s-a constituit în rezultatul conjugării eforturilor reprezentanților diferitelor arii de investigație, iar evoluția acesteia a cunoscut un traseu îndelungat care își are originile în perioada Renașterii, atunci când inginerul, constructorul și sculptorul florentin Filippo Brunelleschi a introdus regula perspectivei în pictură bazându-se pe rezultatele obținute în urma colaborării sale cu tânărul matematician Paolo Toscanelli. Aceasta a fost denumită „metoda proiecției centrale a obiectelor pe suprafață plană” [178, p.3]. Ulterior, învățătura despre perspectivă a reușit să se afirme și să capete teren, datorită mai multor reprezentanți ai Renașterii italiene, și anume – Paolo Uccello, Masaccio, Andrea Mantegna, Piero della Francesca, Fra Filippo Lippi, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci etc. În opinia acestora, perspectiva implică inevitabil trei elemente *sine qua non*: ochiul, obiectul și distanța, primul dintre acestea fiind principalul. Calculele matematice exacte determinau distanța dintre obiecte, raportul spațial dintre acestea, indispensabil pentru ca receptarea reprezentării să nu fie compromisă de o îngrămădire excesivă sau, dimpotrivă, de un deficit excesiv de figuri.

De fapt, în același context, cunoscutul istoric al artelor Erwin Panofsky semnaleză în lucrarea sa *Perspectiva ca formă simbolică* (1925) o diferență radicală între perspectiva din arta italiană renascentistă, al cărei fundament poartă un caracter științific, fiind rezultatul unor cercetări în domeniul matematicii, și perspectiva artiștilor din țările de nord care a fost dedusă, în exclusivitate, pe cale empirică. „Renașterea - conchide autorul – a reușit să raționalizeze totalmente imaginea spațiului în plan matematic obținând în felul acesta ceea ce fusese imposibil anterior: o construcție spațială unitară și necontradictorie de extensie infinită, în care corpurile și

intervalele constituite de spațiul gol să fie unite în conformitate cu niște legi bine determinate”. Această afirmație a cercetătorului vizează în mod implicit arta din perioada antichității clasice, care rezida, prin esența sa, într-o artă a corpurilor și recunoștea în calitate de realitate artistică nu doar vizibilul, ci, de asemenea, și tangibilul. Totodată, aceasta nu unea diverse elemente tridimensionale bine determinate din punct de vedere proporțional într-o unitate specială, ci le dispunea tectonic sau plastic într-o asamblare de grupuri. Astfel, marea evoluție înregistrată în perioada Renașterii presupunea trecerea de la un spațiu de corpuri anexate la un spațiu sistemic. [81, p. 25-46].

Paralel cu dezvoltarea teoriei perspectivei în calitate de disciplină cu fundament matematic, evoluau treptat și cunoștințele cu privire la structura ochiului, felul în care funcționează acest organ, precum și particularitățile receptării vizuale. În a doua jumătate a secolului XVII Isaac Newton, fiind interesat de natura luminii și structura ochiului uman efectuează o serie de descoperiri importante care revoluționează teoriile existente în acea perioadă. Newton ajunge la concluzia că ochiul și capacitatea vizuală a acestuia nu reprezintă un punct care receptează acțiunea fasciculelor optice sau a imaginilor, ci o suprafață concavă a fundului ocular denumită retină. După aceste descoperiri devine evident faptul că abordarea pur geometrică a perspectivei nu este întemeiată din punctul de vedere al fiziologiei. În urma acestor investigații, teoria perspectivei este divizată în două compartimente independente. Primul vizează aspectele ce țin de geometria proiectării, fiind cunoscut ca perspectivă liniară, iar al doilea a căpătat denumirea de optică fizică sau fiziologică și include cercetările legate de natura luminii, vederii și receptării vizuale.

Cercetările ulterioare efectuate pe parcursul secolului XIX – începutul secolului XX în domeniul psihologiei receptării s-au încheiat cu descoperirea unei serii de divergențe radicale între teoria proiecțiilor de perspectivă și receptarea vizuală ca atare, deoarece procesul de receptare este tratat deja ca o trăire subiectivă generată de subiectul care își exprimă sentimentele în formă liberă, și nu ca un proces de reflectare a realității. Totodată, în aspect artistic, această teorie nega perspectiva în calitate de știință despre legitățile reproducerii obiectelor pe suprafață plană și crea premise pentru apariția curentelor moderniste și formaliste.

1.1.2 Perspectiva în teatru și cinematografie

În aceeași ordine de idei, urmează să ne referim la o altă dimensiune importantă a problemei tratate, și anume – abordarea perspectivei în teatru și cinematografie, care nu constituie altceva decât o continuare fidelă a tradiției preluate din artele vizuale și o conlucrare activă cu literatura și naratologia. Deși e mai puțin actuală decât în cadrul altor forme

reprezentative ale artei, problema punctului de vedere se manifestă frecvent în teatru, deoarece dacă am contrapune impresia produsă de o piesă în calitate de operă literară și impresia pe care o provoacă versiunea dramatizată a aceleiași piese, am reuși să elucidăm, într-o anumită măsură, specificul problemei în discuție. Spectatorul din sala de teatru urmărește acțiunea din scenă din propriul său punct de vedere și nu din cel al participanților la acțiune. În felul acesta, posibilitatea de a se identifica cu unul dintre actori pentru a-și asuma punctul de vedere al acestuia, cel puțin provizoriu, este redusă la zero, în raport cu posibilitățile pe care le oferă o operă literară. [176, p. 11-12]

Totodată, în cazul teatrului, la capitolul receptare, cercetătorii trasează o linie demarcativă între spectacolul scenic și spectacolul de teatru televizat, întrucât în ambele cazuri statutul receptorului este diferit. „Spectatorul de teatru urmărește întreaga acțiune scenică din același unghi, în conformitate cu locul pe care îl ocupă în sala de spectacole. În schimb, atunci când vizionează un spectacol de teatru TV, telespectatorul are impresia că își schimbă în permanență locul din care privește ceea ce se întâmplă pe micul ecran: ba se află în preajma actorilor (plan apropiat), ba la o distanță considerabilă (plan general), în felul acesta, receptarea fiind condiționată de subiectivitatea regizorului și de posibilitățile tehnice ale camerei de luat vederi”. [107, p. 83]

În cinematografie, fluxul informativ pe care îl receptează spectatorul reprezintă o referință la un personaj/un grup de personaje sau la un eveniment/o serie de evenimente. A relata o acțiune înseamnă, inevitabil, a lăsa în umbră o parte a acesteia, deoarece o eventuală reproducere dotată cu exactitate absolută este imposibilă. În aceste circumstanțe, informația percepută de spectator va fi furnizată dintr-un „punct de interes” a cărui menire este de a determina ce, cât și cum se va relata. Astfel, punctul de vedere reprezintă o parte inseparabilă a procesului de selectare și organizare a materiei narative prin intermediul căreia acesteia i se atribuie o semnificație, ținându-se cont de spațiu și de timp. [87, p. 9]

Analizând experiența acumulată pe parcursul secolelor trecute, se poate ajunge la concluzia că o abordare unilaterală a perspectivei – în aspect pur matematic sau doar ca fenomen psihologic subiectiv, privit de cercetătorii europeni preponderent de pe poziții idealiste, - are drept consecință o interpretare eronată a conceptului în cauză, care poate genera în practică rezultate diametral opuse. Una din extreme o constituie subiectivismul și formalismul, iar cealaltă are la bază un caracter „sec”, nefiresc, „fotografic”, generat de calcule matematice exacte. Este cert faptul că atât matematica, cât și geometria pot pretinde în cadrul teoriei perspectivei la statutul de științe aplicate, reprezentând modalități de fixare cantitativă a

legităților deduse pe baza imaginilor de perspectivă. „Însă rolul științelor exacte nu trebuie absolutizat, întrucât, în aceste condiții, prioritatea acordată aspectului tehnic favorizează reducerea fenomenelor artistice la reguli stricte, retragerea pe plan secundar a veridicității imaginilor reprezentate, a factorilor estetic și afectiv”. [178, p. 10-18].

Astfel, după cum am menționat anterior, aspectului interdisciplinar îi revine un rol deosebit de important, care se explică prin faptul că problema în discuție interacționează cu mai multe discipline și arii de investigație, fiind prea complexă pentru a putea fi elucidată pe deplin la aplicarea unei singure metode de cercetare. La rândul lor, relațiile stabilite în urma conexiunilor diferitelor domenii poartă un caracter complementar și cumulativ.

În calitate de exemple concrete ne pot servi definițiile conceptelor-cheie care stau la baza artelor vizuale. Potrivit acestora, perspectiva reprezintă realitatea percepută în mod firesc, adică tridimensional. Pentru a picta un tablou, o schiță sau pentru a elabora un proiect arhitectonic trebuie să ținem cont de faptul că toate cele percepute vizual se supun legilor perspectivei, deoarece ochiul nostru posedă capacitatea înnăscută de a observa eventuale carențe ale acesteia.

În altă ordine de idei, trebuie să menționăm că selectarea unui punct de vedere optim reprezintă rezultatul mai multor decizii cu privire la poziție și distanță, de care va depinde, în final, corectitudinea mesajului care pretinde a fi transmis, iar în urma unei extrapolări a conceptelor în discuție asupra literaturii, a devenit posibilă formularea și fundamentarea unor asemenea noțiuni de importanță majoră cum sunt *perspectiva narativă*, *punctul de vedere*, *viziunea* etc.

1.1.3 Abordarea punctului de vedere în teoria literaturii

În literatură, acest concept complex și interdisciplinar care poartă numele de *punct de vedere* a fost indus din experiența practică a marilor scriitori, mai exact din cea a lui Gustave Flaubert în celebrul său roman *Madame Bovary* (*Doamna Bovary*, 1857), în cadrul căruia firul narațiunii este preluat de personaje. Această renunțare la un narator tradițional care deține controlul absolut asupra celor narate urmărea scopul de a spori gradul de obiectivitate și credibilitate și, respectiv, de a reduce la minimum subiectivismul.

Una din temele predilecte ale *Corespondenței* lui G. Flaubert se referă, în repetate rânduri, la așa-numitul „ideal” al consacratului scriitor, care se poate rezuma la următoarele: „scrierea unui roman trebuie să fie asemenea scrierii istoriei”, fapt care, în opinia sa, justifică suprimarea naratorului. G. Flaubert crede într-o literatură cu caracter științific, neutru și obiectiv căreia îi sunt proprii „imparțialitatea picturii, măreția legii și precizia științei”. Aceasta înseamnă implicit că autorul se limitează la „reprezentare” și se abține de la „concluzii”, de la exprimarea

propriei opinii. Bineînțeles, autorul are dreptul la propria părere și o poate aduce la cunoștința tuturor, doar cu condiția că aceasta nu va fi expusă într-o manieră directă, ci prin intermediul „faptelor” și al „imaginilor”. În același context, Flaubert menționează că „autorul trebuie să fie prezent pretutindeni, iar vizibil nicăieri. În acest fel, obiectivitatea nu reprezintă o chestiune de atitudine mentală sau morală, ci de tehnică literară”. [Apud: 145, p. 246]

Naratorul invizibil reprezintă coloana vertebrală a concepției flaubertiene despre impersonalitate, instrumentul care face posibilă aplicarea în practică a acestei idei. În momentul scrierii celebrului său roman, Flaubert a ajuns la concluzia că o operă de artă trebuie să producă impresia de autosuficiență, iar pentru atingerea acestui obiectiv este indispensabilă „dispariția” naratorului. Această circumstanță de invizibilitate îi impune o atitudine impasibilă vizavi de cele narate, îi interzice orice ingerință efectuată cu scopul de a trage concluzii sau de a dicta sentințe. Astfel, G. Flaubert își exprimă ferma convingere potrivit căreia literatura care conține o morală este, în esența sa, falsă. Prin urmare, naratorul, urmează să se abțină de la opinii directe și să organizeze materia narată într-o manieră corectă, înlănțuind adecvat episoadele, iluminând sau trecând cu vederea conduita personajelor în anumite momente, scoțând în relief evenimente revelatoare, provocând dialoguri, efectuând descrieri.

Totuși, în pofida statutului de primă importanță pe care îl deține naratorul invizibil, acesta nu este nicidecum unicul din cadrul romanului. Deși este exponentul unor idei atât de ferme cu privire la impasibilitate și obiectivitate, Flaubert nu le aplică într-o formă dogmatică, fiind un creator care, uneori, formulează teorii și nu un teoretician care scrie romane. În felul acesta, identificăm prezența mai multor naratori ale căror voci alternează atât de subtil, încât cititorul abia de reușește să conștientizeze schimbarea de perspectivă, fiind sigur de faptul că aceasta nu este multiplă, ci unică.

Prin urmare, în cazul romanului *Doamna Bovary* tehnica obiectivității este orientată spre atenuarea maximă a unor inevitabile idei impuse de orice creație artistică. Aceasta nu înseamnă, implicit, că romanul lui Flaubert este lipsit totalmente de ideologie, ci faptul că aceste idei nu constituie cauza, ci, mai degrabă, efectul unei opere de artă. Romanul nu este o simplă consecință a unui adevăr aflat în posesia autorului care, la rândul său, îl transpune în ficțiune, ci contrariul: căutarea/explorarea prin intermediul creației artistice a unui eventual adevăr necunoscut. [102, p. 81-101]

Rezonanța fenomenului în cauză reușește să-l influențeze într-o măsură considerabilă și pe marele prozator, critic literar și dramaturg american Henry James (1843-1916), de numele căruia se leagă formularea noțiunii de *punct de vedere* în eseul său despre roman *The Art of*

Fiction (Arta ficțiunii, 1884) și căruia, în opinia mai multor cercetători, istoria nu i-a rezervat locul binemeritat printre marii inovatori ai epocii. Henry James reprezintă un caz de excepție, dat fiind că acesta reflectează în mod constant asupra specificului activității sale, asupra motivelor care l-au determinat să scrie, explică și interpretează în mod rațional experiența procesului de scriere așa cum, probabil, puțini autori au făcut-o. Prologurile sale, întrunite în așa-numitele *Prefețe*, constituie adevărate tratate literare scrise cu o minuțiozitate deosebită, dar constituind, în același timp, o afirmare a intențiilor sale. Este important să menționăm aici că cea mai mare parte a prologurilor a fost scrisă după apariția cărților propriu-zise.

De exemplu, în prefața la romanul *The portrait of a lady (Portretul unei doamne, 1880)* Henry James se referă în repetate rânduri la multitudinea și eterogeneitatea potențialelor unghiuri de observație, precum și la necesitatea de a opta pentru un punct de vedere adecvat recurgând la o serie întregă de termeni-metafore: „...casa ficțiunii are nu o fereastră, ci un milion – sau, mai degrabă, un număr incalculabil de ferestre posibile și fiecare dintre ele ori a fost străpunsă în vasta sa fațadă, ori rămâne încă de străpuns, după trebuința viziunii personale și după influența voinței individuale. Aceste *deschideri*, de dimensiuni și forme diferite, se situează, toate, deasupra scenei omenești, [...]. La urma urmelor, sunt niște simple *spărturi* într-un zid neînsuflețit; [...] nu sunt uși cu balamale care să se deschidă direct spre viață, dar au această caracteristică specială: că la fiecare dintre ele stă câte un personaj cu o pereche de ochi sau cel puțin cu un binoclu, care reprezintă, în fiecare caz, un instrument unic de observație [...]”. [128, p. 11]

Aici e cazul să subliniem faptul că interesul lui James nu se orientează în exclusivitate spre cele percepute vizual, ci depășește aceste limite insistând asupra unui parcurs ascendent care se rezumă la următoarea structură: „deschiderea ferestrei” determină „alegerea subiectului” pentru ca, într-un final, să devină „formă literară”. De asemenea, se revine la ideea potrivit căreia lumea este o iluzie, iar fiecare dintre noi își creează singur realitatea raportând cele percepute la sistemul de valori pe care îl posedă: „El și vecinii lui privesc același spectacol, însă unul vede mai mult acolo unde altul vede mai puțin, unul vede negru acolo unde altul vede alb, unul vede grandios acolo unde altul vede minuscul [...] și tot așa. Din fericire, nu se poate ști asupra ce anume fereastră s-ar putea să nu se deschidă pentru o anumită pereche de ochi; spun „din fericire” tocmai din pricina diversității incalculabile. Vastul câmp vizual, scena umană, este „alegerea subiectului”; deschizătura din zid, fie ea o fereastră largă, fie una prevăzută cu balcon [...], este „forma literară”; dar acestea, luate separat sau împreună, nu sunt nimic fără prezența

observatorului la postul său – cu alte cuvinte, fără conștiința artistului. Spuneți-mi care e artistul și o să vă spun de ce anume a fost el conștient”. [Ibid., p. 11]

Henry James a vorbit puțin sau, mai bine zis, nimic despre sine, însă suficient despre metodele sale literare care se pot rezuma la următoarele: „să trăiești în lumea creației – să intri în ea și să rămâi acolo, să o frecventezi și să o inspecți, să gândești intens și productiv pentru a transforma gândurile în esență prin intermediul profunzimii, a continuității atenției și a meditației.” Iar în ceea ce privește propria sa biografie, a insistat asupra faptului că un scriitor care își prezintă operele nu este obligat să își prezinte și propria viață printre ele. O persoană este în drept să determine, în ciuda curiozității omenești, câte va ști lumea despre ea și, firește, câte nu va ști. Această dorință de a tăinui propria viață de ochii altora și de a restricționa accesul întregii lumi spre aceasta constituie unul dintre extrem de puținele puncte de reper pe care se pot sprijini cercetătorii scrierilor sale, deoarece Henry James generează un stil nou care rezidă într-o manieră extrem de precaută, delicată și tacticoasă de a se aprofunda în conștiința și, respectiv, în viața privată a personajelor sale. În acest fel, se conturează foarte elocvent rolul însemnat care îi revine aspectului moral atunci când sunt tratate probleme estetice. [29, p. 452 - 454] De altfel, pe baza celor expuse anterior, se poate afirma faptul că Henry James reușește să postuleze în scrierile sale o supremație a factorului moral și etic față de cel estetic.

Paralel cu aceasta, scriitorul insistă asupra meticulozității cu care urmează a fi selectat personajul-exponent al punctului de vedere, dat fiind că accesul acestuia la realitatea înconjurătoare devine posibil doar datorită virtuților sau restricțiilor pe care i le dictează inteligența, sensibilitatea, vârsta, nivelul de cultură etc. Viziunea personajului este, prin definiție, subiectivă și include o porțiune „limitată” a experienței sale, întrucât autorul îi interzice accesul la cunoașterea absolută. În acest context, H. James sugerează următoarea abordare: „Plasează centrul subiectului în conștiința tinerei femei și o să ai o dificultate pe cât de interesantă și de frumoasă îți dorești. [...] pune greutatea cea mai mare în talerul *ei*, unde vei avea, în majoritate, dimensiunea relațiilor sale pentru ea însăși. În același timp, fă-o îndeajuns de interesată și de lucruri din afara ei și n-o să ai de ce te teme că relațiile acestea vor fi prea limitate. Plasează apoi pe celălalt taler greutatea mai mică [...]”. [128, p. 16]

Un alt merit incontestabil al lui H. James este cel de a fi acordat o importanță teoretico-aplicativă noțiunii de „reflector”. De altfel, pretenția lui James de a eradica sau, cel puțin, de a face să tacă un narator prea „vorbăreț” și vizibil îl determină să propună în calitate de alternativă nararea istoriei prin intermediul minții sau conștiinței unuia sau mai multor personaje. Utilizând personajul în postură de „reflector” sau „conștiință centrală”, se reușește atingerea unui obiectiv

dublu: retragerea naratorului care, din acest moment, pierde protagonismul și minimizarea omniscienței. [51, p. 59]

Așadar, Henry James își propune în calitate de ideal al romanului principiul neutralității maxime, acesta fiind înțeles drept înfățișarea personajelor și a lumii acestora fără o intruziune aparentă a instanțelor străine. Deși mulți critici îi pot reproșa faptul că expune fragmentar și nesistematizat, certă este și afirmația, potrivit căreia, „...începând cu Henry James, romanul se deschide în fața multiplicității punctelor de vedere cu scopul de a îngloba problematica complexă a omului contemporan – operarea cu perspective multiple; diferite puncte de vedere constituie unul dintre cele mai importante instrumente de care poate dispune romancierul pentru a-și exprima întregul repertoriu de incertitudini, de confuzii, de suspiciuni”. [74, p. 232 - 233]

Iar în ceea ce privește preocupările estetice ale scriitorului, acestea ar putea fi definite în raport cu influența pe care a exercitat-o asupra viziunilor sale pictura, dat fiind faptul că, în repetate rânduri, H. James trasează o paralelă între arta romancierului și cea a pictorului: „Analogia dintre arta pictorului și arta romancierului este completă. Sursa de inspirație este aceeași, procesul este același și succesul este identic”; „Scriitorul este în același timp filozof și pictor”. [63]; „Dintre toate tablourile romanul este cel mai amplu și cel mai elastic. Se poate dilata infinit, poate cuprinde orice. Unicul lucru de care are nevoie este un subiect și un pictor. În calitate de subiect îi aparține totalitatea cunoașterii umane”. [*Apud*: 29, p. 459]

Indiscutabil, marele merit al lui Henry James rezidă în faptul că acesta a pus piatra de temelie grație căreia investigațiile ulterioare au reușit să fie orientate într-o direcție justă. În același timp, este indispensabil să acordăm atenția corespunzătoare abordării multiaspectuale a problemei punctului de vedere, dat fiind că acesta reprezintă un subiect relevant pentru o serie întreagă de discipline cu caracter științific și, după cum se poate observa, inclusiv pe baza exemplurilor preluate din scrierile lui Henry James, ipotezele care aparțin unor arii de cercetare distincte, fiind conectate între ele, se adaptează la necesitățile investigațiilor lingvo-literare constituind instrumente importante pentru exploatarea ulterioară a unor domenii noi.

1.2 Direcții de cercetare a punctului de vedere

După cum semnaleză mai mulți specialiști, subiectul în discuție este pe cât de explicit, pe atât de confuz, deoarece numărul semnelor de întrebare înregistrate în acest sens este net superior răspunsurilor și căilor de soluționare a acestor probleme controversate.

Chiar și așa, realizările actuale ale literaturii, naratologiei, semioticii, stilisticii etc. la prezentul capitol sunt o consecință firească a implicării eforturilor complementare din domeniul filozofiei, matematicii, psihologiei, opticii fiziologice, artelor vizuale etc., datorită cărora devine

posibilă suplinirea unor eventuale curențe care pot surveni în urma unei abordări unilaterale, la care ne-am referit și anterior. Prin urmare, colaborarea dintre diferite discipline va fi întotdeauna binevenită pentru că rezultatul acesteia se va materializa în identificarea unor noi soluții care vor facilita studiul unui fenomen atât de complex și neunivoc cum este *punctul de vedere*.

1.2.1 Tipologia inductivă anglo-saxonă

Așadar, ideile pe care le-a formulat în cadrul scrierilor sale H. James au avut o rezonanță puternică în perioada respectivă constituind, în același timp, un impuls pentru dezvoltarea uneia dintre cele mai importante direcții de cercetare naratologică, cea anglo-americană sau anglo-saxonă, printre ai cărei reprezentanți de frunte îi vom menționa pe Joseph Warren Beach (*The Method of Henry James (Metoda lui Henry James, 1918)*); *The Twentieth-Century Novel. Studies in Technique (Romanul secolului XX. Studii de tehnică, 1932)*), Percy Lubbock (*The Craft of Fiction (Puterea ficțiunii, 1921)*), Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction (Retorica ficțiunii, 1961)*), Edward M. Forster (*Aspects of the Novel (Aspecte ale romanului, 1927)*), Mark Schorer (*Technique as Discovery (Tehnică ca descoperire, 1948)*), Norman Friedman (*Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept (Punctul de vedere în ficțiune. Dezvoltarea unui concept critic, 1955)*); *Point of View in Form and Meaning in Fiction (Punctul de vedere în Formă și semnificație în ficțiune, 1975)*) etc. Aportul major al acestora constă în elaborarea unei tipologii inductive a tehnicii narațiunii.

În anul 1921 academicianul britanic Percy Lubbock publică un studiu consistent intitulat *The Craft of Fiction (Puterea ficțiunii)* în care distinge două aspecte opuse ale punctului de vedere, și anume: în primul caz, lectorul se confruntă cu naratorul și îl ascultă, iar în al doilea caz, se confruntă cu istoria și o observă, favorizând în cadrul acestei opoziții cea de-a doua opțiune. [Apud: 67, p.39] De fapt, termenii pe care îi utilizează P. Lubbock sunt *showing* (a arăta) și *telling* (a vorbi). La fel ca și Aristotel, teoreticienii anglo-americani afirmă că excelența narațiunii constă în apropierea de genul dramatic, în a oferi istoriei posibilitatea de a se desfășura de la sine. Naratorul la persoana a treia este obligat să renunțe la „despotismul” pe care îl exercită asupra lumii românești în secolul XIX și să se retragă din scenă sau, cel puțin, să devină „transparent” evitând manipularea judecății cititorului și spulberarea iluziei mimetice. În acest context, este necesar să precizăm că, în concepția anglo-saxonă, „prezentarea directă” nu semnifică același lucru ca și pentru Aristotel și Platon, deoarece în antichitate doar discursul direct se considera mimetic, pe când criticii anglo-americani erau de părere că acțiunile de asemenea pot fi dramatizate.

Pe baza celor expuse anterior, putem conchide că termenul *showing*, pentru care optează P. Lubbock, face referire la absența explicită a subiectului enunțării, adică la cedarea cuvântului personajelor de către naratorul care devine invizibil în cadrul textului. De asemenea, dihotomia *showing/telling* îi servește autorului drept punct de plecare atunci când distinge două moduri antitetice de prezentare a istoriei: scena și panorama. (Noțiunea de panoramă mai implică și facultatea de omnisciență și omniprezență a naratorului.)

În același timp, nu poate fi trecut cu vederea faptul că P. Lubbock pornește de la o lectură tehnică a scriitorilor L. Tolstoi, G. Flaubert, W. Thackeray, Ch. Dickens, H. de Balzac și își propune, mai curând, o studiere practică a tehnicilor narrative, decât o elaborare sistematică a unei teorii. Clasificând criteriile expuse în *The Craft of Fiction*, pot fi evidențiate patru forme narrative: [Apud: 129, p. 130-138]

1. *Survolul panoramic (Panoramic survey)* - pentru această formă este specifică prezența unui narator care recurge la propria voce și perspectiva modului „pictural” în vederea unei prezentări panoramice a faptelor românești. (Se poate vorbi despre un mod „pictural” atunci când naratorul prezintă o reflectare a evenimentelor în oglinda conștiinței receptive a cuiva, fie în propria perspectivă narativă, fie în cea a unui personaj.) Survolul panoramic, după părerea lui P. Lubbock, reprezintă o formă narativă net inferioară în raport cu celelalte forme întrucât, pe lângă predilecția pentru *telling*, importanța căruia este subminată de către autor, presupune o serie întregă de curențe ca: prezența explicită a unui narator omniscient, accesul acestuia la viața interioară a altora și, în cele din urmă, vom menționa punctul de vedere care, nefiind integrat în istorie, se situează într-un narator extern, calificat de către cercetător drept „iresponsabil”.
2. *Naratorul dramatizat (Dramatized narrator)* – acesta implică situarea naratorului în istorie fără a fi stabilită, însă, o diferență între tipul narativ axat pe *eul-narant* și cel bazat pe *eul-narat*. După părerea autorului, fiecare secvență a romanului, nu doar secvențele scenice trebuie să fie, într-un fel sau altul, dramatizată, or prezența naratorului dramatizat este binevenită numai în povestirea despre altcineva sau lumea înconjurătoare, nu și în prezentarea vieții interioare a personajului.
3. *Spiritul dramatizat (Dramatized mind)* – considerat de către P. Lubbock formă supremă a artei românești în care subiectul enunțării recurge la persoana a treia fără a-și impune propriul punct de vedere prin intermediul intruziunilor și explicațiilor. Acesta se retrage pentru a ceda perspectiva unui personaj-reflector care prezintă evenimentele prin optica sa și, concomitent, prin prisma conștiinței sale, adică „pictural”. Din acest moment, menționează P.

Lubbock, „de la pictural se trece la modul „dramatic”, deoarece se produce impresia că viața sufletească a reflectorului este un „spectacol pentru cititor”, fără interpret nepoftit, fără transmițător de lumină, fără conducător de sens.”

4. *Drama pură (Pure drama)* – în cadrul acestei forme narative perspectiva *eului* narant este, practic, imperceptibilă, întrucât acesta nu intervine în viața actorilor înregistrând impasibil scenele, dialogurile, descrierile. În acest context, P. Lubbock aduce în calitate de exemplu romanul lui H. James „Vârsta ingrătă”, operă care, după spusele lui, ar fi putut să fie tipărită ca o piesă de teatru; tot ce nu e dialog e pur și simplu un fel de indicație scenică amplificată, imprimând dialogului efectul expresiv pe care un joc în scenă i l-ar fi putut conferi.

Bineînțeles, Percy Lubbock nu reușește să elucideze într-o măsură suficientă ideile expuse în *The Craft of Fiction*, acestea fiind adesea confuze și lipsite de o argumentare teoretică solidă, ținând cont de faptul că autorul nu distinge punctul de vedere și modul de prezentare a evenimentelor; cine vorbește și cine vede/cunoaște. Cu toate acestea, îi aparține marele merit de a fi adus în vizorul cercetătorilor rolul fundamental al punctului de vedere în arta ficțiunii, această dimensiune fiind dezvoltată și exploatată ulterior de un alt reprezentant de vază al aceleiași direcții de cercetare – Norman Friedman.

La fel ca și în cazul precedent, N. Friedman utilizează conceptul de punct de vedere într-o accepție amplă, depășind limitele determinării subiectului-perceptor. În articolul *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*, publicat în 1955, bazându-se pe opoziția dintre „rezumatul subiectiv” (*subjective telling*), care aparține unui narator „vizibil” și „scena obiectivă” (*objective showing*) realizată de un narator „invizibil”, cercetătorul elaborează o clasificare care include opt forme narative: și, respectiv, șapte forme narative în 1975. [Apuđ: 141, p. 120]

În cele ce urmează, ne vom referi mai detaliat la formele enunțate anterior:

1. *Omnisciența editorială (Editorial omniscience)* – se caracterizează prin utilizarea persoanei a treia, în cadrul căreia naratorul este confundat cu autorul, rezumat, omnisciență nelimitată și intruziunile naratorului.
2. *Omnisciența neutră (Neutral omniscience)* – centrată pe utilizarea persoanei a treia și omnisciența limitată care constituie un prim-pas spre obiectivare, absența intruziunilor.
3. *Eul narant ca martor (I as witness)* – se apropie de prezentarea directă, folosește persoana întâi, actul narativ fiindu-i concesionat unui *eu*-narant-martor în ipostază de observator, lipsit de omnisciență, care exprimă un punct de vedere limitat.

4. *Eul narant ca protagonist (I as protagonist)* – este similară formei narative precedente deosebindu-se de aceasta prin statutul personajului care ocupă un rol central în acțiunea romanescă, expunând evenimentele din punctul de vedere al agentului acțiunii.
5. *Omnisciența multiselectivă (Multiple selective omniscience)* – se caracterizează prin excluderea oricărui narator, apropiindu-se la maximum de „scenă”, iar istoria trecând direct prin „spiritul” mai multor personaje-„reflector”, ale căror puncte de vedere sunt dominante.
6. *Omnisciența selectivă (Selective omniscience)* – spre deosebire de forma anterioară, cititorul se limitează să vadă istoria prin „spiritul” unui singur personaj-„reflector”, al cărui punct de vedere va domina.
7. *Modul dramatic (Dramatic mode)* – rezidă într-o prezentare scenică limitată, practic, la actele și cuvintele personajelor. Autorul poate interveni sporadic cu precizări de genul indicațiilor scenice fără a ne pune la dispoziție informații privind percepțiile, gândurile sau sentimentele personajelor.
8. *Camera (The camera)* – reprezintă o formă narativă pe care N. Friedman o include, din motive de simetrie, în tipologia efectuată în 1955 pentru ca, ulterior, în 1975, să o excludă din aceasta. Inițial, forma narativă a camerei a fost caracterizată prin excluderea totală a autorului în postură de mediator.

Totuși, mai târziu, N. Friedman menționează: „camera este contrară esenței artei narative, a declara că funcția literaturii este transmiterea nemodificată a unui fragment din viață, înseamnă a nu cunoaște natura fundamentală a limbajului însuși: actul scrierii este un proces de abstractizare, de selectare, de omitere, de aranjare.” Acest fapt, probabil, l-a determinat să excludă cea de-a opta formă narativă din tipologia din 1975.

Așadar, în urma efectuării unei analize detaliate, J. Lintvelt ajunge la concluzia că, spre deosebire de predecesorul său, N. Friedman nu pledează pentru o privilegieri absolută a „scenei obiective” în detrimentul „rezumatului subiectiv”, căci în tehnica narativă „toată problema poate fi formulată în termeni de scop și mijloace: a folosit oare romancierul tehnicile de care dispunea, astfel încât ele să producă efectul vizat? ” [129, p. 144 - 145], efectul scontat presupunând apropierea maximă de iluzia de realitate.

Bineînțeles, aflându-se într-o etapă incipientă a evoluției sale, încercarea de a elucida exhaustiv și de a elabora o teorie sistematică a punctului de vedere a înregistrat, inevitabil, mai multe carențe legate atât de imprecizia terminologică: nu se distinge între autor și narator; nu se efectuează o disociere netă între punctul de vedere și modul narativ pentru că, potrivit afirmației lui J. Lintvelt, în concepția anglo-saxonă punctul de vedere nu include doar determinarea

subiectului-perceptor, ci și întreg ansamblul criteriilor pe care le propune privind planurile perceptiv-psihic, temporal, spațial și verbal” [*Ibid.*, p.139]); între cine vede și cine vorbește. Totodată, comentariile și intruziunile generalizatoare ale subiectului vorbitor sunt considerate drept mărci ale punctului de vedere.

În scurt timp, ideile formulate de către P. Lubbock au fost preluate de mai mulți teoreticieni transformându-se, în cele din urmă, într-o dogmă sau într-un principiu cu caracter prescriptiv care urma să fie respectat în mod obligatoriu de orice scriitor.

În aceste circumstanțe, o reacție promptă și critică nu a întârziat să apară din partea cercetătoarei germane Käthe Friedemann în studiul intitulat *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (*Rolul naratorului în proza epică*, 1910), în cadrul căruia autoarea își propune să „reabiliteze” resursele narrative propriu-zise în raport cu „dramatizarea” privilegiată și propagată pe larg la începutul secolului XX. În opinia mai multor cercetători, studiul menționat reprezintă un important punct de referință pentru definirea conceptului de „narațiune dramatică”, precum și a efectelor nondramatice ale vocii naratorului, pe care K. Friedemann le califică drept centrale în cadrul genului narativ. De asemenea, autoarea distinge între caracterizarea „dramatică” a unui personaj și caracterizarea acestuia înfăptuită prin medierea vocii naratorului în afara unei situații „specifice”, remarcând cu privire la cele expuse anterior că „efectul dramatic este doar un efect subordonat unui context global narativ”. [48, p. 180]

A doua jumătate a secolului XX, de asemenea, vine cu o reacție dură în adresa teoriilor lui P. Lubbock și N. Friedman. De data aceasta, criticile parvin din cadrul aceleiași arii de investigație anglo-saxonă, odată cu publicarea lucrării lui Wayne C. Booth *The Rhetoric of Fiction* (*Retorica ficțiunii*, 1961). W. Booth afirmă că opoziția *showing/telling* este ambiguă, medierea povestirii este inevitabilă, iar dispariția discursului autorului este iluzorie. De asemenea, savantul american constată, cu părere de rău, că ceea ce reprezenta, inițial, o simplă descriere a unor opțiuni formale, de care se putea servi scriitorul, a ajuns să se transforme, într-un final, într-o dogmă normativă subminând în felul acesta autoritatea marilor romancieri ai secolelor XVIII și XIX. În același timp, atenția cercetătorului se îndreaptă asupra aspectelor etice ale problemei în discuție, în calitate de argument principal fiind invocate dilemele morale pe care le poate genera „nedivulgarea” identității autorului. În acest context, putem semnala că, la fel ca și P. Lubbock și N. Friedman, W. Booth confundă noțiunile de autor și narator. [67, p. 40]

Or, în pofida criticilor exprimate la adresa acestei teorii, care se pronunță în favoarea unei abordări radicale a scrierii unui roman, polemicile continuă și în prezent, fiind reflectate în mai multe studii cu caracter interdisciplinar, aflate în vizorul cercetătoarei Sarah Kozloff. O

semnificativă parte a acestora se rezumă la următoarea afirmație: o scriitură de calitate tinde să schițeze o imagine în mintea cititorului, nu să-i spună ce să gândească ori să creadă. Totodată, în încercarea de a studia efectele emoționale ale narațiunii, psihologii americani Melanie Green, Timothy C. Brock și Geoff Kaufman trasează o paralelă între experiența unui cititor și cea a destinatarului unui mesaj audiovizual și ajung la concluzia că, în momentul contactului cu lumea ficțiunii, cititorul este supus unui proces de „teleportare”, în cadrul căruia acesta se îndepărtează de lumea înconjurătoare, aprofundându-se în lumea „istoriei”. „În cazul în care prezența naratorului va fi expresă datorită *telling*-ului, lectorul se va simți expulzat din acest mecanism de „teleportare magică” și plăcerea evadării din anosta lume cotidiană va fi compromisă”. [Apud: 67, p.39-41]

În această ordine de idei, S. Kozloff semnalează că predilecția exclusivă a mai multor cercetători pentru *showing* în detrimentul *telling*-ului se explică printr-o serie de „prejudecăți” sau „mituri” legate de polemica dată. Printre acestea vom menționa următoarele: narațiunea nereprezentată are un impact expresiv mai puternic decât cea reprezentată și, drept urmare, este mai puțin plictisitoare; narațiunea nereprezentată este mai subtilă decât cea reprezentată, ultima fiind prea directă și, în consecință, mai puțin artistică; a demonstra este mai democratic, pe când a spune este mai autocratic etc. În replică, cercetătoarea afirmă că în absența unei consolidări efectuate prin intermediul cuvântului, imaginile vor pluti în derivă, iar în calitate de exemplu este adusă o expoziție de fotografie, unde vizitatorii sunt liberi să citească informația care însoțește fiecare imagine. Doar în rezultatul incorporării informației lecturate persoana se va simți aptă de a procesa integral imaginile vizualizate. [67, p. 41-47]

1.2.2 Tipologia narativă germană

În anii 70 ai secolului trecut au fost formulate principiile de bază ale tipologiei narative germane cunoscute, de asemenea, cu denumirea de *combinatorie tipologică germană*. Este evident faptul că la baza constituirii prezentei tipologiei s-a aflat criteriul combinatoriu, al cărui esență rezidă în asocierea mai multor categorii pare, în rezultatul căreia cercetătorii obțineau un anumit tip de narațiune romanescă. Printre reprezentanții de frunte ai acestei direcții de cercetare îi vom menționa pe Erwin Leibfried (*Die Schicht der Tipen (Clasificarea tipurilor, 1970, 1972)*); Wilhelm Füger (*Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen „Grammatik” des Erzählens (Despre structura de adâncime a narativului. Prolegomene la o „gramatică” generativă a povestirii, 1972)*); Franz K. Stanzel (*Second Thoughts on Narrative. Situations in the Novel: Towards a “Grammar” of Fiction (Reconsiderări ale situațiilor narative*

în roman: Pentru o „gramatică” a ficțiunii, 1978); *Theorie des Erzählens* (Teoria povestirii, 1979)).

În clasificarea pe care o propune, E. Leibfried operează cu două categorii narative, și anume: *perspectivă narativă* și *formă gramaticală*. Ulterior, în cadrul primei categorii, cercetătorul distinge perspectiva externă (*Außenperspektive*) și perspectiva internă (*Innenperspektive*), iar în cadrul formei gramaticale disociază narațiunea la persoana întâi (*Ich-Form*) și narațiunea la persoana a treia (*Er-Form*). În baza asocierii combinatorii a acestor criterii, E. Leibfried deduce patru tipuri narative, și anume:

1. *Perspectiva internă + Ich-Form* – personajul povestește istoria la care participă utilizând persoana întâi.
2. *Perspectiva internă + Er-Form* – personajul povestește istoria la care participă utilizând persoana a treia.
3. *Perspectiva externă + Ich-Form* – personajul se servește de forma gramaticală a persoanei întâi pentru a povesti istoria la care nu participă.
4. *Perspectiva externă + Er-Form* – naratorul folosește forma gramaticală a persoanei a treia pentru a povesti istoria din care acesta lipsește în calitate de actor.

După cum precizează în acest context J. Lintvelt, E. Leibfried combină conceptul de *perspectivă narativă* cu criteriul poziției narative (în interiorul sau în exteriorul acțiunii romanești). De asemenea, acesta folosește termenul de narator într-o accepție amplă de centru de orientare, desemnând atât naratorul propriu-zis, ca instanță narativă, cât și un actor-perceptor. [129, p. 147-150]

Tipologia elaborată de E. Leibfried îi servește drept punct de plecare lui Wilhelm Füger care, la rândul său, elaborează o clasificare mai amplă și mai detaliată, care include douăsprezece tipuri narative. W. Füger nu operează modificări substanțiale în ceea ce privește categoriile formulate de către E. Leibfried, doar aparatul terminologic prezintă caracteristici distincte. Astfel, W. Füger introduce termenul de poziție a naratorului, care poate fi internă și externă; de asemenea, preia de la predecesorul său opoziția *Ich-Form/Er-Form*, amplificând această dihotomie datorită incorporării persoanei a doua, pe care o califică drept subcategorie a persoanei întâi. De aici rezultă opoziția dintre forma gramaticală personală (*Ich-Form* și *Du-Form*) și forma gramaticală a-personală (*Er-Form*). Un alt principiu tipologic pe care îl introduce teoreticianul german îl constituie „profundimea perspectivei narative”, definită drept nivel de conștiință a centrului de orientare. Astfel, W. Füger distinge:

1. *Cunoașterea superioară* – naratorul cunoaște mai mult decât ceilalți participanți la acțiune.

2. *Cunoașterea adecvată* – naratorul și personajele se află pe picior de egalitate în ceea ce privește gradul de cunoaștere.
3. *Cunoașterea inferioară* – naratorul cunoaște mai puțin decât participanții la acțiune, prin urmare, îi este caracteristic „deficitul cunoașterii”.

Pe baza celor expuse anterior, se poate observa că fiecare dintre cele două opoziții narative include trei niveluri de conștiință ale centrului de orientare care, la rândul lor, pot fi transmise prin intermediul a două forme gramaticale. În rezultat, se obțin douăsprezece tipuri narative pe care, ulterior, W. Füger le reclassifică obținând o tipologie secundară alcătuită din patru forme narative sintetice (auctorială, neutră, *Ich-Form* originară, personală), care corespund celor patru tipuri narative ale lui E. Leibfried. Fiecareia dintre aceste patru forme narative îi corespund patru tipuri narative, după cum urmează:

1. Tipurile formei auctoriale:

- 1.1 Auctorial-directorial (poziție externă + formă gramaticală personală + cunoaștere superioară);
- 1.2 Auctorial-situațional (poziție externă + formă gramaticală personală + cunoaștere adecvată);
- 1.3 Auctorial-conjectural (poziție externă + formă gramaticală personală + cunoaștere inferioară);

2. Tipurile formei neutre:

- 2.1 Neutru-olimpic (poziție externă + formă gramaticală apersonală + cunoaștere superioară);
- 2.2 Neutru-observațional (poziție externă + formă gramaticală apersonală + cunoaștere adecvată);
- 2.3 Neutru-supozitional (poziție externă + formă gramaticală apersonală + cunoaștere inferioară);

3. Tipurile *Ich-Form*-ei originare:

- 3.1 *Ich-Form* originară retrospectivă (poziție internă + formă gramaticală personală + cunoaștere superioară);
- 3.2 *Ich-Form* originară simultană (poziție internă + formă gramaticală personală + cunoaștere adecvată);
- 3.3 *Ich-Form* originară cu Ich enigmatic (poziție internă + formă gramaticală personală + cunoaștere inferioară);

4. Tipurile formei personale:

- 4.1 Tipul narativ personal spectral (poziție internă + formă gramaticală apersonală + cunoaștere superioară);

4.2 Tipul narativ personal centrat pe mediator (poziție internă + formă gramaticală apersonală + cunoaștere adecvată);

4.3 Tipul narativ personal, orientat spre periferia mediatorului (poziție internă + formă gramaticală apersonală + cunoaștere inferioară);

Concluziile pe care le formulează J. Lintvelt în urma unei analize detaliate a tipologiilor elaborate de către E. Leibfried și W. Füger vizează, preponderent, carențele pe care le implică omiterea unui număr considerabil de criterii puse la baza clasificărilor, imposibilitatea de a funcționa ca metodă de analiză a microstructurilor textuale și lipsa unui principiu unificator riguros. [*Ibid.*, p. 159]

Cercetătorul austriac Franz K. Stanzel este autorul unei tipologii narative, la baza căreia se află așa-numita „triadă a situațiilor narative”, alcătuită din trei categorii fundamentale, și anume: persoana, perspectiva și modul. Tipologia elaborată de către F. Stanzel în 1979 a servit drept punct de reper pentru numeroase studii teoretice centrate pe analiza textelor narative, însă conceptul-cheie al acestei teorii – cel de situație narativă, s-a dovedit a fi complicat și confuz. Cercetătorul distinge trei situații narative (1. La persoana întâi; 2. Auctorială; 3. Personală), elemente constitutive ale cărora sunt cele trei categorii narative menționate anterior (persoana, perspectiva și modul), fiecare dintre acestea axându-se pe o opoziție binară, după cum urmează:

1. Persoana (identitatea/nonidentitatea lumii naratorului și a actorului);
2. Perspectiva (internă/externă – participă la acțiune având percepția limitată/nu participă la acțiune fiind dotat cu omnisciență);
3. Modul (narator/reflector – se sprijină pe opoziția *berichende Erzählung/szenische Darstellung*).

Fiecare dintre cele trei situații narative se caracterizează prin dominarea unuia dintre elementele opozițiilor enunțate și statutul secundar al altor două:

1. Situația narativă la persoana întâi – dominantă este identitatea lumii naratorului și a actorului;
2. Situația narativă auctorială – dominantă este perspectiva externă;
3. Situația narativă personală – dominant este reflectorul.

După cum se poate observa, cele trei opoziții sunt incluse în triada situațiilor narative o singură dată și doar în baza uneia dintre cele două trăsături polare, pe când, teoretic, combinarea a trei opoziții binare ar fi trebuit să genereze șase tipuri.

În cadrul aceleiași direcții de cercetare urmează să menționăm și rezultatele investigațiilor efectuate de naratologul german W. Schmid, or la acesta vom reveni în compartimentele ce urmează.

1.2.3 Tipologia culturală a punctului de vedere

O contribuție substanțială în dezvoltarea teoriei punctului de vedere a fost înregistrată de către cercetătorul rus Boris Uspenskii în lucrarea sa *Poetica compoziției* (*Поэтика композиции*, 1970), care a avut un impact semnificativ asupra evoluției ulterioare a naratologiei. Pornind de la lucrările consacraților cercetători V. Vinogradov, M. Bahtin, V. Voloșinov, G. Gukovskii etc., B. Uspenskii reușește să introducă în naratologie un nou model al punctului de vedere, care vizează nu doar literatura, ci și practica discursului cotidian, precum și formele reprezentative ale artei – pictura, cinematografia, teatrul, abordând în felul acesta fenomenul punctului de vedere dintr-o perspectivă mai amplă – cea a semioticii artei.

După cum menționează Iu. Lotman, „reușita investigațiilor legate de studierea punctului de vedere în spațiul sovietic se datorează, în primul rând, lui M. Bahtin, în viziunea căruia acest concept se află într-o corelație strânsă cu concepția sa despre roman în calitate de realitate eterogenă, plurilingvă, pluristilistică și plurivocală”. [169, p.167] Originalitatea romanului constă, în mod principal, în asamblarea și armonizarea unor elemente eterogene atât din punctul de vedere al originii acestora, cât și din cel al structurii interne: diverse forme ale narațiunii orale sau scrise (scrisori, jurnale), diferite modalități ale discursului auctorial (descreri, tratate filozofice), discursurile personajelor. Toată această pluralitate și diversitate lingvistică solicită prezența unui organizator, mai exact a locutorului-narator. Grație acestuia, plurivocitatea se transformă în polifonie.

Astfel, punctul de vedere asumat capătă o importanță vitală atât în aspect discursiv, cât și în plan compozițional, întrucât perspectivei locutorului îi revine responsabilitatea maximă pentru caracterul bivocal și polifonic al romanului, în interiorul căruia coexistă permanent două limbi, două voințe, două voci, două viziuni asupra lumii. [157, p. 3-43]

Noutatea științifică a *Poeticii compoziției* rezidă în descrierea a patru planuri diferite, în cadrul cărora se poate manifesta punctul de vedere, suplinindu-se în acest mod o lacună substanțială în naratologie, deoarece anterior problema în cauză era tratată într-un singur aspect. Așadar, B. Uspenskii definește punctul de vedere drept poziții din care se produce narațiunea (descrierea). [176, p. 9], iar sarcina pe care și-o propune constă într-o tipologie a posibilităților compoziționale, care presupune realizarea următoarelor obiective: determinarea tipurilor punctelor de vedere posibile, a potențialelor relații dintre acestea și a funcțiilor corespunzătoare fiecăruia dintre ele. Un alt moment important pe care îl semnalează autorul, în același context, este abordarea abstractă a chestiunii în discuție, în afara operelor unui autor concret. [*Ibid.*, p. 15]

Pornind de la cele expuse anterior, B. Uspenskii stabilește cele patru niveluri în cadrul cărora se manifestă punctul de vedere, după cum urmează:

1. *Planul ideologic.*
2. *Planul frazeologic.*
3. *Planul spațio-temporal.*
4. *Planul psihologic.*

În acest context, autorul insistă asupra caracterului fundamental al celor patru planuri pe care le distinge precizând însă că o asemenea clasificare nu exclude sub nicio formă o eventuală completare cu alte niveluri sau o abordare distinctă a elementelor constitutive din cadrul acestora. Pentru toate aceste planuri este caracteristică o dihotomie dintre punctul de vedere intern și punctul de vedere extern, aceste noțiuni fiind utilizate cu semnificații diferite: fie pentru a se referi la poziția naratorului (în interiorul sau în afara acțiunii românești), fie pentru a adopta poziția ideologică, frazeologică, spațio-temporală și psihologică a actorilor.

1. *Planul ideologic* (evaluativ) își propune să determine cu exactitate cui îi aparține punctul de vedere asumat atunci când este percepută și evaluată în aspect ideologic lumea românească: autorului, naratorului sau personajului? Răspunsul la această întrebare implică multiple dificultăți, care sunt condiționate de confluența mai multor puncte de vedere în cadrul operei.
2. *Planul frazeologic* este unul destul de transparent în ceea ce privește determinarea punctului de vedere întrucât, pe baza acestuia, se poate urmări, cu relativă facilitate, schimbarea posturii autorului. În cadrul acestui compartiment, B. Uspenskii face referire la asemenea aspecte discursive ca modificarea numelor proprii în funcție de atitudine (asigurând în acest fel conexiunea între nivelul ideologic și cel frazeologic), precum și la asemenea modalități problematice și complexe cum sunt stilul indirect liber sau monologul interior.
3. *Planul spațio-temporal.* În ceea ce privește aspectul spațial, naratorul își poate păstra propriul punct de vedere, de asemenea, poate adopta punctul de vedere al unui personaj sau le poate combina într-un mod alternativ, schimbarea de perspectivă fiind asigurată de folosirea deicticilor adverbiali. În schimb, aspectul temporal oferă mai multă diversitate fiindcă naratorul dispune de posibilitatea de a se încadra în propria perspectivă, de a o asuma pe cea a actorilor, de a combina ambele procedee prezentând aceleași evenimente de pe diferite poziții temporale. În aceste condiții, naratorul beneficiază de un statut privilegiat, în raport cu cel al personajelor, și de aici rezultă două extreme care marchează posibilitățile acestuia. În primul caz, punctul de vedere al naratorului coincide și se sincronizează cu cel al actorului și, în consecință, dispune de posibilități reduse, condiționate de ignoranța personajului. În cel

de-al doilea caz, atunci când perspectiva este externă, în raport cu cea a actorului, naratorul beneficiază de o libertate net superioară în selectarea și utilizarea timpurilor verbale, comparativ cu exemplul precedent. În felul acesta, se deschid numeroase oportunități pentru mobilitate temporală și, în plus, se reușește asigurarea unei conexiuni cu planul ideologic, care se reflectă în posibilitatea de a evalua prezentul din viitor, a trecutului și viitorului din prezent etc.

4. *Planul psihologic.* În acest compartiment, B. Uspenskii distinge între punctul de vedere intern și punctul de vedere extern, mai exact între cel situat în interiorul și în afara istoriei. De asemenea, efectuează o disociere între punctul de vedere fix (când istoria se prezintă din exterior) și cel variabil (prin optica unuia sau mai multor personaje). [*Ibid.*, p. 19-132]

Deși mai mulți cercetători menționează că, uneori, anumite criterii, pe care B. Uspenskii le pune la baza teoriei sale, sunt lipsite de claritate și provoacă interpretări discutabile sau chiar eronate acesta reușind, mai degrabă, să întreprindă o analiză practică a punctelor de vedere, decât să elaboreze o teorie tipologică, contribuția pe care a adus-o savantul la dezvoltarea naratologiei în spațiul estic și cel occidental este semnificativă, întrucât îi revine meritul incontestabil de a fi abordat pentru prima dată problema punctului de vedere în calitate de fenomen, care poate fi actualizat în multiple planuri. De asemenea, ideile expuse în *Poetica compoziției* au constituit un impuls pentru elaborarea următoarelor modele constând din mai multe niveluri. [183, p. 67, 129, p. 192]

1.2.4 Tratarea punctului de vedere în cadrul școlii franceze de naratologie

Una dintre cele mai operante teorii elaborate până în prezent rămâne a fi așa-numita teorie a focalizării, propusă de către consacratul lingvist francez Gérard Genette în celebra lucrare *Figuri III (Figures III, 1972)*. Termenul *focalizare* (din franceză - *focalisation*) a fost preluat din studiul intitulat *Understanding Fiction (Înțelegerea ficțiunii, 1943)*, elaborat în spațiul anglo-saxon de către cercetătorii Cleanth Brooks și Robert Penn Warren, care utilizează noțiunea de *focus of narration* în calitate de echivalent al celei de *punct de vedere*. În arealul francez, conștientizarea caracterului fundamental al punctului de vedere în cadrul operelor literare și al epistemologiei se leagă și de numele unor asemenea personalități ca Paul Valéry și Jean-Paul Sartre. Or, o teorie sistematică a acestei categorii în ficțiunea romanescă devine posibilă doar după al doilea război mondial, drept punct de referință, în acest sens, servindu-ne cercetările fundamentale ale lui Jean Pouillon (*Temps et roman (Timp și roman, 1946)*), dezvoltate ulterior de Tzvetan Todorov (*Les catégories du récit littéraire (Categoriile narațiunii literare, 1966)*) și, în special, de Gérard Genette.

J. Pouillon definește *viziunea* sau perspectiva drept punct de vedere pe care îl adoptă naratorul în momentul prezentării personajelor: din interior, din exterior sau în mod direct. La rândul său, acest punct de observație concret, pentru care optează naratorul, generează trei viziuni diferite, și anume: 1. Viziunea din spate (*vision par derrière*); 2. Viziunea cu (*vision avec*); 3. Viziunea din afară (*vision du dehors*). În primul caz, poziția pe care o ocupă naratorul este una privilegiată, aceasta beneficiind de o percepție nelimitată. *Viziunea împreună cu*, însă, prezintă particularități distincte, deoarece naratorul se identifică cu personajul, fapt care îi limitează volumul de informație disponibil. Finalmente, percepția accesibilă naratorului în cel de-al treilea caz este redusă substanțial, acesta având posibilitatea de a prezenta doar comportamentul extern al personajelor, deși, autorul recunoaște că aspectul fizic reflectă, de asemenea, stările psihologice ale personajelor, datorită cărora sunt posibile conexiuni cu primele două viziuni.

În aceeași ordine de idei, J. Pouillon stabilește o corelație între conceptul de viziune și lumea imaginară. În opinia acestuia, viziunea posedă o tangență directă cu realitatea psihologică, cu experiența internă a subiectului-perceptor. Datorită acestui fapt, în cadrul viziunii *cu*, naratorul funcționează concomitent în calitate de actor, regizor și cameră, întrucât atât evenimentele, cât și personajele sunt contemplate prin prisma conștiinței sale. Astfel, în accepția lui J. Pouillon, „punctul de vedere reprezintă nu doar o tehnică narativă și un mijloc de expresie, ci și o cheie de acces la realitatea psihologică percepută de „observator”.” [Apud: 51, p. 63]

În acest context, trebuie să menționăm că, inițial, ideile expuse de cercetătorul francez se bucură de autoritate printre specialiștii în domeniu, dar, pe măsură ce studierea problemei în discuție avansează, prezenta teorie se dovedește a fi insuficient de eficientă, din cauza mai multor carențe semnalate în conținutul acesteia. Una dintre ele ar putea fi explicată prin eterogenitatea criteriilor puse la baza clasificării, întrucât primele două viziuni (*dindărăt* și *împreună cu*) se află într-un evident raport antitetic, determinat de poziția perceptorului (în afara sau în interiorul lumii românești), pe când cea de-a treia viziune face abstracție de opoziția exterior/interior bazându-se doar pe obiectul perceput fără a preciza care este subiectul-perceptor.

În acest sens, cercetătorul olandez J. Lintvelt constată absența autonomiei tipologice a acestei clasificări tripartite și consideră viziunea din afară drept parte integrantă a primelor două. De asemenea, semnalează J. Lintvelt, conceptul de viziune este aplicat într-un sens dublu, care provoacă confuzia noțiunilor de perspectivă narativă și profunzime a perspectivei narative. [129, p. 55]

În 1966 Tzvetan Todorov își publică studiul intitulat *Les catégories du récit littéraire* (*Categoriile narațiunii literare*), în cadrul căruia reia tipologia viziunilor propusă anterior de J. Pouillon operând modificări neesențiale care se manifestă în redenumirea viziunilor în *aspects* (*aspects du récit*) și în aplicarea unui criteriu unic: profunzimea cunoașterii/percepției sau volumul de informație de care dispune naratorul în fiecare caz concret. Astfel, considerările lui Tz. Todorov la acest capitol sunt formulate în felul următor:

1. Narator > Personaj (viziunea din spate) – gradul de informare a naratorului depășește semnificativ cunoașterea personajului.
2. Narator = Personaj (viziunea împreună cu) – gradul de cunoaștere a naratorului coincide cu cel al personajului.
3. Narator < Personaj (viziunea din afară) – în acest caz, naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personaje.

După cum am menționat anterior, odată cu publicarea în 1972 a studiului lui Gérard Genette *Figures III*, evoluția naratologiei înregistrează un salt calitativ considerabil grație unei sistematizări clare a categoriilor esențiale ale narațiunii. G. Genette concepe narațiunea ca pe o frază uriașă generată de expansiunea unui verb, care justifică aplicarea în analiza ei a unor categorii ce țin de gramatica verbului, precum: timpul, modul și aspectul. [163, p. 312-313]

Perspectiva narativă este calificată de către cercetător drept element asociat categoriei de mod, constatându-se, în acest context, confundarea constantă a două probleme esențiale, și anume: *cine vede?* și *cine vorbește?* [53, p. 241] Astfel, fundamentul pe care își sprijină teoria G. Genette îl reprezintă viziunile diferențiate de J. Pouillon și dezvoltate ulterior de Tz. Todorov, însă terminologia lansată de această dată este distinctă. În scopul evitării unor conotații care vizează, exclusiv, percepția vizuală, G. Genette recurge la utilizarea termenului de *focalizare* distingând următoarele perspective:

1. Focalizarea zero – narațiunea este înfăptuită din punctul de vedere al unui narator omniscient.
2. Focalizarea internă – percepția naratorului coincide cu cea a personajului. Pentru acest tip de focalizare este caracteristică folosirea persoanei întâi și posibilitatea de a apărea în trei variante: 1. Fixă (se adoptă punctul de vedere al unui singur personaj); 2. Variabilă (relatarea se realizează alternativ de către personaje diferite); 3. Multiplă (relatarea este efectuată de către mai multe personaje).
3. Focalizarea externă – naratorul comunică mai puțin decât cunoaște personajul folosind persoana a treia. [*Ibid.*, p. 244-248]

Utilizarea unuia sau altuia dintre procedeele narrative sus-numite, care pot coexista în cadrul narațiunii pe picior de egalitate, nu poartă un caracter permanent, întrucât fiecare dintre aceste trei focalizări se referă, mai degrabă, la un segment narativ concret decât la întreaga operă și servește la modelarea semnificațiilor textului.

O serie de observații critice la adresa acestei teorii a fost formulată de W. Schmid, care se axează, în mod principal, pe următoarele momente:

1. G. Genette reduce un asemenea fenomen complex ca perspectiva narativă la limitarea percepției/cunoașterii.
2. Noțiunea de „cunoaștere” este confuză, deoarece nu se precizează ce anume presupune aceasta: cunoașterea generală a lumii, cunoașterea circumstanțelor concrete ale acțiunii, inclusiv, preistoria acestora sau accesul la ceea ce se întâmplă în conștiința personajului.
3. Perspectiva nu poate fi descrisă cu aplicarea principiului „cunoașterii” pentru că acesta nu permite accesul spre viziune, care reprezintă fundamentul oricărei focalizări.
4. Tipologia lui G. Genette admite posibilitatea inacceptabilă de absență a punctului de vedere în narațiune.
5. Distincția între cele trei tipuri de focalizare se bazează pe criterii eterogene: tipurile 1 și 2 se diferențiază după subiectul focalizării (naratorul sau personajul), iar tipurile 2 și 3 după obiect (în cazul focalizării interne obiectul îl constituie ceea ce percepe personajul, iar în cazul celei externe chiar personajul-perceptor). [183, p. 64]

1.2.5 Tratarea punctului de vedere în cadrul școlii olandeze de naratologie

Teoria genettiană a focalizării a căpătat o priză largă și datorită cercetătoarei olandeze Mieke Bal, care a expus principiile de bază ale acesteia în limbile olandeză, franceză și engleză supunând-o unei analize critice și completând-o în cadrul studiilor *Narratologie. Les instances du récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (Naratologia. Instanțele narațiunii: Eseu despre semnificația narativă în patru romane moderne, 1977) și *Narration et focalisation: Pour une théorie des instances du récit* (Narațiune și focalizare: Pentru o teorie a instanțelor narrative, 1977). În urma modificărilor operate a rezultat o nouă teorie a focalizării. Din rațiuni pragmatice, M. Bal decide să nu „introducă terminologie nenecesară” și să păstreze termenul de *focalizare* acesta beneficiind de o proveniență tehnică, care constituie un avantaj în raport cu termenul *perspectivă*, care vizează doar percepția fizică și psihică. [7, p. 109]

Motivele care o determină să completeze teoriile elaborate anterior rezidă în lipsa unei distincții explicite între viziunea prin intermediul căreia sunt prezentate faptele, pe de o parte, și

identitatea corpului/grupului care verbalizează această viziune, pe de alta, încercând în felul acesta să dezvolte ideile lui G. Genette vizavi de separarea perspectivei de voce. Prin urmare, opinează cercetătoarea, agentul care vede trebuie să capete un statut diferit de cel al agentului care narează. [*Ibid.*, p. 108-109]

Astfel, M. Bal definește focalizarea drept „relație între „viziune”, agentul care vede și ceea ce se vede”. Această definiție propune o disociere netă a două dimensiuni la care G. Genette nu s-a referit în mod expres, deși, implicit, acestea se regăseau în noțiunea de focalizare. Este vorba, deci, despre distincția dintre subiectul-perceptor și obiectul perceput sau focalizator și focalizat. După M. Bal, focalizatorul constituie punctul din care sunt contemplate elementele. Acesta, la rândul său, se poate prezenta în două ipostaze: 1. identificându-se cu un actor din fabulă sau 2. reprezentând un agent anonim situat în afara acesteia. Focalizatorului îi este contrapus destinatarul sau „spectatorul implicit”, pentru ambele instanțe fiind prevăzut câte un nivel narativ. În calitate de focalizat poate interveni atât unul dintre personaje, cât și lumea care îl înconjoară. [*Ibid.*, p. 110-119]

O asemenea abordare a fost dur criticată de către G. Genette, în accepția căruia focalizată poate fi doar povestirea și doar naratorului îi revine rolul de a focaliza. Interpretarea focalizării în calitate de nivel comunicativ independent, constituit din subiect, obiect și destinatar, reprezintă cel mai discutabil aspect al teoriei emise de M. Bal. [183, p. 65] Cu toate acestea, teoria în cauză a trezit interesul unui număr considerabil de naratologi.

Și cercetătorul olandez Jaap Lintvelt întreprinde o încercare de a elabora o tipologie narativă universală, propunându-și să schițeze o clasificare care ar dispune de toate instrumentele necesare pentru analiza oricărei structuri. Acesta se concentrează asupra narațiunii (inclusiv relația dialectică dintre narator și naratar) în relație cu povestirea și istoria (și în consecință cu actorii), fiind dedusă pe baza opoziției funcționale dintre narator și actor. Dihotomia menționată permite stabilirea a două forme narative de bază: *narațiunea heterodiegetică* (naratorul nu este egal cu personajul și se situează în afara diegezei) și *narațiunea homodiegetică* (naratorul este personaj și, prin urmare, este situat în interiorul diegezei).

Ceea ce reușește J. Lintvelt este amplificarea perspectivelor narative posibile. Dacă Tz. Todorov și G. Genette disting trei naratori, atunci J. Lintvelt amplifică considerabil numărul acestora atât în cadrul narațiunii heterodiegetice, cât și al celei homodiegetice. În felul acesta, narațiunea heterodiegetică se elaborează în trei tipuri narative, și anume:

Tipul narativ auctorial

1. Percepția externă nelimitată: omnisciența externă.

2. Percepția internă nelimitată: omnisciența internă.

Tipul narativ actorial

3. Percepția externă limitată: extrospecția. Adoptând perspectiva unui actor, naratorul este limitat la extrospecția acestuia.
4. Percepția internă limitată: introspecția. Adoptând perspectiva unui actor, naratorul este limitat la introspecția acestuia.

Tipul narativ neutru

5. Percepția externă limitată: înregistrarea. „Camera” se limitează la înregistrarea lumii perceptibile. [129, p. 50-79]

După cum se poate observa, pe baza „viziunii din spate” J. Lintvelt obține două omnisciențe, iar pe baza „viziunii cu” sunt deduse extrospecția și introspecția. În ceea ce privește tipul narativ neutru, „viziunea din afară” rămâne neschimbată.

În cadrul narațiunii homodiegetice cercetătorul distinge următoarele tipuri narative:

Tipul narativ auctorial

1. Percepția externă lărgită: extrospecția personajului-narator.
2. Percepția internă lărgită: introspecția personajului-narator.

Tipul narativ actorial

3. Percepția externă limitată: extrospecția personajului-actor.
4. Percepția internă limitată: introspecția personajului-actor.

De această dată tipul narativ neutru este eliminat, distingându-se doar două centre de orientare. [*Ibid.*, p. 94-116]

Cele cinci tipuri narative cercetătorul olandez le caracterizează cu aplicarea unei serii de criterii ca perspectiva narativă, profunzimea perspectivei narative, momentul narațiunii, ordinea, poziția spațială, mobilitatea spațială, statutul naratorului și persoana gramaticală etc., acestea fiind întrunite în patru categorii, și anume: planul perceptiv-psihic, planul temporal, planul spațial și planul verbal, iar particularitățile acestora fiind exemplificate printr-o serie de romane aparținând mai multor epoci.

Un spațiu considerabil, în cadrul aceluiași studiu, îi este dedicat analizei celor mai relevante teorii asupra punctului de vedere, principalele concepte ale acestora fiind comparate sau contrapuse constant cu rezultatele investigațiilor efectuate de către J. Lintvelt. O atenție deosebită, în acest sens, le revine teoriilor lui J. Pouillon și G. Genette, întrucât, în opinia cercetătorului, viziunile „din afară” și „din interior” reprezintă o problemă de profunzime și nu de perspectivă. De asemenea, afirmă J. Lintvelt, „focalizarea externă nu determină subiectul-

perceptor, ci percepția externă a obiectului perceput, iar perspectiva narativă e determinată de subiectul perceptor indiferent de statutul de protagonist sau de martor al acestuia. Prin urmare, profunzimea narativă semnifică „percepția internă sau externă a actorilor””. [Ibid., 56-59]

1.2.6 Abordarea punctului de vedere în arealul românesc

În spațiul românesc, cercetările ce vizează nemijlocit problematica punctului de vedere nu sunt numeroase. Totuși, relevanța acestora nu este de neglijat, datorită contribuției aduse de S. Iosifescu, N. Manolescu, C. Parfene, T. Vianu, R. Zafiu etc.

În acest context, urmează să ne referim mai detaliat la eseu lui N. Manolescu despre romanul românesc și posibilele lui modele „Arca lui Noe”, în cadrul căruia autorul își propune să elaboreze o nouă tipologie distingând două tipuri de perspectivă: externă și internă, din care derivă trei tipuri de romane: *doric*, *ionic* și *corintic*. Totuși, cercetătorii în domeniu semnaleză, în această ordine de idei, caracterul contradictoriu al trihotomiei în cauză, întrucât ionicul și doricul se bazează pe conceptul de punct de vedere, iar corinticul, supranumit, de asemenea, și roman postmodernist, definește un tip special de scriitură, care nu ține, într-un mod anume, de tehnica narativă.

Într-un alt studiu, care se situează la intersecția lingvisticii și poeziei, semnat de R. Zafiu și intitulat „Narațiune și poezie”, referindu-se la același subiect, cercetătoarea menționează că „într-o definiție provizorie, de lucru, perspectiva ar reprezenta reflectarea în discurs a unui ansamblu de percepții și a unui univers de cunoaștere, care își au sursa într-o subiectivitate presupusă unică și unitară (locutor, narator, personaj)”, or pentru a stabili mărcile lingvistice ale perspectivei, R. Zafiu distinge patru elemente constitutive ale acesteia, și anume, situația spațio-temporală, obiectul percepției sau al cunoașterii, actul percepției sau al cunoașterii și atitudinea subiectului față de obiect sau față de actul însuși. La rândul lor, aceste elemente pot fi aplicate pentru a determina specificul perspectivei narative în aspect lingvistic. [144, p. 236 - 249]

Interesante observații pe marginea problemei punctului de vedere sunt formulate de către stilisticianul T. Vianu în lucrarea „Arta prozatorilor români”. Principalele aspecte abordate în cadrul acestui studiu sunt obiectivitatea și imparțialitatea narării, opoziția dintre narațiunea informativă și prezentarea scenică, conștientizându-se faptul că privilegierea unui singur mod de reprezentare poate fi extrem de contraproductivă. Acest fapt, la rândul său, îl determină să adopte o atitudine cât se poate de receptivă față de multiperspectivism și dreptul autorului la experiment.

În spațiul basarabean, se remarcă prin relevanță studiile publicate de E. Țau, E. Prus, T. Potîng, O. Creangă etc. Deși în cadrul acestora problematica punctului de vedere este tratată sub diferite aspecte, așa ca analiza diverselor teorii ale perspectivei narative, aprofundarea cercetării

modalității, abordarea problematicii punctului de vedere într-un studiu aplicat, rezervat perioadei interbelice și aplicarea conceptului de centru deictic la reprezentarea perspectivei narative în baza unui model articulat pe trei niveluri ale comunicării narative, fundamentalitatea acestei categorii complexe în calitate de tehnică narativă este recunoscută unanim.

1.2.7 Punctul de vedere în concepția lui W. Schmid

Actualmente, concepția naratologului german Wolf Schmid despre punctul de vedere este considerată drept una dintre cele mai operante și complexe, dat fiind faptul că aceasta generalizează experiența teoriilor anterioare luând în calcul avantajele și carențele semnalate până în prezent. În accepția lui W. Schmid, punctul de vedere este definit ca „**o confluență de condiții generate de factori externi și interni, care influențează asupra percepției și transmiterii evenimentelor**”, or, aceasta constituie și definiția noastră de lucru, la care aderăm. [183, p. 67]

Evenimentele narate sunt calificate de către cercetător drept obiect al punctului de vedere, reieșind din faptul că punctul de vedere nu este aplicat în raport cu „istoria” ca atare, ci în raport cu evenimentele care stau la baza istoriei. Fără punct de vedere nu există istorie, întrucât istoria propriu-zisă nu poate exista fără ca materialul narativ să constituie obiectul „vizualizării”. Selectarea evenimentelor este determinată de punctul de vedere.

În cadrul definiției propuse pot fi distinse două acte, și anume: percepția și transmiterea evenimentelor. Disocierea dată este indispensabilă, deoarece nu întotdeauna naratorul transmite evenimentele în felul în care le receptează recurgând, în acest caz, la o transmitere prin medierea receptării subiective a unuia sau mai multor personaje. Opoziția dintre mod (*cine vede?*) și voce (*cine vorbește?*), introdusă de G. Genette, înregistrează mai multe puncte de tangență cu disocierea menționată însă, în opinia lui W. Schmid, aceasta nu este suficient de consecventă, privilegiul percepției fiindu-i atribuit, în exclusivitate, personajului, fapt care îi permite să postuleze existența unei focalizări zero. [*Ibid.*, p.67-68]

În aceeași ordine de idei, teoreticianul german distinge cinci planuri în cadrul cărora se poate manifesta punctul de vedere menționând totodată că între factorii externi și interni, care condiționează percepția și transmiterea evenimentelor și cele cinci planuri evidențiate există o conexiune directă. În cele ce urmează, ne vom referi mai detaliat la fiecare dintre acestea:

1. **Planul spațial.** Punctul de vedere spațial reprezintă accepția propriu-zisă a sintagmei în cauză, mai exact, poziția spațială pe care o ocupă subiectul-perceptor. În restul cazurilor, punctul de vedere capătă o semnificație secundară, metaforică.

2. **Planul ideologic.** Chiar și în cazul adoptării aceluiași punct de vedere spațial de către mai mulți subiecți-perceptori, receptarea poate să nu coincidă. Divergențele de receptare se vor explica prin multipli factori care determină atitudinea: cunoștințele generale, felul de a gândi, mentalitatea etc. Astfel, receptarea este condiționată de *cunoașterea*. Însă asupra viziunii influențează și *aprecierea*.
3. **Planul temporal.** Punctul de vedere temporal desemnează distanța temporală dintre receptarea primară și posterioară a evenimentelor. Odată cu creșterea distanței temporale, se pot produce schimbări în ceea ce ține de cunoaștere și, în consecință, de aprecierea evenimentelor.
4. **Planul verbal.** Subiecții comunicării recurg la mijloacele verbale care reflectă cunoștințele, stările interioare, emoțiile acestora etc. În aceste condiții, naratorul urmează să opteze pentru un stil sau altul, pentru unități lexicale și structuri sintactice caracteristice propriului stil sau, în măsura competențelor sale, să utilizeze resurse verbale caracteristice unuia sau mai multor personaje.
5. **Planul perceptiv.** În opinia cercetătorului, acesta reprezintă un factor de importanță majoră care determină percepția evenimentelor și este adesea identificat cu punctul de vedere, perspectiva narativă sau focalizarea. Planul perceptiv reprezintă o prismă prin intermediul căreia sunt receptate evenimentele. Întrebările caracteristice acestui plan pot fi formulate în felul următor: *Prin intermediul cui privește naratorul evenimentele? Cine este responsabil pentru selectarea detaliilor?* De asemenea, menționează W. Schmid, nu se poate confunda introspecția cu punctul de vedere perceptiv. Prima se referă la conștiința personajului în calitate de obiect, iar al doilea – în calitate de prismă a receptării. Punctul de vedere perceptiv poate coincide cu cel spațial, dar nu neapărat. Naratorul poate adopta poziția spațială a personajului fără a recepta evenimentele prin prisma acestuia, fără a selecta faptele în conformitate cu poziția ideologică sau apreciativă a personajului.

Naratorul dispune de două posibilități de a transmite evenimentele: recurgând la propriul punct de vedere – *naratorial* sau punctul de vedere al unuia sau mai multor personaje – *personal*. În felul acesta, se produce o simplă opoziție binară. Binaritatea rezultă din faptul că în lumea romanescă există doar două instanțe care percep, apreciază, vorbesc și acționează – naratorul și personajul. Posibilitatea existenței unei a treia instanțe este exclusă categoric. [*Ibid.*, p.68-80]

Un alt moment de importanță majoră la care face referire W. Schmid este controversata tipologie a naratorului, care s-a aflat dintotdeauna în centrul atenției cercetătorilor, aceasta fiind modificată și amplificată constant, întrucât numărul posibilităților naratori identificați s-a aflat în

continuă creștere. (P. Lubbock, W. Föger, J. Lintvelt). În acest sens, W. Schmid semnaleză eterogenitatea criteriilor puse la baza tipologiilor vizate, mai exact, confundarea punctului de vedere cu tipul de narator. De aceea, cercetătorul formulează o serie de criterii și tipurile de naratori corespunzătoare fiecăruia dintre acestea.

1.3 Concluzii la capitolul 1

După cum se poate conchide pe baza celor expuse anterior, complexitatea conceptului denumit *punct de vedere* a generat numeroase teorii cu caracter divergent, care încearcă să explice esența fenomenului în discuție abordându-l din perspective multiple.

1. Astfel, datorită unei abordări inițiale din perspectivă interdisciplinară, obiectul de cercetare poate fi supus unei analize mai complexe, dat fiind faptul că depășirea frontierelor tradiționale dintre științe și combinarea tehnicilor corespunzătoare fiecăreia dintre acestea sunt orientate spre atingerea unui obiectiv comun, capabil să elucideze atât originile, cât și procesul treptat de constituire ulterioară a categoriei de *punct de vedere*, a cărui evoluție a fost complicată constant de controversele înregistrate în cadrul diferitelor direcții de cercetare.

2. Încercarea de a reduce la zero subiectivitatea pentru a promova o maximă obiectivitate s-a dovedit a fi un deziderat iluzoriu, care poate fi demonstrat pe baza unor elementare principii filozofice, potrivit cărora obiectivitatea constituie o realitate independentă de conștiința individuală sau colectivă, fapt care se arată a fi imposibil, întrucât narațiunea nu poate fi concepută *a priori* în afara conștiinței unui subiect. În același timp, intenția de a impune reguli stricte pentru scrierea unui roman este incompatibilă cu esența literaturii, care este, prin definiție, artă sau creație artistică al cărei mijloc de exprimare este limba. Creația presupune libertate, or literaturii îi corespunde misiunea de a transforma realitatea și de a produce emoții. Grație literaturii, omul reușește să depășească limitele propriului „eu” și să aspire spre ceva mai mult. Prin urmare, sintagma „literatură obiectivă” poate pretinde doar la statutul de oximoron, fiind contrară celei de „știință subiectivă”.

3. O altă problemă de importanță majoră, care poate fi dedusă în urma unei analize detaliate a teoriilor menționate, este diversitatea terminologică care reprezintă, de asemenea, un impediment pentru abordarea consecventă a problemei în discuție. În acest sens, observăm următoarele: ceea ce în accepția lui Tz. Todorov este denumit „aspecte ale narațiunii” nu reprezintă altceva decât „viziunile” lui J. Pouillon, „modurile narrative” ale lui G. Genette care includ „distanța” (strategiile de prezentare a discursului), „focalizarea” (perspectiva), și „vocea” (situarea naratorului în cadrul nivelurilor diegezei) și „punctele de vedere” ale lui P.Lubbock, N. Friedman, W. Booth și alții. Fiecare dintre acești termeni scoate în evidență anumite

particularități ale problemei, anumite criterii de abordare, își propune să explice funcția naratorului, construcțiile gramaticale care determină relația acestuia cu personajele istoriei, precum și cu destinatarul acesteia.

4. Atât eterogenitatea terminologică, cât și cea caracteristică pentru criteriile puse la baza tipologiilor elaborate până în prezent creează premise pentru interpretări eronate. În scopul evitării acestora, urmează să fie efectuată o disociere clară între structura externă și internă a narațiunii, punctul de vedere și totalitatea planurilor în care se prezintă acesta.

5. Totodată, se poate constata faptul că, paralel cu aspectele negative pe care le implică multitudinea teoriilor divergente care coexistă în cadrul naratologiei, acestea oferă și avantajul de a compara și a evalua în vederea identificării unor noi soluții pentru controversata problemă a punctului de vedere.

2. EXPRIMAREA PUNCTULUI DE VEDERE PRIN INTERMEDIUL FORMELOR DE REPRODUCERE MEDIATĂ A DISCURSULUI

2.1 Corpus, metode, principii de abordare

Sarcina de a analiza în aspect teoretico-practic modalitățile de actualizare verbală a punctului de vedere al autorului în spaniola contemporană este indisolubil legată și de necesitatea de a urmări evoluția tradiției literare în cele douăzeci de țări hispanofone, în care limba spaniolă beneficiază de statutul de limbă oficială. Or, acest lucru se arată a fi unul extrem de complicat sau chiar imposibil, în virtutea complexității și a extensiei cantitative pe care ar urma să o capete o cercetare de acest gen. Astfel, ținând cont de argumentele menționate, precum și de necesitatea de a asigura o relativă coerență între textele literare care urmează a fi supuse analizei, am decis să ne centrăm atenția, în mod exclusiv, asupra unui **corpus de texte literare**, inserate în tradiția literară din Spania, care include mijlocul secolului XX – începutul secolului XXI și se impune prin apariția mai multor nume noi, a căror durabilitate artistică a fost probată în timp, printr-un număr însemnat de scrieri valoroase și, bineînțeles, prin numeroase aprecieri pe plan național și internațional.

Perioada la care ne referim este marcată, în mod firesc, de o multitudine de evenimente istorice de importanță majoră, care exercită un puternic impact asupra vieții politice, sociale, culturale și economice a țării (războiul civil (1936-1939); dictatura franchistă, exilul unui impunător număr de oameni de cultură, introducerea sistemului democratic (1975), domnia regelui Juan Carlos I (1975 - 2014) și abdicarea acestuia la tron în favoarea principelui Felipe (2014), recesiunea economică (2008), aflusul continuu de imigranți etc.), răsfrângându-se, inevitabil, și asupra literaturii, care se confruntă, inițial, cu o cenzură politică dură și se conformează rigorilor impuse de realitățile anilor 40-50 ai secolului trecut, evoluând gradual spre o varietate tematică și o preocupare tot mai pregnantă pentru problemele existențiale.

Anii 60-80 se caracterizează deja prin interesul față de diversitatea aspectelor formale și renovarea tehnicilor narative, care se reflectă în asemenea experimente îndrăznețe ca devierea de la sintaxa tradițională, introducerea limbajului colocvial și a vorbirii indirecte libere, multiplicarea vocilor, întreruperea linearității temporale etc. Într-o altă ordine de idei, am putea menționa și o asemenea particularitate a literaturii din perioada dată, care rezidă în „demitizarea” eroului. Astfel, de cele mai multe ori, se optează pentru un protagonist-victimă a circumstanțelor, care nu manifestă suficientă voință pentru a se opune acestora. Vocea acestui personaj este vocea unui „eu”, care se orientează spre lumea sa interioară încercând să subiectivizeze faptele

percepute, or realitatea exterioară există doar în măsura în care își lasă amprenta asupra lumii interioare.

Ultimele decenii ale secolului XX, precum și începutul secolului XIX marchează începutul unei perioade care aduce în prim-plan un impunător număr de autori, or, în opinia criticilor, apariția vertiginoasă a acestora pe fundalul panoramei literare spaniole creează impedimente serioase pentru inserarea operelor semnate de acești scriitori într-un stil sau curent anume. În acest sens, la etapa actuală se poate vorbi despre o literatură caleidoscopică, plurală, care înglobează o multitudine de stiluri și tradiții, acestea ajustându-se, la rândul lor, la predilecțiile tot atât de eterogene ale cititorilor de astăzi.

Acestea fiind spuse, urmează să menționăm că textele literare selectate în acest scop au fost preluate din romanele “Nada” („Neant”, 1944); “Primera memoria” („Primele amintiri”, 1959) și “Los besos en el pan” („Să săruți pâinea”, 2015), acestea aparținând autoarelor spaniole Carmen Laforet (1921 - 2004), Ana María Matute (1926 - 2014) și Almudena Grandes (1960), ale căror scrieri se disting printr-un stil irepetabil și îndrăzneț și prin predilecția pentru o tematică originală, care nu încetează să impresioneze milioanele de cititori care au optat și continuă să opteze pentru o lectură de calitate.

În aceeași ordine de idei, am putea menționa că selectarea acestui corpus presupune, adesea, identificarea mărcilor unui fenomen controversat și neunivoc, denumit „scriitura feminină”, cert fiind faptul că, în pofida numeroaselor polemici, care califică subiectul în discuție drept „problemă falsă” sau „concept confuz”, nu s-a putut obține un răspuns definitiv referitor la măsura în care este justificată existența acestuia.

Deși o semnificativă parte a lucrărilor care vizează fenomenul în discuție este lipsită de rigoare științifică, putem menționa, în același timp, o altă serie de studii bine documentate, care includ suficiente referințe din domeniul lingvisticii, psihologiei și sociologiei. Totodată, am putea semnala una dintre cele mai frecvente cauze ale nerecunoașterii scriiturii feminine, care rezidă în faptul că aceasta este calificată adesea drept superficială, schematică, ridicolă, comercială și inferioară în raport cu celelalte scriituri, fiind adresată unui public feminin de masă, lipsit de o exigență elementară.

În afară de acesta, criteriile puse la baza clasificărilor sunt atât de eterogene, încât, drept urmare a aplicării acestora, sintagma dată ar putea căpăta semnificații nu doar distincte, ci chiar contrare. Astfel, scriitura feminină poate fi definită drept cea a cărei autoare este o femeie, drept operă ale cărei personaje principale sunt feminine sau, fiind abordată din perspectiva receptării,

drept scriitură destinată unui public feminin, fapt care îi imprimă neîntârziat o marcă peiorativă, situând-o printre scrierile de rang inferior.

Totuși, argumentul pe care îl considerăm cel mai viabil și mai complex, se poate desprinde în urma analizei celor mai recente cercetări, întreprinse de A. Redondo, care reflectă subiectul în discuție, și anume: „„scriitura feminină” este cea a cărei autoare este o femeie și care prezintă mărci de „feminitate” susceptibile de a fi decodificate de către o cititoare, deși pot fi detectate și interpretate de către un cititor, capabil de a recunoaște acest specific.” Fără pretenția de a submina importanța și rolul instanței receptoare, ținem să evidențiem, în acest context, instanța emițătoare, căreia îi revine funcția de a transforma istoria în discurs, fapt care necesită adoptarea unui punct de vedere din care urmează a fi contemplate faptele. În felul acesta, „scriitura feminină reprezintă, de asemenea, un discurs „construit” dintr-o optică feminină, o modalitate specifică de a privi faptele, care nu va fi întotdeauna percepută cu ușurință, dar care, fiind condiționată, indubitabil, de factori sociali și culturali, poate fi identificată în operele unui semnificativ număr de scriitoare”.

Prin urmare, scriitura feminină constituie o modalitate specifică de configurare a discursului, în care materia narată este percepută dintr-o perspectivă inedită, din care vor deriva asemenea particularități ca discursul autobiografic, autotematismul, inconfundabila capacitate de autoreprezentare, posibilitatea interpretării multiple etc. Concluziile pe care urmează să le formulăm, în acest context, se pot rezuma la următoarele: diferența dintre percepția feminină și cea masculină nu este, nicidecum, de natură biologică, ci, pur și simplu, sub influența multiplilor factori de natură istorică și socială a fost exclusă posibilitatea de a dezvolta o viziune comună asupra transformărilor radicale ale societății.

Într-o altă ordine de idei, precizăm că analiza materialului faptic disponibil va fi inserată în **modelul teoretic propus de cercetătorul german Wolf Schmid**, în opinia căruia opera narativă presupune o structură comunicativă complexă și implică prezența autorului, în postură de instanță emițătoare reală, care prezintă actul narativ înfăptuit de narator. În felul acesta, ne propunem să urmărim potențialele scenarii de manifestare verbală a punctului de vedere al autorului în plan perceptiv, spațial, temporal și ideologic, reieșind din faptul că punctul de vedere al autorului se prezintă într-o structură ierarhică, care se reflectă în următoarea formulă: **autorul empiric optează pentru un subiect-perceptor/locutor (narator diegetic/nondiegetic sau personaj), îl dotează cu o identitate, îl situează într-un cadru spațio-temporal, îl transformă în exponent al unei ideologii și îi atribuie un discurs corespunzător factorilor enunțați anterior.** În aceeași ordine de idei, vom menționa varietatea terminologică utilizată pentru a

desemna conceptul în discuție, or, în cadrul acesteia, am optat pentru termenul *punct de vedere*, în pofida faptului că adesea este invocată imperfecțiunea termenului dat, care face recurs doar la percepția vizuală. Totuși, beneficiind de o utilizare amplă, acesta a reușit să se înrădăcineze în naratologia contemporană și să capete o semnificație metaforică care transcende limitele vizualului pentru a se referi la o multitudine de aspecte ale narațiunii.

După cum am menționat și anterior, principalele **metode de cercetare** valorificate în procesul de analiză a modalităților de actualizare verbală a punctului de vedere al autorului sunt *analiza descriptivă și comparativă*, care ne-a servit drept punct de reper în cadrul cercetării bazate pe disocierea între formele de reproducere mediată și directă a discursului; structura externă și internă a comunicării narative; narațiunea diegetică și nondiegetică; a planurilor perceptiv, spațial, temporal, ideologic și verbal ale punctului de vedere. Aplicarea *metodei analizei funcționale* a permis identificarea principalelor funcții îndeplinite de numeroasele mijloace de expresie verbală a punctului de vedere al autorului pe diferite segmente ale corpusului de texte literare analizate. În cele din urmă, vom menționa aplicarea *metodei interpretării*, grație căreia a fost posibilă elucidarea multiplelor scenarii și modalități de actualizare a punctului de vedere, în funcție de opțiunile narative ale autorului și poziția adoptată de către narator, de formele de reproducere a discursului utilizate și să formulăm constatările și concluziile de rigoare în baza unui amplu inventar de mijloace gramaticale, lexicale, semantice și stilistice, caracteristice pentru cele cinci planuri fundamentale ale conceptului în discuție: perceptiv, spațial, temporal, ideologic și verbal. În cele ce urmează, ne-am propus să ilustrăm modul în care interacționează metodele enunțate anterior și își găsesc justificare, fiind aplicate la analiza practică a corpusului de texte selectate, aceasta fiind inserată, la rândul său, în modelul teoretic elaborat de naratologul Wolf Schmid.

2.2 Structura și instanțele comunicării narative

După cum am menționat în cadrul capitolului anterior, dat fiind caracterul complex al conceptului în discuție, elucidarea mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere impune, în mod inevitabil, analiza structurilor externă și internă ale narațiunii, acestea exercitând o influență decisivă asupra rezultatelor finale ale mai multor cercetări în domeniu.

Astfel, referindu-ne inițial la structura externă a narațiunii, este esențial să scoatem în evidență cele trei elemente constitutive ale acesteia, și anume: *autorul, opera și cititorul*. În acest context, cercetătorul argentinian Noé Jitrik susține următoarele: „Opera nu se consumă doar în structura sa fizică; pe de o parte, există cineva care o concepe; pe de altă parte, există un destinatar care o receptează. Prin urmare, sunt trei elemente care, grație caracterului circular,

definesc toată complexitatea actului literar.” [1, p. 17-18] După cum se poate observa, afirmația dată vine să confirme o dată în plus existența unei relații indisolubile între autor, operă și cititor, care implică, în mod obligatoriu, necesitatea aplicării unei abordări integrative.

2.2.1 Structura externă: autor – operă - cititor

În numeroasele studii dedicate problemei autorului nu sunt înregistrate divergențe radicale în ceea ce privește definiția acestuia. De cele mai multe ori, se insistă asupra faptului că autorul corespunde unei entități reale: „Autorul este o personalitate istorică reală, creator al operei, căreia nu îi aparține, ci există independent de aceasta.” [183, p. 25]; „Termenul *autor* face referire la o persoană fizică în virtutea activității pe care o desfășoară.”, „...o realitate palpabilă...” [51, p. 52]; „...persoană fizică și psihologică care poartă responsabilitate socială și legală pentru textul care îi aparține...” [100, p. 452]; „...cel care aplică totalitatea informației literare și artistice pe care o posedă, totalitatea cunoștințelor și ideilor (nu doar a celor pe care le împărtășește sau le susține în propria viață) în serviciul sensului unitar al operei pe care o creează.” [97, p.17-18]

Însă, concomitent, trebuie să subliniem faptul că elucidarea conceptului de autor este mult mai complicată decât ar putea părea la prima vedere, întrucât acesta se prezintă într-o ipostază ambiguă. În naratologia europeană occidentală se bucură de o priză amplă conceptul de *autor implicit*, care își are originile în rezultatele cercetărilor lui Wayne C. Booth. Acesta insistă asupra caracterului inevitabil al subiectivității autorului și asupra indispensabilității prezenței vocii acestuia în operă: „În momentul scrierii autorul real creează o variantă implicită a propriei sale persoane, care diferă de autorii implicați pe care îi întâlnim în cadrul altor opere. Imaginea, pe care și-o creează cititorul vizavi de această prezență, reprezintă unul dintre cele mai semnificative efecte ale influenței autorului. Indiferent de eforturile autorului pentru a rămâne apersonal, lectorul va crea, inevitabil, o imagine a acestuia.” [Apud: 183, p.27-28]

Totodată, anii 60 ai secolului trecut au constituit un punct de plecare pentru „o vastă reflecție asupra enigmaticei figuri a autorului”, în care acesta este abordat în calitate de „punct de intersecție între viață și operă, între existență și scriitură, între corp fizic și *corpus* textual, între aspirația spre veridicitate și aspirația spre simulare.” [21, p. 25-26]

Un exemplu elocvent, în acest sens, îl constituie definiția propusă de B. Korman, potrivit căreia, „Autorul este subiectul conștiinței a cărei expresie o reprezintă opera. Autorul definit în acest mod este diferit de autorul biografic care există sau a existat în realitate. Raportul dintre autorul-subiect al conștiinței și autorul biografic este similar celui existent între viața reală și opera literară.” [167, p.174]

În aceeași ordine de idei, trebuie să menționăm trei studii emblematiche în care se reflectează pe marginea „desființării” conceptului de autor în accepția tradițională a acestuia, și anume: *The Death of the Author* (*Moartea autorului*, 1967) de Roland Barthes; *Qu'est-ce qu'un auteur?* (*Ce este un autor?*, 1969) de Michel Foucault și *Interpretation and Overinterpretation* (*Interpretare și suprainterpretare*, 1992) de Umberto Eco. În toate aceste lucrări se optează pentru o abordare a problemei în discuție din perspectiva relației dintre subiect și limbaj și centrarea atenției pe text ca atare, limbajul transformându-se într-un nucleu care asimilează celelalte instanțe, considerate în mod tradițional externe acestuia. Reprezentând una dintre aceste instanțe, autorul urmează să fie analizat din interiorul discursului.

Astfel, odată cu publicarea eseului intitulat *Moartea autorului*, R. Barthes declanșează o serie întreagă de polemici respingând abordarea tradițională a autorului în calitate de creator al textului și autoritate unică în interpretarea acestuia. În opinia lui R. Barthes, „autorul este lipsit de orice poziție metafizică și redus la un punct de intersecție pe care limbajul, cu inventarul său infinit de citate, repetiții, referințe îl „traversează” de nenumărate ori. În felul acesta, lectorului îi aparține libertatea de a aborda textul din orice direcție și nu există o cale de acces care ar putea fi calificată drept justă. Cititorul reprezintă sediul imperiului limbajului și nu este obligat să țină cont de intenția autorului.” [Apud: 94, p.192-193] „[...] A-i atribui textului un autor este echivalent cu a-i imprima o ultimă semnificație, a închide scriitura. [...] Un text este alcătuit din multiple scriituri, [...] există un singur loc în care se acumulează toată această multiplicitate și acest loc nu îl reprezintă autorul, după cum s-a considerat până astăzi, ci lectorul. Unitatea textului nu rezidă în originea acestuia, ci în destinatar. [...] Nașterea cititorului se plătește cu moartea Autorului.” [9, p.81-83]

În *Ce este un autor?* M. Foucault tratează „moartea autorului” ca un proces continuu de dispariție, care, firește, fiind continuu poartă un caracter „interminabil”. Anume din acest motiv, autorul continuă să fie prezent în text și, în consecință, să prezinte interes pentru acesta: „Scriitura reprezintă deschiderea unui spațiu în care cel care scrie nu încetează să dispară. [...] Scriitura blochează constatarea dispariției autorului păstrându-i existența.” [45, p. 4-5] M. Foucault susține, de asemenea, că autorul trebuie să renunțe la rolul său de creator pentru a putea fi analizat în calitate de funcție complexă și variabilă, de entitate discursivă caracteristică pentru anumite tipuri de texte. Autorul nu aparține nici realității, nici ficțiunii, ci se situează la hotarul dintre acestea. Astfel, autorul se substituie prin funcția-autor, un concept comparabil cu încă una din funcțiile discursului. [Ibid., p.8-12]

Cea de-a treia postură este prezentată de Umberto Eco în lucrarea *Interpretare și suprainterpretare*. Capitolul intitulat *Între autor și text* face referire la contribuția unuia dintre discipolii săi, Mauro Ferraresi, care a sugerat existența unei figuri terțiare, aceasta situându-se între autorul empiric – figură biografică - și autorul model – figură textuală, care este denumită *autor preliminar*. Această figură este menită să elucideze divergențele dintre mesajul pe care autorul își propune să îl construiască în cadrul textului și mesajul care este construit *de facto*. Ultimul nu se construiește în baza intenției autorului, ci în baza unei strategii textuale care, în anumite aspecte, este independentă de autor. [33, p. 82-83]

Rezumând cele expuse mai sus, ajungem la concluzia că pentru R. Barthes autorul nu reprezintă o entitate preexistentă textului, ci este generat de acesta în momentul scrierii. Dinamica autorului nu se produce din exterior spre interior, ci viceversa. M. Foucault, dimpotrivă, recunoaște necesitatea unui autor extern conștientizând, în același timp, inoperativitatea acestuia, condiționată de asemenea factori ca dificultatea definirii și delimitării conceptului de autor. În felul acesta, problema fundamentală, care rezidă în determinarea originii textului în raport cu creatorul acestuia, se transformă într-o analiză a modalității prin intermediul căreia această categorie își manifestă prezența-absența în cadrul textului. Este vorba, de fapt, despre analiza unei funcții în plus a discursului.

Reflecțiile sistemice pe marginea conceptului de autor, în accepția celor doi cercetători francezi, sunt contrare abordării lui U. Eco, care recurge la noțiunea de *autor preliminar* doar în cazurile de conflict cu textul. În această situație, este vorba despre o figură care își face apariția doar pentru a explica contradicțiile dintre mesajul pe care îl comunică textul și mesajul pe care a intenționat să-l comunice autorul.

Referindu-se la aceeași problemă, W. Schmid operează, la rândul său, cu noțiunile de *autor concret* și *autor abstract*, atenționând, în același timp, asupra faptului că termenii *abstract* și *fictiv* nu trebuie să fie confundați sub nicio formă. În opinia cercetătorului, autorul abstract nu este creat în mod intenționat de către autorul concret și nici nu se identifică cu naratorul. Autorul abstract nu posedă voce proprie sau text propriu. Cuvântul acestuia este constituit de textul care se prezintă în totalitatea planurilor sale, de operă, în toată integritatea acesteia. Autorul abstract este real, dar nu este concret. El nu există explicit în cadrul operei, ci doar implicit, virtual și necesită o concretizare din partea lectorului. Prin urmare, susține W. Schmid, autorul abstract reprezintă un construct creat de cititor precizând, în aceeași ordine de idei, oportunitatea substituirii termenului *construct* prin cel de *re-construct*. [183, p.31-32]

Astfel, „Moartea autorului” trebuie înțeleasă drept un principiu limitativ al autorității intenției artistului. Conceptul de autor se detașează acum de persoana care îl întruchipează. El ajunge să desemneze mai curând un element funcțional în cadrul unui sistem enunțiativ decât o instanță rațională, dotată cu voință și discernământ, ce poate fi responsabilă pentru întregul act creator. [...] Textul este capabil să-și genereze singur înțelesurile, solicitând cooperarea interpretativă a destinatarului pentru activarea și constituirea sa semantică.” [134, p. 117-152]

Este firesc faptul că teoriile centrate pe dispariția autorului au avut și continuă să aibă nu doar adepți, ci și numeroși oponenți. Aceștia generează o nouă serie de polemici care, fiind abordate în raport cu teoriile enunțate anterior, se situează la polul opus. Esența acestor discuții critice se poate rezuma la următoarele: este oare de neglijat totalmente figura autorului empiric? Inclusiv U. Eco recunoaște, în cadrul eseului la care ne-am referit în repetate rânduri, că este cuprins de senzația că a fost prea puțin generos față de autorul empiric. [33, p. 99]

Evident, numărul istoriilor care pot fi povestite este infinit. Istoriile care merită a fi scrise nu sunt aceleași pentru toți. O istorie interesantă pentru un autor nu va fi neapărat potrivită pentru altul. Fiecare dintre ei va trebui să opteze pentru cea care prezintă mai multe puncte de tangență cu lumea sa interioară. În afară de aceasta, este nevoie de o deosebită sensibilitate și experiență tehnică pentru a putea traduce această lume imaterială într-o succesiune de cuvinte care, în cele din urmă, va alcătui textul istoriei. Procesul scrierii se va transforma într-un punct tranzitoriu, intermediar între realitatea tangibilă și lumea impalpabilă în care se situează creația literară. În felul acesta, rezultatul final va purta, inevitabil, amprenta personalității creatorului său, indiferent de motivele sau circumstanțele care l-au determinat să scrie.

Fiind abordată din perspectiva psihologiei, creația este definită drept *spațiu tranzițional*. Astfel, dacă am avea acces la conștientul și inconștientul unui autor, am descoperi că obiectul scrierilor sale nu reprezintă altceva decât simboluri și metafore ale viziunilor sale asupra lumii, precum și ale experiențelor trăite de către acesta. De cele mai multe ori, nici autorul nu conștientizează faptul pentru care decide să introducă un anumit personaj sau conflict. O face într-o manieră intuitivă fără a-și da seama care sunt originile acestora și semnificațiile exacte în propria viață. [80, p. 17-27]

După cum se poate conchide pe baza celor expuse anterior, procesul de creație/producere constituie încă una din multiplele dimensiuni ale problemei autorului. Deși aspectului în cauză îi sunt dedicate numeroase studii cu caracter științific interdisciplinar, complexitatea procesului de creație generează dificultăți obiective pentru identificarea caracteristicilor operaționale și calitative ale acestuia. Din cele mai vechi timpuri, creației îi era atribuită o origine divină fără a

se conștientiza faptul că aceasta reprezintă o activitate cognitivă care are drept consecință o viziune inedită asupra unei probleme sau situații. Însă, chiar și la etapa actuală, când cercetările în domeniu sunt tot mai avansate, procesul de creație continuă să fie tratat, în mod tradițional, de pe poziții nonștiințifice, imprimându-i-se un caracter metaforic, care poate fi explicat prin iraționalitatea și transcendența fenomenului vizat. Totuși, în rezultatul studiilor efectuate, a devenit posibilă formularea principalelor trăsături ale creației, și anume: caracterul inconștient, spontaneitatea, absența controlului din partea rațiunii și a voinței etc. Printre componentele de bază ale procesului de creație urmează a fi menționate originalitatea modului de a gândi al individului, aspirația spre autodezvoltare, flexibilitatea adaptării etc., precizându-se, în aceeași ordine de idei, și oportunitatea creării condițiilor care stimulează creativitatea. [162, p.155-158]

Viziuni similare asupra problemei în discuție sunt enunțate și de L. Etxebarria, N. Goldberg, E. Simion: „...consider că vârsta, religia, rasa, opțiunile estetice etc. condiționează scriitura, întrucât scrierea nu reprezintă altceva decât o modalitate de a universaliza propria experiență. [...] Avem parte de experiențe parțial identice, parțial distincte, acestea fiind inerente creației.” [38, p. 107-111] „Scrierea este un act al solitudinii, un loc de întâlnire cu propriul nostru *eu*.” [54, p.5] „Stilul are o valoare „autoreferențială”, scriitura, cu eșecurile și strălucirile ei, oferă, pentru cine știe să citească, o imagine autentică despre cel care scrie.” [140, p. 181]

Acestea fiind spuse cu referire la rolul autorului biografic, putem formula concluziile de rigoare, care se rezumă la următoarele: „Secretul unei scriituri de calitate rezidă în plăcerea de a scrie, care respinge cu desăvârșire gândul la produsul final. Ceea ce contează cu adevărat este procesul.” [80, p. 36] „Dacă scrii fără entuziasm, fără pasiune, te poți considera scriitor doar pe jumătate. Probabil ești atât de absorbit de piața comercială, încât ai încetat să mai fii tu însuși. [...] Cel mai important lucru pentru un scriitor este efuziunea.” [18, p. 14] „Importantă este absența restricțiilor. Trebuie să folosim metafore, dar fără a le căuta, acestea vor „izvorî” singure din text atunci când scrierea va fi flexibilă.” [54, p. 5]

În cele din urmă, vom reveni la principalele componente care integrează structura externă a narațiunii, și anume la figurile *cititorilor concret* și *implicit* sau *abstract*. Primul este definit drept receptor al operei, care există în afara acesteia și independent de ea. Bineînțeles, nu este vorba despre un singur cititor, ci despre o infinitate de persoane reale care au fost, sunt și vor fi receptori ai operei date. Cititorul abstract, la rândul său, reprezintă o ipostază, prin intermediul căreia autorul își formează o imagine despre cititorul său. De fapt, nu este vorba despre autorul concret, a cărui intenție nu ne este cunoscută, ci despre opera creată de către acesta sau, mai bine zis, despre autorul abstract – sursă a proiecției cititorului abstract. Prin urmare, cititorul abstract

depinde de o explicație individuală, de receptarea textului de către cititorul concret, la fel ca și autorul abstract. [183, p. 25-34]

Astfel, pentru a închide „cercul actului literar” va trebui să existe un receptor care să-l „reconstruiască” prin prisma propriei sale subiectivități. De aici rezultă importanța enormă a cititorului, care nu este altcineva decât co-creatorul operei. [83, p. 174] Totodată, susține E. Páez, „...să nu uităm că toți scriitorii au fost și sunt, în același timp, cititori împătimiți. Altfel nici nu poate fi. Vocația de cititor este întotdeauna anterioară celei de scriitor. În momentul în care acestea ajung să coincidă, ne confruntăm cu o dilemă care creează obstacole pentru a discerne între primar și secundar.” [80, p.40]

2.2.2 Structura internă: narator – narație - naratar

Un alt aspect important asupra căruia urmează să ne centrăm atenția în continuare este structura internă a narațiunii, care, în mod tradițional, se constituie pe baza relației dintre *narator*, *narația* propriu-zisă și *naratar*.

În ceea ce privește definirea conceptului de *narator*, putem observa o relativă unanimitate a cercetătorilor în domeniu, deoarece, în cea mai mare parte a cazurilor, naratorului îi corespund accepțiile de „entitate fictivă care relatează textul” [185, p. 336], „rol fictiv” [53, p.271], „ființă de hârtie” [11, p.91], „intermediar care stabilește un „prezent” corespunzător momentului în care se înfăptuiește actul narativ” [15, p.112], „mască în spatele căreia se ascunde autorul” [21, p.36] etc. Pe baza definițiilor propuse putem conchide că naratorul nu trebuie confundat și/sau identificat, sub nicio formă, cu autorul, acesta reprezentând, mai curând, un *alter ego*, „o dublură” sau „un substitut literar” al autorului care va fi întotdeauna diferit de persoana empirică. Totodată, se va ține cont de faptul că naratorului îi revine responsabilitatea de a convinge lectorul de faptul că cele relatate de el corespund adevărului, acesta urmând să creeze o aparență de verosimilitate sau o proiecție verosimilă a unui univers diferit de cel real.

Totuși, complexitatea problemei în cauză este mult mai vastă decât ar putea părea la prima vedere, fapt confirmat și de numeroasele studii publicate până în prezent. Astfel, clasificările distincte, divergențele terminologice, identitatea naratorului, prezența sau absența acestuia, identificarea sau neidentificarea cu autorul sau personajul, gradul de cunoaștere sau informația susceptibilă de a fi captată și transmisă, mijloacele verbale care îi asigură exprimarea, distanța etc., reprezintă doar câteva aspecte semnificative care configurează problematica naratorului. În acest sens, Tz. Todorov menționează: „Disponem de o cantitate de informații despre el, care ar trebui să ne permită să îl captăm și să îl definim cu precizie, însă această

imagine fugitivă nu se lasă captată și se ascunde constant în spatele măștilor sale contradictorii.”
[11, p.185]

În aceste condiții marcate de multiplicitatea pozițiilor, abordărilor, clasificărilor și termenilor tot mai divergenți și dificili pentru o elucidare exhaustivă, un rol esențial îi revine teoriei formulate de G. Genette cu privire la disocierea între *voce* și *mod*.

Prima categorie implică o delimitare exactă între autor, narator și personaj referindu-se, cu precădere, la poziția celui care narează față de propriul discurs și față de faptele narate. În acest context, urmează să precizăm că poziția dată este decisivă pentru formularea ulterioară a judecăților de valoare, disimularea sau dezvăluirea gândurilor personajelor, optarea pentru discurs direct sau indirect, ordine cronologică sau acronie.

Pe de altă parte, pentru o abordare adecvată a categoriei modului este indispensabilă efectuarea unei disocieri între povestirea (evocarea) de evenimente și povestirea (evocarea) de cuvinte, ultima constituind centrul de interes pentru G. Genette, întrucât se referă la multiplele modalități de incorporare a discursului rostit aparent, și anume: discursul reprodus (stilul direct), discursul transpus (stilul indirect și stilul indirect liber) și discursul narativizat, care înregistrează doar conținutul actului comunicativ fără a reține elementele formale ale acestuia. [53, p. 219-321]

În cele ce urmează ne vom referi la una din teoriile perspectivei narative ca focalizare evidențiind, în acest context, două aspecte care, în mod tradițional, se consideră specifice narațiunii: *focalizarea* și *naratorul*. M. Bal susține că prezentarea faptelor narate se înfăptuiește întotdeauna dintr-un anumit unghi sau punct de vedere, indiferent dacă e vorba despre un discurs literar sau istoric. Chiar dacă se pretinde eliminarea comentariilor sau a judecăților de valoare, percepția reprezintă un proces psihologic care depinde de poziția corpului perceptor. Prin urmare, subaprecierea unor asemenea factori ca gradul de familiaritate vizavi de obiectul perceput, distanța, atitudinea psihologică față de obiectul în cauză etc., se arată a fi imposibilă. Astfel, termenul *focalizare* desemnează relația dintre viziune, agentul care vizualizează și cele percepute. Subiectul focalizării este denumit *focalizator*. Focalizatorul poate fi variabil în procesul narațiunii, aceasta însemnând, implicit, că focalizarea nu va fi pusă în permanență pe seama aceluiași agent. Cercetătoarea atenționează, de asemenea, că nici focalizatorul nu trebuie confundat cu naratorul din motiv că, în momentul în care naratorul exprimă atitudinea unui personaj vizavi de o situație concretă, ceea ce îi reușește, de fapt, este scoaterea în evidență a focalizării personajului dat și nu propria focalizare pe care o efectuează în postură de narator. [7, p.107-126]

În cadrul celor mai recente cercetări ale problemei în discuție vom menționa contribuția lui W. Schmid, care efectuează una dintre cele mai ample analize ale subiectului dat pornind de la respingerea „depersonalizării” totale a naratorului, dat fiind faptul că acesta se constituie și este perceput de către cititor nu în calitate de funcție abstractă, ci în calitate de subiect dotat cu trăsături antropomorfe. Este cert faptul că nici de această dată cercetătorul german nu intenționează să identifice naratorul cu o persoană empirică. Ceea ce se pretinde, de fapt, a scoate în evidență poate fi formulat în felul următor: „naratorul se poate constitui ca o instanță dotată cu calități supraumane, omniprezentă și omniscientă, capabilă să pătrundă oricât de adânc în conștiința personajelor și, totodată, poate dispune de o competență net inferioară competenței acestora”. Însă, oricât de obiectiv sau apersonal ar fi acesta, întotdeauna se va prezenta în calitate de subiect-purtător al unui punct de vedere constituit, cel puțin, pe baza selectării anumitor evenimente disponibile pentru istoria relatată.

Principalele aspecte ale problemei tratate pe care le abordează în studiile sale W. Schmid îi permit cercetătorului să elaboreze o nouă tipologie a naratorului, ținând cont de numeroasele carențe semnalate în cadrul tipologiilor efectuate de predecesorii săi (P. Lubbock (1921) distingea 4 tipuri de narator sau puncte de vedere; N. Friedman (1955) 8 tipuri; W. Füger (1972) 12 tipuri etc.). Una dintre principalele deficiențe semnalate în cadrul teoriilor enunțate anterior este determinată de confundarea conceptului de narator cu cel de punct de vedere. De asemenea, W. Schmid supune unei analize critice eterogenitatea și delimitarea neadecvată a criteriilor puse la baza tipologiilor menționate, precum și ilustrarea inexactă a acestora prin exemple concrete. Pentru a evita eventuale confuzii și a oferi o abordare cât se poate de explicită, conchide W. Schmid, tipologia naratorului urmează să ia în calcul doar criteriile elementare, fără a pretinde la statutul de panoramă exhaustivă a fenomenului vizat, și anume: [183, p.37-45]

CRITERII	TIPUL NARATORULUI
1.Modalitatea de prezentare	explicit - implicit
2. Prezența în diegeză	diegetic – nondiegetic
3. Gradul de încadrare	primar – secundar – terțiar
4. Gradul de manifestare	slab exprimat – bine exprimat
5. Identitate	personal – apersonal
6. Antropomorfism	antropomorf - neantropomorf
7. Omogenitate	unitar - difuz
8. Exprimarea aprecieri	obiectiv - subiectiv
9. Gradul de informare	omniscient – cu cunoaștere limitată

10. Spațiu	omniprezent – cu prezență limitată
11. Introspecție	intern - extern
12. Profesionalism	profesionist - neprofesionist
13. Fiabilitate	nonfiabil - fiabil

Cele expuse anterior ne permit să confirmăm o dată în plus considerațiile exprimate inițial cu privire la numeroasele metodologii, abordări și termeni care figurează în literatura de specialitate. Este evident faptul că toată această eterogenitate nu favorizează formularea unor concluzii univoce, iar inserarea unei eventuale analize în cadrul unei teorii concrete ar putea însemna, implicit, neglijarea altor aspecte relevante exprimate de către alți cercetători. În aceste condiții, mai mulți autori sunt de părere că soluția optimă ar putea consta în aplicarea unei teorii cu caracter mixt și general, care ar permite, cel puțin în aspect teoretic, elucidarea multiplelor posibilități de care dispune naratorul sau, dimpotrivă, în elaborarea unei teorii cu caracter particular, generate de particularitățile specifice ale operei concrete.

Referitor la cel de-al doilea element constitutiv semnalat în cadrul structurii interne, *Dicționarul de științe ale limbii* propune o sinteză a diferențierilor efectuate de G. Genette, precizând existența distincțiilor între istorie, povestire-narație și narațiune-narare. Astfel, a) *histoire* (fr.), *historia* (span.) reprezintă conținutul narativ, secvența evenimentelor reale sau fictive relatate; b) *récit* (fr.), *relato* (span.), narația sau povestirea reprezintă enunțul/discursul/textul narativ propriu-zis și forma pe care o capătă acesta; c) *narration* (fr.), *narración* (span.), relatarea, nararea este actul real sau fictiv care produce acest discurs, faptul însuși de a povesti. În limba română, distincția terminologică nu este la fel de clară: termenilor *récit* și *relato* le corespund *narație* și *povestire*; *narațiunea* nu are aceeași semnificație din franceză și spaniolă și este aproape sinonim cu *narație*; actul narării este denumit, de regulă, *povestire*. În acest ansamblu terminologic insuficient specializat, sunt preferabile corespondențele: *histoire* – *historia* – *istorie*; *récit* – *relato* – *narație*; *narration* – *narración* – *povestire, relatare*. [185, p. 336]

În cele din urmă, ne vom referi la figura *naratarului*, încă una din entitățile fictive, care, la fel ca și naratorul are o existență strict textuală, adesea greu de identificat și nu întotdeauna menționată în text. Printre funcțiile naratarului putem distinge una cu caracter general: de a funcționa în calitate de intermediar între narator și lector și altele câteva cu caracter specific (restrâns): de a face să progreseze intriga, de a stabili relații între anumite teme, de a determina cadrul narativ, de a activa în calitate de portavoce moralizatoare a operei. [51, p. 56] Însă, după părerea mai multor cercetători, în studiul narației, categoria naratarului rămâne a fi, totuși,

rezultatul artificial al unui exces de clasificare, fiind creată, mai ales, pentru a asigura simetria structurală a opoziției textuale *narator/naratar* corespunzătoare opoziției „reale” *autor/cititor*. [185, p. 332]

Pe baza celor expuse anterior, putem afirma cu certitudine importanța incontestabilă a fiecăruia dintre elementele constitutive ale narațiunii, între acestea stabilindu-se o legătură indisolubilă, care condiționează, în mod inevitabil, scriitura imprimându-i un caracter unitar. Astfel, ținem să subliniem o dată în plus că niciunul dintre elementele elucidate nu urmează a fi neglijat, întrucât, în absența a cel puțin unuia dintre acestea, întreaga rețea de relații sistemice va înceta să mai funcționeze. În această ordine de idei, ne referim, în primul rând, la autorul empiric, al cărui statut a fost supus unor transformări radicale pe parcursul ultimelor decenii. Cu toate acestea, o eventuală subestimare a autorului real ni se pare neîntemeiată și injustă. Indiferent de gradul de empatie dintre autor și narator, ultimul nu reprezintă altceva decât un „instrument”, „o mască”, o instanță fictivă în cadrul căreia se revelă, în mod obligatoriu și inevitabil, autorul empiric - o ființă reală, dotată cu rațiune și sensibilitate care, în virtutea unor trăiri sau circumstanțe concrete, reușește să transforme o experiență comună într-o narațiune memorabilă.

De asemenea, majoritatea cercetătorilor menționează că narațiunea va comporta întotdeauna, explicit sau implicit, o utilitate, care se poate manifesta în formă de morală sau recomandare practică adresată destinatarului. Această morală nu va reprezenta un răspuns la o întrebare, ci, mai degrabă, o sugestie care se înscrie în contextul istoriei narate, iar naratorul este cel care, în calitate de strategie discursivă, îi imprimă o coerență globală discursului narativ, în pofida digresiunilor și salturilor temporale. [28, p.52]

Acestea fiind spuse, ajungem la concluzia că a ignora autorul empiric, în calitate de instanță reală care generează textul, este echivalent cu încercarea de a analiza efectul fără cauză, lucru care se arată a fi imposibil, deoarece individualitatea autorului își va lăsa, inevitabil, amprenta asupra planurilor conținutului și expresiei. Or, nici această precizare nu va putea contribui la o analiză exhaustivă a punctului de vedere, întrucât o eventuală ingerință în lumea privată a autorului real se va suprapune, într-o anumită măsură, cu mai multe aspecte problematice care țin de etică și morală.

2.3 Forme de reproducere mediată a discursului: discursul narativizat, vorbirea indirectă și vorbirea indirectă liberă

Principalele forme de reproducere indirectă a discursului pe care urmează să le menționăm, în acest context, sunt *discursul narativizat (povestit)*, care se caracterizează prin a fi

cel mai distant și mai reductor și care înregistrează numai conținutul actului vorbirii, fără a reține din acesta vreun element formal; *stilul indirect (discursul transpus)* care, deși în raport cu precedentul, este mai mimetic și, în principiu, capabil de exhaustivitate, nu îi poate garanta destinatarului o fidelitate deplină față de discursul pronunțat *de facto*. În cele din urmă, ne vom referi și la subvarianta stilului indirect – *stilul indirect liber*, caracterizat prin amalgamarea unor elemente gramaticale ale stilului indirect cu anumite nuanțe semantice ale replicii originale. [53, p. 228 - 229]

Întrucât discursul narativizat și stilul indirect prezintă mai multe puncte de tangență, inclusiv, datorită faptului că mai mulți cercetători nu le disociază considerând discursul narativizat o subvariantă a stilului indirect, vom încerca să le abordăm în cadrul unei analize mixte. Astfel, ambele reprezintă procedee, prin intermediul cărora, naratorul activează în calitate de „portavoce” a personajelor, cărora le sunt atribuite acțiuni, idei, reflecții etc. Atât discursul narativizat, cât și vorbirea indirectă au la bază un enunț concret, care este reprodus de către narator, de cele mai multe ori, prin una sau câteva propoziții subordonate respectându-se, într-o măsură variabilă, principiile condensării și substituției lexicale, care exercită, în consecință, un impact simțitor asupra intonației, datorită căreia rolul naratorului devine predominant. De asemenea, trebuie să ținem cont de faptul că în cazurile în care stilul indirect urmează să transforme un enunț original de proporții considerabile, este posibil să se recurgă la propoziții independente din punct de vedere gramatical care se referă, de fapt, la propoziția principală, căreia îi revine funcția de a introduce vorbirea indirectă.

Un alt aspect important al problemei în discuție este definiția exactă a stilului indirect, pentru a cărei formulare este necesar de a preciza dacă vorbirii indirecte îi corespunde doar propoziția subordonată care include enunțul original transformat al altui locutor sau întreaga frază (propoziția principală + propoziția subordonată). În cazul stabilirii unei analogii cu vorbirea directă, ar exista motive pentru a califica drept vorbire indirectă doar propoziția subordonată însă, în acest caz, ar rezulta inoportună contrapunerea unui enunț complet, exprimat printr-o propoziție independentă unui enunț incomplet. În aceste circumstanțe, soluția propusă de către mai mulți cercetători rezidă într-o precizare terminologică, datorită căreia, în situații de ambiguitate, sintagma „stil indirect” („vorbire indirectă”) ar putea fi substituită prin sintagma „construcție în stil indirect/vorbire indirectă”. [170, p. 16]

Astfel, devine evident că, în cadrul formelor de reproducere indirectă a discursului, rolul cheie îi revine naratorului, care nu se limitează la transpunerea unei comunicări în propoziții subordonate, ci constă în a o comprima, a o integra în propriul său discurs și, prin urmare, a o

interpreta recurgând la propriul său stil. [53, p. 229] Misiunea acestuia este de a povesti istoria prezentând-o în cea mai potrivită formă pentru a o face clară sau confuză, imediată sau distantă, obiectivă sau subiectivă, prin prisma unor reflecții critice, inclusiv, referitoare la propria persoană pe care, în calitate de subiect psihologic, le poate manifesta, de asemenea. [17, p. 232]

2.4 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea diegetică

În mod tradițional, prezența naratorului în cadrul discursului este asociată cu folosirea pronumelor personale, datorită cărora se actualizează aspectul verbal din cadrul planului perceptiv al punctului de vedere, în accepția lui W. Schmid, care reprezintă o prismă prin care sunt receptate evenimentele și se poate defini prin răspunsul la întrebările: Prin intermediul cui urmărește naratorul faptele? Cine poartă responsabilitatea pentru selectarea detaliilor? [183, p. 70]

Inițial, ne vom referi la narațiunea la persoana întâi care, de regulă, este interpretată drept indiciu al identificării naratorului cu unul dintre personaje sau al prezenței nemijlocite a naratorului în text.

2.4.1 Planul perceptiv

În cazul celui dintâi exemplu ("Nada"), asistăm la o narațiune la persoana întâi, în care protagonista Andrea își relatează propria experiență universitară și viața zburcâtă pe care e nevoită să o ducă alături de rudele sale la Barcelona. „Eul” narant povestește istoria participând la ea, asumând-o, având posibilitatea de a-și reflecta emoțiile și frustrările, autoanalizându-se, de fapt, și fiind conștient de ceea ce se întâmplă. În felul acesta, naratorul își anunță prezența chiar din primele rânduri, în care identificăm folosirea exclusivă a mărcilor persoanei întâi:

Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche, en un tren distinto del que había anunciado y no me esperaba nadie.

Era la primera vez que vajaba sola, pero no estaba asustada, por el contrario, me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche. [191, p. 13]

În mod similar, se poate identifica aceeași persoană gramaticală în "Primera memoria", care narează tranziția de la copilărie la adolescență a protagonistei Matia. Prin prisma viziunii personale a acesteia, asistăm la o serie întreagă de evenimente, care se desfășoară vertiginos pe parcursul câtorva luni în care adolescenta urmează să descopere multe lucruri noi despre „necunoscuta și obscură” viață a adulților:

Mi abuela tenía el pelo blanco, en una ola encrespada sobre la frente, que le daba cierto aire colérico. Repasando algunas fotografías creo descubrir en aquella cara espesa, maciza y

blanca, en aquellos ojos grises bordeados por un círculo ahumado, un resplandor de Borja y aún de mí. Supongo que Borja heredó su gallardía, su falta absoluta de piedad. Yo, tal vez, esta gran tristeza. [192, p. 13]

Așadar, în mod tradițional, este stabilită o analogie între persoana narativă și categoria gramaticală a persoanei. Totuși, în spatele unei aparente facilități de clasificare după criteriul persoanei gramaticale, se ascunde o altă varietate de criterii ambigue, care vizează un asemenea aspect important cum este referentul acestui pronume. În cazul narațiunii la persoana întâi, subînțelegem că referentul este naratorul, iar în cazul narațiunii la persoana a treia, acesta coincide cu personajul. Prin urmare, o definiție exactă a narațiunii la persoana întâi poate fi formulată în felul următor: „cea în care naratorul recurge la persoana întâi pentru a se referi la sine însuși”. [50, p. 10]

Definiția narațiunii la persoana întâi coincide cu cea a enunțării discursive, pe care o formulează E. Benveniste. Potrivit acesteia, „naratorul utilizează persoana întâi recunoscând că își asumă narațiunea și stabilește un contact „declarat” cu naratorul”. [14, p.70 - 71] Însă, în aceeași ordine de idei, G. Genette face referire la imprecizia ambilor termeni menționând următoarele: „romancierul nu optează pentru una dintre cele două forme gramaticale, ci pentru una din cele două atitudini narative (în care mărcile gramaticale nu sunt decât o consecință mecanică): să faci ca istoria să fie povestită de către unul din „personajele” sale sau de către un narator străin acestei istorii”. [53, p. 298 - 299]

Persoana întâi este, în esența sa, ambiguă deoarece se poate referi la narator într-o postură exclusivă de narator, fapt care nu presupune prezența acestuia în interiorul acțiunii sau poate viza o identificare a naratorului cu personajul, din care derivă o narațiune efectuată de către unul dintre actori. Și de această dată, G. Genette vine cu o precizare menționând că diferența dintre narațiunile la persoana întâi și a treia nu trebuie să rezide în persoana gramaticală, ci în identificarea sau, dimpotrivă, neidentificarea naratorului cu unul dintre personaje, în absența sau prezența fizică, corporală a naratorului în interiorul istoriei. [*Ibid.*, p. 299]

Din cele expuse anterior, derivă, de asemenea, importanța selectării adecvate a identității *eului* narant, întrucât aceasta reprezintă una dintre cele mai semnificative decizii care urmează a fi luate. Este evident că aceeași istorie va trebui să fie abordată diferit în funcție de identitatea subiectului enunțării ținându-se cont de faptul că vârsta, originea socială sau geografică, nivelul de cultură, circumstanțele etc., se vor reflecta, inevitabil, în cadrul discursului.

Con frecuencia me encontré sorprendida entre aquellas gentes de la calle Aribau por el aspecto de tragedia que tomaban los sucesos más nimios, a pesar de que aquellos seres llevaban cada uno un peso, una obsesión real dentro de sí, a la que pocas veces aludían directamente.

El día de Navidad me envolvieron en uno de sus escándalos; y quizá porque hasta entonces solía estar yo apartada de ellos me hizo este más impresión que otro alguno. [191, p. 65]

Bajo el cielo que oscurecía poco a poco de vuelta a casa, en la Leontina, pensaba yo en aquellas cosas. Miraba mis piernas tostadas, extendidas, y me decía si acaso era verdad lo que nos contaban. Pero en la vida, me parecía a mí, había algo demasiado real. Yo sabía, - porque siempre me lo estaban repitiendo – que el mundo era algo malo y grande. [192, p. 94]

După cum se poate observa, în funcție de identitatea celor doi naratori, se va scoate în evidență sau, dimpotrivă, se va trece cu vederea atitudinea afectiv-emoțională, distanța sau gradul de implicare în istoria narată. În exemplele citate, anume identitatea naratorilor este cea care îi imprimă discursului un grad sporit de afectivitate, în virtutea faptului că experiența prezentată îi vizează în cel mai direct mod. În consecință, identificăm prezența unui fond lexical marcat din punct de vedere afectiv (*sorprendida, tragedia, obsesión, impresión, malo*), precum și a unui număr suficient de unități lexicale neutre care obțin valori stilistice datorită unei interacțiuni realizate în cadrul contextului materializându-se în structura mai multor figuri de stil: *el aspecto de tragedia que tomaban los sucesos más nimios* (oximoron); *aquellos seres llevaban cada uno un peso, una obsesión real dentro de sí* (metaforă); *me hizo este mas impresión que otro alguno* (comparație); *algo demasiado real* (hiperbolă) etc. În aspect gramatical, prezintă interes utilizarea adverbilor dubitative *quizás, acaso, tal vez*, care accentuează inaccesibilitatea naratorului la o cunoaștere absolută, în virtutea vârstei și a lipsei de experiență.

În mod similar, se va ține cont de identitatea naratorului pentru a scoate în evidență relația acestuia cu alte personaje sau evenimente, din care va rezulta specificul tonului narativ. O eventuală deviere, discontinuitate sau modificare a acestuia ar putea însemna, implicit, pierderea controlului asupra perspectivei narative.

Me di cuenta de que podía soportarlo todo: el frío que calaba mis ropas gastadas, la tristeza de mi absoluta miseria. (...) Todo menos su autoridad sobre mí. Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona; (...) lo que mataba mis iniciativas; aquella mirada de Angustias. Aquella mano que me apretaba los movimientos y la curiosidad de la vida nueva (...). Angustias, sin embargo, era un ser recto y bueno a su manera entre aquellos locos (...). Yo no sé por qué aquella terrible indignación contra ella subía en mí, por qué me tapaba la luz la sola

visión de su larga figura. Es difícil entenderse con las gentes de otra generación aun cuando no quieran imponernos su modo de ver las cosas. [191, p. 93]

En aquellos momentos la odiaba, no podía evitarlo. Deseaba que se muriese allí mismo, de repente y patas arriba, como los pájaros. [192, p. 105]

În felul acesta, naratorul va urma să opteze pentru un ton „recognoscibil” care îi va imprima discursului o notă specifică de lirism, comicitate, ură, complicitate etc.

Planul perceptiv al punctului de vedere include, de asemenea, necesitatea elucidării mai multor aspecte care vizează gradul de cunoaștere și credibilitate a naratorului. Pentru narațiunea la persoana întâi este caracteristic un grad de cunoaștere limitat, dar și o relativă libertate. Alegând un narator-personaj, autorul limitează posibilitățile de cunoaștere și exprimare ale acestuia privându-l de privilegiile unui „creator” și atribuindu-i un statut de persoană. Naratorul cu omnisciență limitată se poate cunoaște pe sine însuși, iar pe ceilalți îi poate privi doar din exterior.

Însă, chiar și în cazurile când naratorul se identifică cu unul din personaje, viziunea sa este mai amplă decât cea a oricărui alt personaj, deoarece, în afară de faptul că acesta trăiește acțiunea (în calitate de personaj), are posibilitatea de a o comenta în cadrul narării (în calitate de narator). Avantajul omniscienței limitate față de cea deplină constă în crearea „efectului imediat”. Prin urmare, nu ne este permis să cunoaștem ceea ce nu cunoaște nici naratorul și, în felul acesta, încercăm să aflăm împreună cu acesta, dezlegarea anumitor taine. În acest proces, se încheie un fel de „acord” între narator și cititor, condițiile căruia urmează a fi îndeplinite cu strictețe. Pentru a ilustra afirmațiile de mai sus, în continuare, aducem câteva exemple:

Sin embargo, él pareció no darse cuenta, sino que pasó a mi lado en dirección contraria a la que antes había llevado, sin verme. [191, p. 161]

En estas horas empezaba a sospechar de qué rincones él había trasladado su música al violín. [191, p. 267]

No sé si Borja odiaba a la abuela, pero sabía fingir muy bien delante de ella. Supongo que desde muy niño alguien le inculcó el disimulo como una necesidad. Era dulce y suave en su presencia, y conocía muy bien el significado de las palabras herencia, dinero, tierras. Fingía inocencia y pureza, gallardía, delante de la abuela, cuando, en verdad – oh, Borja, tal vez ahora empiezo a quererte -, era un impío, débil y soberbio pedazo de hombre. [192, p. 15]

În exemplele citate, cunoașterea limitată a subiectului perceptor își găsește oglindire în semantica verbelor *parecer*, *sospechar*, *suponer*, în utilizarea formei negative a verbului *saber*, precum și în adverbul *tal vez*. Datorită incorporării acestora, fiabilitatea faptelor expuse va putea

fi pusă la îndoială, solicitându-se o cooperare mai activă din partea receptorului, care va urma să depună un efort suplimentar pentru a putea accede la o eventuală veridicitate.

În ceea ce privește gradul de cunoaștere a istoriei de către narator, sunt posibile mai multe opțiuni și, prin urmare, menținerea aceleiași relații pe parcursul întregii istorii poate rezulta monotonă. Din acest motiv, chiar și în cazul unei pretenții la o cunoaștere absolută, naratorul poate introduce eventuale interpretări, care contrastează, într-o măsură variabilă, cu prezentarea faptelor concrete:

Román se sonreía. Yo me daba cuenta de que él me creía una persona distinta; mucho más formada, y tal vez más inteligente y desde luego hipócrita y llena de extraños anhelos. No me gustaba desilusionarle, porque vagamente yo me sentía inferior; un poco insulsa con mis sueños y mi carga de sentimentalismo, que ante aquella gente procuraba ocultar.

Hablaba conmigo junto a la cafetera, que estaba en el suelo, y entonces parecía en tensión (...) [191, p.39]

Me cortaron las trenzas y me dejaron la melena lacia, rozándome apenas los hombros, echada hacia atrás mediante una cinta de terciopelo negro, que me convertía en una Alicia un tanto sospechosa. Cuando la abuela nos dio el visto bueno, volvió a quejarse de la veloz marcha del tiempo y a añorar las inigualables marineras. Pero me parece que jamás le importaron ni la huida del tiempo ni, mucho menos, las marineras. [192, p.186]

După cum se poate observa pe baza exemplelor prezentate, omnisciența absolută a naratorilor este justificată pe deplin datorită prezentării faptelor: *Román se sonreía; hablaba conmigo junto a la cafetera, que estaba en el suelo; me cortaron las trenzas y me dejaron la melena lacia* etc., iar cunoașterea limitată este centrată pe inaccesibilitatea lumii interioare a altor personaje: *me daba cuenta de que; tal vez más inteligente; parecía en tensión; me parece que jamás le importaron ni la huida del tiempo* etc. În felul acesta, s-ar putea constata că mijloacele verbale, prin intermediul cărora se actualizează omnisciența absolută a naratorului, sunt nelimitate, în raport cu cele care exprimă gradul de cunoaștere incompletă întrucât, de cele mai multe ori, identificăm o relativă concentrație a următoarelor resurse verbale: verbe dubitative (*parecer, suponer, dudar, adivinar, intuir, ignorar, desconocer* etc.); adverbe și locuțiuni adverbiale cu valoare dubitativă (*tal vez, quizá, quizás, a lo mejor, acaso, puede ser que, puede que, posiblemente, probablemente* etc.); modurile Conjunctiv și Condițional, viitorul anterior etc., care fac referire directă la caracterul restrâns al percepției. Însă, aceasta s-ar dovedi a fi o concluzie eronată și superficială deoarece, la fel ca și în cazul anterior, percepției limitate îi corespunde un spectru infinit de resurse verbale, acestea fiind capabile să oscileze de la cea mai

neutră unitate lexicală până la abundența figurilor de stil cu o pronunțată valoare afectivă. Reușita exprimării va depinde, în exclusivitate, de capacitatea subiectului emițător de a selecta și de a combina aceste mijloace.

Nos quedamos calladas. Yo estaba esperando que Ena me explicara algo. Ella, tal vez, que hablara yo. Pero sin saber por qué me pareció imposible comentar ya, con mi amiga, el mundo de la calle de Aribau. Pensé que me iba a ser terriblemente penoso llevar a Ena delante de Román – “Un violinista célebre” – y presenciar la desilusión y la burla de sus ojos ante el aspecto descuidado de aquel hombre. [191, p. 59 - 60]

Fragmentul citat ilustrează elocvent posibilitatea exprimării cunoașterii limitate prin intermediul unor resurse extrem de neutre (*Yo estaba esperando que Ena me explicara algo. Ella, tal vez, que hablara yo.*). Datorită incorporării elipsei, se suprimă anumite segmente ale discursului (în cazul nostru, *Ella, tal vez, esperaba que hablara yo.*), acestea subînțelegându-se fără a fi exprimate în prealabil. În consecință, se creează efectul unei exprimări rezumative concise, care accelerează ritmul narațiunii privând-o de detalii inutile sau, dimpotrivă, prea interesante pentru a putea fi reflectate într-o formă expresă. Totodată, putem atesta și un pronunțat contrast între enunțurile care integrează fragmentul citat, întrucât a doua parte a acestuia aduce în prim-plan aceeași percepție restrânsă (*sin saber por qué*), care se concretizează, de această dată, într-o serie de figuri de stil, marcate puternic din punct de vedere expresiv (*el mundo de la calle de Aribau, presenciar la desilusión y la burla de sus ojos* (metafore), *terriblemente penoso* (hiperbolă), *un violinista célebre – el aspecto descuidado de aquel hombre* (oximoron) etc.).

De regulă, a menține consecvent și fără devieri același punct de vedere pe parcursul întregii narațiuni se arată a fi, adesea, dificil și chiar contraproductiv. Din acest motiv, este absolut firesc să identificăm, relativ frecvent, alternanța persoanelor gramaticale care, fiind utilizate adecvat, nu vor constitui, nicidecum, sursa unei eventuale pierderi a controlului asupra punctului de vedere, ci, din contra, vor amplifica sfera de observație și vor contribui la configurarea complexității receptării. În cazul ambelor exemple, pe care ne propunem să le analizăm, în cadrul acestui compartiment, identificăm o consecvență a folosirii persoanei întâi. Totuși, pe alocuri, pronumele personal „yo” tinde să fie substituit de „nosotros”, fapt care, în opinia noastră, nu poate fi calificat drept deviere de la punctul de vedere selectat inițial, întrucât mecanismele de funcționare a persoanei întâi plural coincid, practic, cu cele ale singularului, unica diferență constând în faptul că subiectul enunțării nu este o persoană individualizată, ci se contopește cu „un grup de observatori” revendicându-și, în felul acesta, o percepție mai amplă.

Y los tres pensábamos en nosotros mismos sin salir de los límites estrechos de aquella vida. Ni él, ni Román con su falsa apariencia endiosada. Él, Román, más mezquino, más cogido que nadie en las minúsculas raíces de lo cotidiano. Chupada su vida, sus facultades, su arte, por la pasión de aquella efervescencia de la casa. [191, p. 74]

De pronto, ya no sabíamos lo que éramos. Y así, sin saber por qué, de bruces en el suelo, no nos atrevíamos a acercarnos el uno al otro. (...) A veces, una súbita luz surgía de una habitación, y el foco amarillo y cuadrado caía sobre nosotros. Y sentíamos una súbita vergüenza al pensar que alguien llegara. [192, p. 99 - 100]

Este mai mult ca probabil că un cititor mai puțin exigent nu va lua în seamă această schimbare și, în fond, va avea dreptate deoarece, făcând abstracție de aspectul formal, suntem conștienți de faptul că „yo” este, de fapt, parte integrantă din „nosotros”. Unica obiecție care va putea fi formulată, în acest context, va viza gradul de verosimilitate și/sau credibilitate. Problema verosimilității și/sau credibilității, este, de asemenea, deosebit de actuală și specifică, îndeosebi, în cazul narațiunii la persoana întâi. Este vorba despre gradul de „sinceritate” cu care acest „eu” își narează istoria, întrucât natura umană fiind, în esența sa, egoistă și egocentristă, de cele mai multe ori, va încerca să prezinte sau să impună chiar, de pe aceste poziții, un punct de vedere părtinitor sau ipocrit trecând cu vederea anumite „adevăruri incomode” care îl dezavantajează, exagerând în cazul unor realizări „modeste” și plasând responsabilitatea pe seama altora. Alteori, dimpotrivă, folosirea persoanei întâi implică o autoanaliză psihologică cât se poate de autoexigentă, care poate denota remușcări, stări de anxietate sau pesimism.

A la fuerte luz del sol, la viejecilla con su abrigo negro, parecía una pequeña y arrugada pasa. Iba a mi lado tan contenta, que me atormentó un turbio remordimiento de no quererla más. (...) No supe qué contestar y volví su mano para besarle la palma, arrugada y suave. Me apretó a mí también un descontento la garganta, como una soga áspera. Pensé que cualquier alegría de mi vida tenía que compensarla algo desagradable. Que quizás esto era una ley fatal. [191, p.68 - 71]

El dolor de cabeza persistía y un sudor frío me llenaba. Torpemente me levanté y fui a abrir la ventana. Entró el aire de la noche, la brisa del mar que respiraba al fondo del declive. El aire me aturdió y estuve a punto de caer al suelo. (...) Aún me dolía mucho la cabeza. (...) Los fantasmas llegaban en tropel con la resaca del vino. (...) Todo lo de la tarde anterior, hasta el recuerdo de las flores, dolía como una calumnia. [192, p.180 - 182]

După cum se poate observa, autoexigența și autocritica nu sunt percepute ca un fenomen constructiv, necesar pentru a evolua sau pentru a depăși limitele propriului eu, ci ca o stare

destructivă, demotivantă, demoralizatoare, centrată pe analiza propriilor erori, curențe, remușcări și neîmpliniri. Aspectul verbal se poate manifesta într-un limbaj peiorativ, pe alocuri agresiv sau în concentrarea unui fond lexical cu conotație negativă (*me atormentó un turbio remordimiento; me apretó un descontento la garganta, como una soga áspera; cualquier alegría de mi vida tenía que compensarla algo desagradable; quizás esto era una ley fatal; el dolor persistía, un sudor frío me llenaba; torpemente me levanté; los fantasmas llegaban en tropel; dolía como una calumnia*).

În ceea ce privește relevanța pronumelui personal „yo” în cadrul formelor de reproducere indirectă a discursului, putem evidenția o subiectivitate maximă în cazul discursului narativizat, condiționată de relativa libertate a acestuia, și o serie de particularități ale stilului indirect, care survin drept consecință a subordonării discursului acestui „eu” narant.

Este vorba, în primul rând, despre transpunerea pronumelor personale și a formelor verbale, în funcție de persoana la care se referă comunicarea și substituirea adverbilor și a pronumelor de depărtare prin adverbe și pronume de apropiere (atunci când există) și invers. [132, p. 9]

Y yo decía “ella” y “él”, y Manuel, nunca, nunca me preguntó quiénes eran “ellos”. [192, p. 123]

Transpunerea vocativelor din stilul direct în stilul indirect prin complemente directe și indirecte:

-¡Matia! ¡Matia!

Siguió llamándome, o a mí me lo parecía: no podía saberlo. [192, p. 68]

Suprimarea interjecțiilor din stilul direct și suplinirea acestora prin semantica verbului:

Suspiré completamente despierta (...) [191, p. 124]

Substituirea propozițiilor interogative din stilul direct prin interogative indirecte atenuându-se sau pierzându-se totalmente, în acest fel, intonația interogativă.

Me preguntó que si quería ir al Puerto o al Parque Montjuich. [191, p. 134]

Me pregunté por qué razón nos dominaba a todos, hasta a los mismos de Guiem, que siempre aceptaban sus treguas. [192, p. 51]

În concluzie, urmează să subliniem o dată în plus rolul primordial al instanței emițătoare, deoarece, în cadrul formelor de reproducere mediată a discursului, aceasta își subordonează toate mecanismele narrative, orientând procesul narativ în direcția dorită. După cum menționează D. Lodge, „...pentru instanța emițătoare lumea abundă în cuvintele rostite de altă persoană, printre care trebuie să se orienteze și să fie capabilă să perceapă trăsăturile lingvistice cu ajutorul unui

auz extrem de fin. Ulterior, urmează să le încorporeze în propriul discurs, astfel, încât planul discursiv să nu fie alterat”. [68, p. 208 - 209] Într-o altă ordine de idei, M. Bobes Naves semnaleză următoarele: „ (...) chiar și în cazul în care admitem, în calitate de ipoteză teoretică, posibilitatea unei obiectivități totale, cititorul va fi cel care va adăuga propriile interpretări pentru a face istoria mai coerentă și mai inteligibilă”. [17, p.323] Concluzia care se poate deduce pe baza acestei afirmații este că problema omniscienței totale sau limitate nu se consumă la analiza instanței emițătoare, ci este actuală și în cadrul receptării. Este vorba, de fapt, despre o consecință firească a narațiunii la persoana întâi care, în opinia L. Freixas, produce o senzație inexplicabilă depășind limitele raționalului, grație unei misterioase „dedublări” sau, dimpotrivă, identificări a lectorului cu acest „eu narant”. [46, p. 31]

Astfel, discrepanța dintre perspectiva limitată a *eului* narant și amploarea sau profunzimea evenimentelor narate solicită o participare activă din partea cititorului, acesta fiind nevoit să colaboreze, deoarece perspectiva naratorului se dovedește a fi incompletă. Mijloacele verbale la care s-a recurs în vederea actualizării planului perceptiv al punctului de vedere sunt cele incluse în tabelul ce urmează.

Tabelul 2.1 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea diegetică.

Planul perceptiv

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Mărcile gramaticale ale persoanei întâi singular • Mărcile gramaticale ale persoanei întâi plural • Adverbe și locuțiunile adverbiale cu valoare dubitativă • Modul Conjunctiv • Modul Condițional • Viitorul anterior
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv • Vocabularul peiorativ • Verbele modale de opinie, de cunoaștere
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Elipsa • Comparația • Metafora • Hiperbola • Oximoronul

2.4.2 Planul spațial și temporal

În accepția lui W. Schmid, diferența de receptare a evenimentelor urmărite va depinde, în primul rând, de poziția spațială, pe care o va adopta naratorul în raport cu acestea. Anume acest fapt îl va determina pe subiectul-observator să-și centreze atenția asupra detaliilor unor fapte și să treacă cu vederea altele, pentru a-și „construi istoria” în strictă conformitate cu poziția adoptată. Semnificația sintagmei *punct de vedere spațial*, subliniază cercetătorul, trebuie

înțeleasă literalmente, acesta diferențiindu-se net de celelalte planuri, în care termenul *punct de vedere* capătă o semnificație metaforică. [183, p. 68]

La rândul său, punctul de vedere temporal, desemnează distanța dintre receptarea primară și ulterioară a evenimentelor. „Receptarea” presupune, în acest context, nu doar impresia inițială, ci, de asemenea, procesarea și conștientizarea acesteia, odată cu deplasarea punctului de vedere pe axă temporală, în urma căreia se vor produce schimbări care vor afecta gradul de cunoaștere și esența aprecierii. Astfel, în funcție de creșterea sau descreșterea distanței temporale, se va putea amplifica sau restrânge aria de cunoaștere și, în consecință, va fi posibilă o revalorificare a evenimentelor receptate. Totodată, insistă W. Schmid, în cadrul punctului de vedere, timpul nu trebuie abordat în toată complexitatea dimensiunilor sale, fiind relevant doar în calitate de purtător al schimbărilor cu caracter ideologic. [*Ibid.*, p. 69]

Dat fiind faptul că elucidarea planului spațial nu implică dificultăți majore rezumându-se la determinarea poziției spațiale a subiectului-perceptor, ne-am propus să recurgem, în cele ce urmează, la o analiză integrativă a aspectului spațio-temporal, în virtutea existenței unei relații indisolubile între categoriile de spațiu și timp.

În cadrul narațiunii la persoana întâi, poziția spațială a naratorului-personaj va putea să se manifeste expres prin intermediul deicticilor spațiali *aquí, ahí, allí, acá, allá, cerca, lejos, a la derecha* etc., care îi vor restrânge considerabil unghiul de vedere și îi vor permite, în consecință, să se limiteze doar la contemplarea acelor aspecte, a căror prezență în vizorul observatorului este justificată din punct de vedere logic. După cum se poate observa, problema gradului de cunoaștere se poate aborda și din perspectiva planului spațial, poziția spațială având un rol decisiv pentru identificarea potențialelor devieri de la punctul de vedere anunțat.

Aquí estoy ahora, delante de este vaso tan verde, y el corazón pesándome. ¿Será verdad que la vida arranca de escenas como aquella? ¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegame, sin sentido alguno? [192, p. 22]

Într-o altă ordine de idei, urmează să menționăm că *eul*-narator este separat de *eul*-personaj printr-o distanță temporală cuprinsă între evenimentele narate și actul propriu-zis al narării. Această distanță temporală poate implica mai multe divergențe, care pot fi explicate prin competența variabilă a *eului* narant și a celui narat. Așa cum se întâmplă și în cazul nostru, de cele mai multe ori, în cadrul narațiunii la persoana întâi identificăm prezența unui personaj care, odată ajuns la un anumit grad de maturitate fizică, intelectuală și socială, își narează propria istorie în formă de memorii, fapt care implică, inevitabil, prezența a două axe temporale, situate

la o distanță variabilă. Astfel, *eul* narant și *eul* narat sunt separați și de o diferență de vârstă, care îi permite naratorului să-și trateze cu superioritate și condescendență personajul lipsit de experiență. Prin urmare, ”naratorul nu se mai identifică cu personajul, ci își asumă responsabilitatea pentru acțiunile trecute ale acestuia”. [50, p. 17]

Recuerdo que, en pocos minutos, me quedé sola en la gran acera, porque la gente corría a coger los escasos taxis o luchaba por arracimarse en el tranvía. [191, p.14]

No sé si era un sentimiento bello o mezquino – y entonces no se me hubiera ocurrido analizarlo (...). Poder hacer a Ena un regalo tan delicadamente bello me compensaba de toda la mezquindad de mi vida. (...) Me acuerdo de que se lo llevé a la Universidad el último día de clase antes de las vacaciones de Navidad. [191, p. 67]

Recuerdo bien el frío de la pared estucada y la pantalla rosa de la lámpara. Me estuve muy quieta, sentada en la cama, mirando recelosa alrededor, asombrada del retorcido mechón de mi propio cabello que resaltaba oscuramente contra mi hombro. [192, p. 17]

Recuerdo. Tal vez eran las cinco de la tarde, aquel día, y el viento cesó de repente. El perfil de Borja, delgado como el filo de una daga. [192, p. 25]

În felul acesta, progresul psihologic, inerent tranziției spre statutul de narator, este însoțit nu doar de rememorarea unor evenimente din trecut, ci și de „re-inventarea” acestora, care poartă amprenta unei aprecieri distincte. Narațiunea la persoana întâi va implica, în mod obligatoriu, o diferență de cunoaștere, întrucât naratorului îi sunt cunoscute consecințele pe care le vor avea acțiunile personajului. În afară de aceasta, odată cu creșterea distanței temporale, se amplifică și perspectiva apropiindu-se, în felul acesta, de cea a naratorului omniscient.

Fingía inocencia y pureza, gallardía, delante de la abuela, cuando, en verdad – oh, Borja, tal vez ahora empiezo a quererte -, era un impío débil y soberbio pedazo de hombre. [192, p. 15]

Pentru G. Genette, categoria timpului în narațiune se referă la relațiile temporale dintre istorie și discurs și presupune trei tipuri de relații posibile, care se referă la ordine, durată și frecvență. Fiind raportate la teoria menționată, cele expuse anterior se încadrează în *ordinea*, care vizează raportul dintre felul în care se succed evenimentele în discurs și succesiunea evenimentelor în istorie. Nefiind niciodată perfect paralele, între cele două temporalități apar acronii, prezente în discurs ca retrospectivii (*analepsa*) și prospecțiuni (*prolepsa*). [53, p. 89 -219] Posibilitatea existenței mai multor tipuri de relații temporale este calificată de către P. Ricoeur drept avantaj, caracterizat printr-un grad variabil de competență a naratorului, fapt care condiționează complexitatea perspectivelor temporale multiple. [89, p. 524]

Din punct de vedere gramatical, alterarea cronologică este marcată de opoziția Present – Perfect Simplu, Mai Mult ca Perfect, Imperfect. În această ordine de idei, M. Mancaș menționează o stereotipie temporală fundamentală a textului narativ, care poate fi demonstrată prin numeroase exemple, extrase din operele unor autori extrem de deosebiți între ei din punctul de vedere al apartenenței la o anumită direcție, al stilului ori al tipului de proză pe care îl ilustrează. [131, p. 71]

Creo que me va a ser difícil olvidar el aspecto de Angustias en aquel momento. Con los mechones grises, despeinados, los ojos tan abiertos que me daban miedo y limpiándose con dos dedos un hilillo de sangre de la comisura de los labios parecía borracha. (...) Luego se tapó la cara con las manos y corrió a encerrarse en su cuarto. Oímos el crujido de la cama bajo su cuerpo, y luego su llanto. [191, p. 70]

No sé cómo entró el invierno. (...) Desaparecieron las mariposas, las abejas y la mayoría de los pájaros, excepto las gaviotas, que como tendidos gallardetes, formaban franjas blancas al borde del mar. Borja y yo sustituimos las sandalias por gruesos zapatos con suela de crepé, y Antonia sacó de las arcas la ropa de lana. (...) [192, p. 185]

Pe baza exemplelor prezentate se poate observa o utilizare tradițională și, relativ, consecventă a timpurilor verbale narrative, a căror interferență este justificată pe deplin de acronia identificată în ambele cazuri: *creo, no sé* – prezente de indicativo; *se tapó, corrió, oímos, desaparecieron, sustituimos, sacó* – pretérito indefinido; *me daban, parecía, formaban* – pretérito imperfecto de indicativo. Astfel, întreaga narație este plasată în trecut față de momentul relatării, iar timpurile perfective, care fac referire la o acțiune momentană determinată în timp, alternează constant cu imperfectul, care scoate în evidență atât caracterul permanent și iterativ al anumitor evenimente, cât și durata indeterminabilă a acestora. În afară de aceasta, imperfectul predomină nu doar în fragmentele de relatare propriu-zisă, ci și în pasajele descriptive îndeplinind, astfel, o dublă funcție, în cadrul căreia distingem un aspect comentativ, menit să introducă pauza sau dilatarea timpului și, de asemenea, unul atitudinal, prin intermediul căruia se poate actualiza o apreciere sau o judecată de valoare.

Salimos los cuatro domingos de marzo y algunos más de abril. Íbamos a la playa más que a la montaña. Me acuerdo de que la arena estaba sucia de algas de los temporales de invierno. (...) El último día hacía ya casi calor y nos bañamos en el mar. (...) Volvimos de noche, por la carretera junto al mar. Yo veía el encaje fantástico que formaban las olas en la negrura y las misteriosas lucecitas lejanas de las barcas. [191, p. 129 - 130]

De pronto, aquellas palabras cobraron un extraño relieve. (...) El sol lucía plenamente, y dentro del silencio, durante un rato (...) oí su voz (...). Todo el cielo parecía meterse dentro de los ojos, con su brillo de cristal esmerilado, dejando caer el gran calor sobre nuestros cuerpos. Sentí un raro vacío en el estómago, algo que no era solamente físico. [192, p. 47]

Astfel, în rezultatul incorporării descrierii, se produce o alterare a ritmului narativ, care se încetinește simțitor contrastând cu dinamismul narațiunii pure. Această particularitate se explică prin predominanța sintagmei nominale asupra celei verbale, datorită căreia devine posibilă „stocarea” unei cantități considerabile de informații, acestea fiind relevante atât pentru reprezentarea personajelor, obiectelor, circumstanțelor etc., cât și pentru evoluția generală a istoriei.

No sé cómo puede llegar a dormir aquella noche. En la habitación que me habían destinado se veía un gran piano con teclas al descubierto. Numerosas cornucopias – algunas de gran valor – en las paredes. Un escritorio chino, cuadros, muebles abigarrados. Parecía la buhardilla de un palacio abandonado, y era, según supe, el salón de la casa.

En el centro, como un túmulo funerario rodeado por dolientes seres – aquella doble fila de sillones destripados -, una cama turca, cubierta por una manta negra, donde yo debía dormir. Sobre el piano habían colocado una vela, porque la gran lámpara del techo no tenía bombillas. [191, p. 19]

La habitación de la tía Emilia era muy grande, con una salita contigua. La enorme cama de matrimonio, butaquitas tapizadas de rosa, el pesado armario, el tocador, la cómoda, los visillos corridos y el sol. El sol, de pronto, que llameaba como mil abejas zumbando en el balcón. El sol pegado a la tela blanca y transparente, arrojando su resplandor sobre la cama, con sus cuadrantes grandes que olían a almidón y manzanas. [192, p. 108]

După cum se poate observa, descrierea reprezintă, de asemenea, un fenomen asociat punctului de vedere, întrucât ne poate pune la dispoziție numeroase detalii inerente percepției subiective a emițătorului (*un gran piano, numerosas cornucopias, algunas de gran valor, muebles abigarrados, como un túmulo funerario; muy grande, la enorme cama de matrimonio, el pesado armario, llameaba como mil abejas zumbando* etc.). Totodată, excesul de detalii exercită un impact direct asupra receptorului facilitându-i receptarea și interpretarea textului. Deși mai mulți cercetători atenționează că un eventual lux de amănunte este capabil să „asfixieze” narațiunea, este cert și faptul că în absența acestora, nu se va reuși crearea unui efect de verosimilitate, vizibilitate și fiabilitate, or cititorul va fi nevoit să compenseze acest „deficit informativ” cu detaliile care îi sunt familiare în propria viață cotidiană (*piano, cornucopias,*

escritorio, muebles, sillones, cama, manta, lámpara del techo, cama de matrimonio, butaquitas, armario, visillos etc.). În felul acesta, naratorul nu va mai orienta narațiunea în direcția dorită încredințându-i această „misiune” receptorului.

Astfel, mijloacele verbale, prin intermediul cărora se manifestă dimensiunea spațio-temporală a punctului de vedere sunt cele incluse în tabelul ce urmează.

Tabelul 2.2 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea diegetică.

Planul spațial și temporal

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Adverbele deictice de loc • Adjectivele calificative • Timpurile Modulii Indicativ (Presente de Indicativo, Pretérito Indefinido de Indicativo, Imperfecto de Indicativo, Pluscuamperfecto de Indicativo)
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Enumerația • Antiteza • Topografia

2.4.3 Planul ideologic

Referindu-se la planul ideologic, W. Schmid menționează că, este mai mult ca probabil ca receptarea evenimentelor să fie diferită, chiar și în cazul adoptării aceluiași punct de vedere spațial. Divergențele semnalate în cadrul receptării reprezintă o consecință firească a eterogenității punctelor de vedere ideologice. Astfel, punctul de vedere ideologic se constituie pe baza unor factori care determină atitudinea subiectivă a observatorului față de evenimentele contemplate, și anume, cunoștințele, modul de gândire, aprecierea, nivelul de cultură generală. Receptarea este condiționată de cunoaștere, or asupra acesteia influențează, de asemenea, aprecierea.

În opinia mai multor cercetători, existența planului ideologic al punctului de vedere este neîntemeiată, deoarece, în majoritatea cazurilor, acesta este perceput ca parte inseparabilă a celorlalte planuri. Prin urmare, problema nu rezidă în irelevanța „ideologiei”, ci în dificultățile care pot surveni în momentul disocierii planului ideologic de celelalte planuri ale punctului de vedere. Este cert faptul că „ideologia” constituie o parte integrantă a altor planuri însă, în același timp, aceasta se poate manifesta expres și independent în forma unei aprecieri explicite. Anume din acest motiv, W. Schmid consideră indispensabilă disocierea planului ideologic de celelalte planuri ale punctului de vedere, atribuindu-i un statut independent. [183, p. 68 - 69]

În felul acesta se poate conchide că, și de această dată, căile de acces la elucidarea planului ideologic converg nu doar spre dimensiunea spațio-temporală, ci și spre subiectul-

perceptor/emisător de care va depinde, într-un final, orientarea procesului narativ și formularea judecăților de valoare. Este indubitabil faptul că realitatea înconjurătoare se poate defini printr-o serie de caracteristici ca: varietate, complexitate, mobilitate, care fac imposibilă cunoașterea ei adevărată și totală. În afară de acesta, modalitățile în care suntem capabili să receptăm această realitate sunt, de asemenea, multiple, variind în funcție de particularitățile subiectului-contemplator ori de circumstanțele spațiale și temporale. În această ordine de idei, D. Diaconu formulează o serie de concluzii referitoare la acest aspect sintetizând câteva afirmații ale lui R. de Mesonero Romanos: „Toate lucrurile din lumea aceasta sunt mari sau mici, sublime sau ridicole, depinde de punctul de vedere din care sunt privite.”; „Lucrurile sunt așa cum vrem noi să le vedem.”; „Circumstanțele fac ca toate să fie relative, iar oamenii, fiind diferiți, fac ca circumstanțele să fie relative.” [122, p.13 - 14] Prin urmare, nu poate fi nimic mai eronat decât o apreciere cu pretenții de exhaustivitate.

În ambele exemple pe care ne propunem să le analizăm cu referire la narațiunea la persoana întâi, evenimentele sunt contemplate prin prisma unei viziuni feminine, datorită căreia narațiunea capătă, adesea, puncte de tangență cu procedeele psihanalitice, manifestând tendința de a rememora trecutul pentru a se referi la etapa copilăriei, caracterizată printr-o critică acută a sistemelor educative, menite să reprime libertatea conștiinței; a adolescenței și, bineînțeles, a tranziției de la adolescență la maturitate. Prin urmare, aspectul ideologic va fi marcat de o apreciere feminină subiectivă, din care se va desprinde o pronunțată încercare de autocunoaștere și autojustificare.

Hasta entonces nadie a quien yo quisiera me había demostrado tanto afecto y me sentía roída por la necesidad de darle algo más que mi compañía, por la necesidad que sienten todos los seres poco agradados de pagar materialmente lo que para ellos es extraordinario: el interés y la simpatía. [191, p. 66]

Pero la verdad es que me remordía la conciencia, porque no me acordé de ella para nada. Solo un momento, durante la cena, pensé en mi padre. “Qué raro que esté siempre tan lejos de él, y, en cambio, recuerde cosas suyas: el olor de sus cigarrillos, su carraspeo, alguna palabra”. ¿Dónde andaría? ¿Qué haría? [192, p. 198]

În cadrul acestui fragment surprindem utilizarea interogației retorice (*¿Dónde andaría? ¿Qué haría?*), care, în mod firesc, nu este orientată spre a obține un răspuns din partea unui interlocutor, ci intenționează, mai curând, să provoace receptorul la o reflecție, în vederea suplinirii unui deficit de informație. De asemenea, identificăm prezența enumerației, în cazul nostru, asociată, sporadic, cu anafora, care constă într-o enunțare succesivă a elementelor

referitoare la aceleași circumstanțe, persoane (*me sentía roída por la necesidad de darle más que mi compañía, por la necesidad que sienten todos los seres...; el olor de sus cigarrillos, su carraspeo, alguna palabra*). Deși, în aparență, enumerația reprezintă un procedeu simplu, efectul stilistic pe care îl produce rezidă într-o sugestivă intensificare a necesității de a răsplăti material interesul și simpatia sau într-o extensie temporală, care face aluzie la o îndelungată așteptare.

Referindu-ne, în continuare, la același aspect putem afirma că atitudinea subiectului enunțării față de faptele narate se poate reflecta și în forma de prezentare a discursului. Astfel, se poate vorbi despre un limbaj interior (în calitate de exercițiu al gândirii) sau despre un limbaj exterior (în calitate de exercițiu al vorbirii). Discursul exterior este „transpunerea” în povestire a formelor realizate într-un act de enunțare, iar discursul interior este „transpunerea” unui act de gândire. Opoziția care se stabilește între acestea este similară opoziției dintre gândire și limbaj. Gândul nu poate fi exteriorizat decât prin limbaj, deși se exteriorizează, de asemenea, prin semne ce aparțin altor sisteme semice. Limbajul, la rândul său, reprezintă expresia gândirii. Rezultă de aici că noțiunile în cauză sunt interdependente și inseparabile în practică, dar diferențiabile în teorie. Totuși, atât discursul interior, cât și cel exterior se manifestă în cadrul narațiunii prin intermediul semnelor limbajului scris, care nu va putea fi decât exterior și va avea anumite particularități de natură semantică și stilistică, decisive pentru organizarea narațiunii. [17, p. 254]

În aceeași ordine de idei, este cazul să ne referim și la verbele *dicendi*, cărora le revine rolul de indicator atât în cadrul discursului exterior, cât și a celui interior. În acest sens, putem distinge o serie de verbe de tip *dicendi*, care se caracterizează printr-o relativă neutralitate, dat fiind faptul că acestea fac referire la un discurs exterior, rostit aparent, care vizează fapte concrete. Printre cele mai frecvent identificate vom menționa următoarele: *decir, comunicar, pedir, rogar, solicitar, implorar, ordenar, aconsejar, recomendar, proponer, avisar, informar, gritar* etc. Totodată, vom menționa că, în virtutea particularităților enunțate anterior, în exemplele analizate, numărul acestora este net inferior, în raport cu cele identificate în cadrul discursului interior.

El viento, como dije, se había detenido. [192, p. 27]

În cele ce urmează, vom aduce în calitate de exemple câteva fragmente care, deși reprezintă discursul interior, capătă o formă de exprimare coezivă și coerentă, în care este prezent și limbajul figurat, care îi imprimă enunțului mai multă claritate, accesibilitate și elocvență.

Alguna vez veía un hombre, una mujer, que tenía en su aspecto un algo interesante, indefinible, que se llevaba detrás mi fantasía hasta el punto de tener ganas de volverme y seguirles. [191, p. 32]

Yo la veía moverse y la veía charlar con agrado inexplicable. [191, p. 35]

Me acuerdo de que se lo llevé a la Universidad el último día de clase antes de las vacaciones de Navidad y que escondí este hecho cuidadosamente, a las miradas de mis parientes. [191, p. 67]

Pensé que cualquier alegría de mi vida tenía que compensarla algo desagradable. [191, p. 71]

Cuando desperté, aún sin abrir los ojos, noté que no estaba sola. Sentía un roce, un murmullo como de olas. [192, p. 63]

Astfel, în cadrul discursului interior, identificăm prezența verbelor de percepție cognitivă, vizuală, auditivă etc., care, fiind analizate în raport cu cele din cadrul discursului exterior, se caracterizează printr-un grad sporit de sugestivitate: *pensar, darse cuenta, comprender, entender, sentir, percibir, oír, escuchar, ver, contemplar* etc.

Majoritatea cercetătorilor preocupați de scriitura feminină semnaleză, de asemenea, o altă particularitate a acesteia, care se poate percepe în rezultatul analizei narațiunii la persoana întâi. Este vorba despre faptul că, de cele mai multe ori, prin intermediul unor optici feminine, nu se pretinde evocarea unor fenomene ale realității obiective, ci a impresiilor care se încadrează, mai degrabă, în sfera afectivului, rememorarea servindu-i drept punct de plecare pentru o revalorificare a trecutului. În felul acesta, războiul, de exemplu, nu mai este abordat de pe poziții eroice, ci este perceput de către protagonistă ca sursă a tuturor relelor sau ca motiv pentru nostalgie, devine mai acută problema misoginiei, toate acestea fiind „traduse” într-un discurs care poartă amprenta subiectivității agentului perceptor, dintr-o determinată poziție spațio-temporală.

¿Qué guerra? ¿Este silencio podrido, este horrible silencio de muertos? [192, p. 134]

La mano de Jorge tenía un raro aroma de cedro (me vino a la memoria la caja de habanos que mi padre olvidó en algún lugar de la casa de campo y, que yo, de niña, acercaba a la nariz deleitosamente). Me parecía que aquel aroma se extendía por todo el aire: lo despedían el aire, el sol, el vino, O, quizá, no fue su mano; quizá fue solamente aquel sueño que empapaba el escondido jardín de Son Major. [192, p. 167]

Además, nunca esperé nada de mi abuela: soporté su trato helado, sus frases hechas, sus oraciones a un Dios de su exclusiva invención y pertenencia, y alguna caricia indiferente, como indiferentes fueron también sus castigos. [192, p. 16]

La abuela se preocupaba mucho por mis dientes – demasiado separados y grandes – y por mis ojos. (...) Le preocupaba mi pelo lacio hasta la desesperación, y le preocupaban mis piernas. (...) Sentada en su mecedora, escrutándome con sus ojos de lechuza, me obligaba a andar y a sentarme, me miraba las manos y los ojos. (Me recordaba a los del pueblo, los días del mercado, cuando compraban una mula). Criticaba el color tostado de mi piel y las pecas que me nacían, por culpa del sol, alrededor de la nariz. En aquellos momentos la odiaba, no podía evitarlo. Deseaba que se muriese allí mismo, de repente y patas arriba, como los pájaros. [192, p. 105]

Rezultă evident că, în cazul unei potențiale substituiri a naratorului sau a unei deplasări pe axa spațio-temporală, aceleași evenimente ar putea căpăta o apreciere diferită.

Otras veces me avergonzaba secretamente al obligarme a salir con ella. La veía encasquetarse un fieltro marrón adornado por una pluma de gallo, que daba a su fisonomía un aire guerrero. [191, p. 32]

La belleza, pues, era el único bien con que podía contar en la vida. Sin embargo, aquella belleza era todavía algo inexistente y remoto, y mi aspecto dejaba bastante que desear, en el concepto de mi abuela. [192, p. 104]

În exemplele citate, distingem o serie de aprecieri psihologice, estetice, utilitare ale subiectului enunțării, care sunt condiționate de sistemul de valori al acestuia, raportat la obiectul/obiectele supuse aprecierii, or, formulând concluziile acestui compartiment, ținem să menționăm principalele puncte de reper, pe care se centrează dimensiunea ideologică a punctului de vedere intern, din cadrul narațiunii diegetice, și anume, elementele de autobiografie ficționalizată, cunoașterea de sine, identitatea diferențială, care izolează sau distanțează de lumea înconjurătoare, absența sau, dimpotrivă, omniprezența progenitorilor, lipsa de comunicare etc., care, la rândul lor, se concretizează în următoarele resurse verbale:

Tabelul 2.3 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea diegetică.

Planul ideologic

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Verbele <i>dicendi</i>
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Verbele modale de opinie, de cunoaștere • Verbele de percepție auditivă, vizuală

Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Interogația retorică • Enumerația • Anafora
-------------------	---

2.5 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea nondiegetică

După cum am menționat anterior, G. Genette consideră inoportună utilizarea termenilor „narațiune la persoana întâi” și „narațiune la persoana a treia”, deoarece aceștia fac referire la variabilitatea unui element invariabil al situației narative, și anume, prezența explicită sau implicită a „persoanei” naratorului care va fi întotdeauna un „eu”. Astfel, cercetătorul francez distinge două tipuri de narațiune: unul în care naratorul este absent din istoria narată, denumit *narațiune heterodiegetică* și unul în care naratorul este prezent în istorie în postură de personaj, căruia îi revine rolul de a nara, denumit *narațiune homodiegetică*. În cadrul acesteia, G. Genette efectuează o disociere între naratorul-protagonist (*autodiegetic*) și naratorul-personaj secundar, căruia îi rezervă un rol de observator sau martor. [53, p. 298-306]

În aceeași ordine de idei, M. Bal subliniază necesitatea trasării unei linii de demarcare între *eul* care vorbește despre sine însuși și cel care se referă la alții. Relațiile *eului* narant cu obiectul narațiunii pot fi diverse și multiple. *Eul* narant poate nara, poate percepe, poate activa în calitate de personaj coincizând, în acest caz, cu *eul* narat etc. Prin urmare, situația narativă poate fi identificată imediat, or, ar fi o eroare să considerăm că aceasta este imutabilă. Un narator poate fi imperceptibil timp îndelungat, după care se produce o subtilă și inopinată referire la propria persoană, care poate trece neobservată pentru lector. [7, p. 126-138]

Conform clasificării efectuate de către W. Schmid, criteriul fundamental pentru elaborarea tipologiei naratorului îl reprezintă opoziția *narator diegetic – narator nondiegetic*, dihotomia dată având menirea de a caracteriza prezența naratorului în cele două planuri ale lumii narate. La prima vedere, opoziția *diegetic – nondiegetic* corespunde opoziției genettiene *homodiegetic – heterodiegetic*. Însă, în opinia lui W. Schmid, această terminologie este confuză nefiind clar ce anume urmează a fi calificat drept „omogen” și/sau „eterogen”. În afară de aceasta, opoziția *diegetic – nondiegetic* are menirea de a substitui tradiționala și controversata opoziție *narațiune la persoana întâi – narațiune la persoana a treia*, întrucât, susține cercetătorul, orice narațiune se efectuează de la persoana întâi, chiar și atunci când persoana gramaticală nu are o prezență explicită. În condițiile în care opoziția formelor gramaticale nu mai este valabilă în calitate de criteriu al tipologiei, apare o întrebare firească cu privire la statutul narațiunii la persoana a doua, care figurează în cadrul mai multor tipologii drept subvariantă a

narațiunii la persoana întâi. În acest sens, W. Schmid susține că, în funcție de prezența sau absența naratorului în diegeză, acesta va fi calificat, și de această dată, drept diegetic sau nondiegetic. [183, p. 46-51]

2.5.1 Planul perceptiv

Astfel, naratorul nu este dotat cu o personalitate, ci cu o misiune – ce a de a nara. Însă pentru a putea nara acesta trebuie să posedă un grad de cunoaștere sau informare, care va fi decisiv pentru definirea relației dintre narator și personaj/personaje. Astfel, în cazul optării pentru un narator extern sau nondiegetic, relația dintre gradul de cunoaștere a naratorului și cel al personajului/personajelor poate fi: *omniscientă* (naratorul posedă o cunoaștere superioară față de cea a personajului/personajelor); *echiscientă* (naratorul și personajul/personajele) posedă același grad de cunoaștere; *deficientă* (gradul de informare a naratorului este inferior în raport cu cel al personajului/personajelor).

Gradul de cunoaștere, la rândul său, va determina punctul de vedere al unui martor imparțial, al protagonistului, al unui actor secundar, al unui cronicar etc., întrucât o istorie poate fi relatată prin intermediul celui care a trăit-o, a auzit-o sau a inventat-o, or acesta, după cum se știe, este rezultatul celei mai importante decizii, care urmează a fi luată. Varietatea punctelor de vedere se complică și mai mult dacă luăm în calcul faptul că intenția naratorului o poate constitui o relatare documentară sau o narațiune fictivă, din care va deriva, de asemenea, necesitatea adoptării unui unghi de observație adecvat pentru a urmări evenimentele din exterior, din interior sau prin prisma unei conștiințe. În acest context, O. Tacca definește selectarea punctului de vedere drept „confruntare între multiplele modalități posibile de a nara”. [97, p. 23]

În continuare, ne propunem să analizăm o serie de exemple preluate din romanul Almudenei Grandes ”Los besos en el pan”, în care evenimentele sunt percepute și narate prin prisma unui narator extern sau nondiegetic care posedă o cunoaștere absolută. În centrul atenției se află un cartier tipic din Madrid, pe fundalul căruia se succed o mulțime de personaje, care reprezintă trei generații de spanioli, constrânși să-și asume consecințele recesiunii economice, care generează încontinuu măsuri de austeritate, optimizări, disponibilizări, șomaj etc. afectând, inevitabil, și viața privată. Astfel, pe parcursul întregului roman, asistăm la o succedare interminabilă de personaje care apar și dispar la scurt timp din prim-plan, însă nu înainte de a-i oferi cititorului un succint și rapid fragment din propria istorie, datorită căruia întreaga relatare capătă o structură caleidoscopică reușind, totuși, să-și mențină caracterul unitar grație naratorului omniprezent și omniscient.

În ceea ce privește utilizarea pronumelor personale, cu excepția primelor două alineate, în care identificăm mărcile gramaticale ale persoanei întâi plural (*Estamos en un barrio del centro de Madrid. Su nombre no importa, porque podría ser cualquiera entre unos pocos barrios antiguos, con zonas venerables, otras más bien vetustas.* [190, p. 13]) și ale persoanei întâi singular (*Mi barrio tiene calles irregulares. Las hay amplias, con árboles frondosos que sombrean los balcones de los pisos bajos, aunque abundan más las estrechas.* [190, p. 13]), narațiunea se efectuează recurgându-se practic, în exclusivitate, la mărcile persoanei a treia (*Pero lo más valioso de este paisaje son las figuras de sus vecinos, tan dispares y variopintos, tan ordenados o caóticos como las casas que habitan. Muchos de ellos han vivido siempre aquí, en las casas buenas, con conserje, ascensor y portal de mármol. (...) Después, la realidad empezó a tambalearse al mismo tiempo para todos ellos. Al principio sintieron un temblor, se encontraron sin suelo debajo de los pies y creyeron que era un efecto óptico. (...) Tampoco reaccionaron todos igual. Quienes renunciaron al combate ya no viven aquí. Los demás siguen luchando contra el dragón con sus propias armas, cada uno a su manera.* [190, p. 14]).

După cum se poate observa, alternarea pronumelor personale nu reprezintă o tendință spre multiplicarea sau variabilitatea vocilor narrative, ci, mai degrabă, ar putea fi interpretată ca un gest de solidaritate sau o dorință a naratorului de a se identifica cu această mulțime, afectată de criză, indiferent de vârstă, rasă, statut social etc. Un eveniment real poate fi trăit și/sau urmărit de către mai multe persoane concomitent. O narațiune poate oferi diferite perspective asupra aceluiași eveniment, însă nicidecum nu o va putea face în mod simultan. Inclusiv, în condițiile optării pentru un narator omniscient și omniprezent, va fi „privilegiat” doar unul sau câteva „puncte de vedere”, din care va putea fi contemplată istoria, narațiunea totalmente obiectivă, totalmente imparțială rămânând a fi o simplă aspirație.

Astfel, naratorului omniprezent și omniscient îi este permisă o tranziție liberă de la vizibil la invizibil asigurându-i-se accesul spre cele mai profunde zone ale conștiinței. Totodată, menționează mai mulți cercetători, rezultă destul de complicată trasarea unor frontiere exacte între a percepe și a cunoaște. Deși activitatea perceptivă este bazată pe senzații, iar cea cognitivă pe inteligență, se poate admite, de asemenea, că acestea reprezintă două poluri opuse ale experienței, care ar putea fi redenumite „experiență sensibilă” și „experiență inteligibilă”. [40] Prin urmare, transpunerea în discurs a percepției scoate în evidență amalgamul dintre sensibil și inteligibil, motiv pentru care termenii „perspectivă” și „punct de vedere” capătă conotații referitoare la asemenea activități intelectuale cum sunt considerația, concepția, opinia.

Sofía asiente con la cabeza, intenta sonreír, le sale regular e insiste hasta que lo consigue. Porque Marita, su mejor amiga desde el colegio, no tiene la culpa de que su vida sea un desastre. Ella también se casó mal, también se separó después de muchos años de matrimonio, también tuvo un hijo que está pasando los últimos días de agosto con su padre, pero tiene más suerte que Sofía. [190, p. 31]

Desde entonces dedica más atención a su vecino que a su propio programa de diversiones. Porque aquel llanto tenaz, desconsolado, proviene del cuerpo y el espíritu de un hombre solo, a medio camino entre los cuarenta y los cincuenta, cabeza afeitada para disimular la calvicie, barriga apenas prominente gracias a las largas carreras que, mañana y tarde, le devuelve a su apartamento empapado en sudor, y piernas flacas. No es ni guapo ni feo, pero resulta atractivo de esta manera instintiva, brusca, hasta asombrosa, de los machos rapados. (...) Sin embargo está triste. Es, sobre todo, un hombre triste. [190, p. 33]

Observăm că percepția reprezintă un fenomen, prin intermediul căruia sunt transpuse în discurs cunoștințele care derivă din contactul vizual, auditiv, tactil etc. al subiectului perceptor cu lumea înconjurătoare (*asiente con la cabeza; intenta sonreír; Marita se casó; se separó; tuvo un hijo; está pasando los últimos días de agosto con su padre; dedica atención a su vecino;*), precum și cunoștințele procesate cu ajutorul inteligenței și materializate verbal în cadrul unui discurs (*le sale regular; su vida sea un desastre; está triste; es un hombre triste*).

Percepția poate fi definită drept interacțiunea dintre o sursă din care derivă orientarea și o țintă spre care tinde această orientare. În acest sens, se poate afirma că orice act perceptiv presupune o distanță care separă sursa de țintă, subiectul perceptor de obiectul perceput, aceasta făcând referire la imperfecțiunea oricărei captări perceptive. În felul acesta, devine evident că obiectul va fi perceput, iremediabil, într-o formă incompletă, deoarece o eventuală percepție exhaustivă, în cadrul actului perceptiv, se arată a fi imposibilă. Subiectul, însă, se va afla, întotdeauna, în căutarea unei exhaustivități inaccesibile.

Enunțarea narativă reprezintă un act, prin intermediul căruia, naratorul își asumă postura de subiect al enunțării pentru a se adresa destinatarului său, mai exact naratarului. Naratorul și naratarul actualizează relația polarizată a persoanelor gramaticale *eu-tu*, expresie lingvistică a subiectivității. Pentru narator, la fel ca și pentru oricare alt emițător, este posibilă doar comunicarea/enunțarea la persoana întâi. În felul acesta, discursului îi corespund două persoane gramaticale, și anume, *eu-tu*, iar istoriei – persoana a treia – *el*, denumită, de asemenea, „non persoană” sau obiect al discursului. Narațiunea denumită, în mod tradițional, la persoana a treia nu este altceva decât o narațiune în care se evită orice referire la propria persoană, iar pronumele

personal *el* vizează, în mod expres, o „a treia persoană”, care nu se va identifica și, prin urmare va fi diferită și de narator, și de naratar.

Él, cuyo nombre nadie se atreve a pronunciar, era el vecino del segundo izquierda del edificio donde está el bar de Pascual. Los niños son sus hijos. Ella, el pronombre ausente en las conversaciones de la escalera, ausente ya del todo, para siempre, era su mujer, la madre de sus hijos, hasta que su marido la acorraló anoche en un rincón de la cocina, la dejó inconsciente de una paliza y la cosió a puñaladas con el cuchillo más afilado que encontró en un cajón. [190, p. 87]

Secolul XX vine cu o reacție dură la adresa omnișcenței absolute, aceasta fiind recunoscută drept nedemocratică, dictatorială și frauduloasă. Principalele obiecții formulate, în acest sens, rezidau în imposibilitatea verificării sursei și accesibilității informației, a credibilității unei viziuni nefirești și artificiale a naratorului dotat cu ubicuitate temporală și spațială. În consecință, oponenții narațiunii omnișciente au calificat-o drept cea mai puțin credibilă dintre toate, întrucât credibilitatea este asociată, de cele mai multe ori, cu o viziune personală aparținând unui individ și supusă unei aprecieri și interpretări subiective. În momentul în care naratorul este dispus să renunțe la un punct de vedere „privilegiat” și să sacrifice o parte din cunoaștere, narațiunea va avea de câștigat „vibrație umană”. [97, p. 77-78]

Analiza exemplurilor ce urmează în continuare este centrată pe una din dimensiunile discursului, și anume, cea responsabilă de „gestionarea” cunoașterii de către subiectul-perceptor.

La familia Martínez Salgado vuelve de las vacaciones y parece que de pronto se llena el barrio de gente. [...]

La primera vez que lo escucha, Sofía Salgado no reconoce el eco del llanto. El apartamento es feo, pequeño y sofocante. Con vistas a un mar tan lejano que ni siquiera parece azul, ningún entendimiento madrileño lograría concebir cómo es posible que todo en él, paredes, cristales, sábanas y los correspondientes muebles provenzales de oferta - ¡amueble su piso entero por quinientos euros! – pueda rezumar tanta humedad, con el sol de justicia que las ha achicharrado en los doscientos metros escasos que han tardado en llegar desde el aparcamiento. Lo primero que ve Sofía al entrar es un espantoso payaso triste de cristal de colores sobre una repisa y un triángulo de agujeros de cigarrillo estampando un ominoso tejido de color teja, pero no dice nada. Su amiga Marita, tan decidida y eficiente como de costumbre, abre las cortinas de par en par, mete el payaso en un cajón, se acerca a ella, le pasa un brazo por los hombros y los sacude con energía. [...]

Así han venido a parar en este apartamento infernal que por la noche, cuando vuelven del pueblo, sin ningún hombre fascinante, pero con varias copas de más, a Sofía ya no le parece tan mal. Y sin embargo, le cuesta dormir. [...] Por eso, mientras intenta imponerse a la estrechez del colchón, a la humedad de las sábanas, lo escucha, un ruido sordo al principio, como un ronroneo grave y rítmico que asciende de pronto para hacerse casi estruendoso, más agudo, y caer de nuevo en una sofocada sordina. [190, p. 23-33]

După cum se poate observa, chiar din primele rânduri, naratorul declară expres că nu există niciun fel de restricții cognitive, întrucât referirea la protagoniștii fragmentului nu se efectuează prin intermediul unei denumiri generice "una mujer", "la otra mujer", "su compañera" etc., ci recurgându-se la numele proprii ale acestora – *Martínez Salgado, Sofía Salgado, Marita*. Or, în același timp, se poate identifica și o subtilă delegare a perspectivei unui focalizator (*Lo primero que ve Sofía...*), grație căreia competența cognitivă a naratorului este întregită, aparent, de o viziune complementară și reușește să evite o eventuală manifestare a superficialității din partea acestuia. Totodată, cel care percepe interiorul drept *feo, pequeño y sofocante*, mai întreprinde o încercare de a-și diminua propria responsabilitate pentru cele afirmate, atribuind-o, parțial, unei viziuni mai ample (*ningún entendimiento madrileño lograría concebir*), în urma căreia se poate obține un plus de fiabilitate.

De asemenea, devine clar că percepția este efectuată prin medierea unui subiect instalat în interior, fiindu-i accesibile asemenea detalii ca *paredes, cristales, sábanas, los correspondientes muebles provenzales, tanta humedad, los doscientos metros escasos, un payaso de cristal de colores, una repisa* etc. Datorită unei concentrații sporite de adjective calificative, se poate deduce și faptul că interiorul este asociat cu un spațiu ostil (*feo, pequeño, sofocante, escasos, espantoso, triste, ominoso*), care contrastează cu libertatea pe care o poate oferi un spațiu natural, inaccesibil, în virtutea distanței care le separă (*tan lejano que ni siquiera parece azul*).

Actualizarea unui spațiu polarizat, datorită proximității orașului (*aquí*) și inaccesibilității mării (*allí*) aduce în prim-plan perspectiva locuitorului orașului, care implică o atitudine afectivă specifică. Astfel, paralel cu percepția fizică a spațiului, se reușește și redarea unor stări afective, care se pot desprinde datorită folosirii sugestive a limbajului figurat (*apartamento infernal, hombre fascinante, un ruido sordo, un ronroneo grave y rítmico* – epitete; *sin ningún hombre fascinante, pero con algunas copas de más* – antiteză; *intenta imponerse a la estrechez de las sábanas, caer de nuevo en una sofocada sordina* – metafore; *un ruido sordo al principio, como un ronroneo grave y rítmico* – comparație etc.).

Alteori, dedublarea perspectivei (narator – personaj focalizator) se caracterizează, la nivelul discursului, prin subtilitatea frazei, generată de așa-numitele conținuturi implicite. Naratorul recurge, în mod intenționat, la presupuziții și subînțelesuri pentru a crea un efect de ambiguitate, pentru a sugera un fapt care nu se vrea redat într-o formă explicită sau pentru a provoca suspansul.

Aquel mismo día empezaron a pintar. Serias, disciplinadas, tenaces como hormiguitas, forman cuatro parejas, una por pared, y empiezan a trabajar en seguida, una pintando la zona superior de cada muro con una brocha fija en una vara larga, la otra pasando el rodillo. Desde el escaparate de su peluquería, Amalia las mira con la boca abierta de admiración. No tenía ni idea de que los chinos, mucho menos las chinas, se dedicaran también a pintar locales, pero se le ocurre que podría contratarlas para que den un repaso al suyo este verano, porque nunca ha visto a nadie pintar tan bien y tan deprisa al mismo tiempo. La verdad es que da gusto verlas trabajar, llega a comentar en voz alta ante las empleadas, las clientas a las que invita a disfrutar del espectáculo. No puede imaginar cuántas veces deseará después haberse tragado la lengua al recordar este comentario. [190, p. 44]

Astfel, conținutul explicit, detaliat la maximum în cadrul descrierilor care fac referire la calități morale (*serias, disciplinadas, tenaces como hormiguitas, da gusto verlas trabajar*); acțiuni (*empezaron a pintar, empezaron a trabajar, pintar locales, podría contratarlas* etc.); persoane (*Amalia, los chinos, las chinas, las empleadas, las clientas*) etc., contrastează vizibil cu finalul enunțului și solicită o colaborare activă din partea lectorului, care poate întreprinde o încercare de a decodifica semnificația acestui conținut implicit, intuind aluzia la o eventuală „răsturnare de situație”, care urmează să se producă într-un viitor apropiat.

Cuarenta y ocho horas más tarde, la cosa empieza a torcerse, porque las mismas chicas, con las mismas ropas blancas, las mismas immaculadas zapatillas, vuelven a descargar la furgoneta pero ya no bajan latas de pintura, sino tablonos de madera lacada en blanco. O sea, que no son pintoras, concluye la peluquera, pero entonces... [...] [190, p. 44]

În funcție de gradul de implicare a cititorului în procesul lecturii, expectativele acestuia vor putea căpăta confirmare în cele mai diverse forme de expresie sau, dimpotrivă, nu-și vor găsi oglindire în evoluția ulterioară a evenimentelor, cititorul văzându-se nevoit să efectueze o revalorificare a fragmentelor lecturate ori să accepte, necondiționat, decodarea propusă.

Astfel, după cum se poate observa, o menținere constantă a perspectivei omnisciente a naratorului se arată a fi extrem de dificilă, uneori, chiar contraproductivă, deoarece multiplicarea perspectivelor comportă avantajul de a asigura accesul unor noi viziuni. În rezultatul incorporării

acestora, discursul se caracterizează printr-o „fragmentare” extrem de subtilă, care nu generează o lectură univocă, ci una diversificată, consecință firească a caracterului multiperspectivist. Mijloacele verbale, prin intermediul cărora se manifestă dimensiunea perceptivă a punctului de vedere în cadrul narațiunii nondiegetice sunt cele ce urmează.

Tabelul 2.4 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea nondiegetică.

Planul perceptiv

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Mărcile gramaticale ale persoanei a treia singular • Mărcile gramaticale ale persoanei întâi plural • Adverbele deictice de loc
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Antroponimele
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Epitetul • Comparația • Metafora • Antiteza

2.5.2 Planul spațial și temporal

Naratorul omniscient poate adopta orice postură față de faptele narate punându-și în valoare, astfel, privilegiul cognitiv, deplasându-se în timp și spațiu *ad libitum* și dispunând de libertatea de a pătrunde în conștiința oricărui personaj. În definitiv, este vorba despre un narator care, practic, nu se confruntă cu restricții. Totuși, oricât de exhaustivă ar pretinde a fi, nicio narațiune nu ne poate pune la dispoziție o cantitate nerestricționată de informații, întrucât aceasta implică, inevitabil, un proces de selectare și, în consecință, un ansamblu de incluziuni și excluderi cu caracter spațial, temporal, perceptiv, cognitiv, ideologic, moral etc. Din cele expuse anterior rezultă următoarele: în pofida faptului că acest narator este dotat cu ubicuitate spațială și temporală, informația susceptibilă de a fi reprodusă în cadrul discursului va depinde, în primul rând, de „imperfecțiunea” captării perceptive, fenomen care mobilizează subiectul perceptor constrângându-l să „fragmenteze” obiectul perceput și, în consecință, să-l priveze de complexitate. În felul acesta, se poate observa că percepția implică o interacțiune conflictuală, dificilă, care obligă subiectul observator să pună în aplicare diverse strategii de captare a obiectului. [41, p. 80]

Interacțiunea dintre subiectul perceptor și obiectul care urmează a fi supus percepției se transformă într-un indiciu al distanței dintre aceștia. La rândul său, distanța se caracterizează prin variabilitate și *profunzime* care se poate manifesta la nivel spațial, temporal, afectiv, cognitiv etc. Profunzimea, însă, este cea mai „existențială” dintre toate dimensiunile, deoarece nu aparține obiectului, ci perspectivei și denotă o legătură indisolubilă între obiect și subiectul care se

situează în fața acestuia. Prin urmare, este eronată afirmația potrivit căreia obiectele îndepărtate își diminuează proporțiile, iar cele apropiate și le intensifică. Totuși, cert este faptul că, la distanță, obiectul oferă mai puține puncte de reper pentru a putea fi captat, deci, este insuficient angrenat în puterea exploratoare a subiectului. [*Ibid.*, p. 81]

Totodată, profunzimea se bifurcă în alte două dimensiuni: *intensitatea* (intensitatea puterii afective) și *extensia* (cantitatea). În acest fel, pentru subiect obiectele lumii înconjurătoare se constituie treptat.

La puerta del baño no cierra bien. El plato es tan minúsculo que con la mampara cerrada no queda espacio para maniobrar con la ducha de teléfono. La televisión, enorme, está casi en el techo, tan arriba como si el que la instala calculara que hacía falta que se viera a cincuenta metros de distancia. Los muebles son de forja barata y una madera barnizada, húmeda, pringosa, que rezuma pelusilla. El armario, muy pequeño, tiene cuatro perchas de plástico. [190, p. 285]

Faptul că spațiul interior al casei este perceput anume în acest fel, se explică și prin aceea că subiectul perceptor îl supune aprecierii atât din punct de vedere rațional (*la puerta no cierra bien, la mampara cerrada, el armario tiene cuatro perchas de plástico*), cât și din punct de vedere emoțional (*la televisión enorme, tan arriba como si el que la instala calculara que hacía falta que se viera a cincuenta metros de distancia, el armario, muy pequeño*), ultimul fiind condiționat de starea de spirit a acestuia sau de întreaga sa scară de valori care îi servește drept temei pentru enunțarea unei asemenea judecăți de valoare.

En este barrio viven familias completas, parejas con perro y sin perro, con niños, si ellos, y personas solas, jóvenes, maduras, ancianas, españolas, extranjeras, a veces felices, a veces desgraciadas, casi siempre felices y desgraciadas a ratos. [190, p. 18]

În fragmentul citat, se poate observa, de asemenea, că, în aparență, perspectiva adoptată de subiectul perceptor, care face referire doar la ”este barrio”, este una specială, întrucât descrierea cartierului în a cărei proximitate imediată se află, reprezintă, de fapt, o descriere panoramică, universală, valabilă pentru oricare alt cartier urban. Prin urmare, se poate vorbi, în acest context, despre o omnisciență specifică a naratorului sau o pseudoomnisciență, care capătă consistență datorită unei antiteze atotcuprinzătoare (*familias completas – personas solas; con perro – sin perro; con niños – sin ellos; jóvenes – maduras, ancianas; españolas – extranjeras; felices – desgraciadas; siempre – a ratos*).

A pesar de las estufas, su casa sigue siendo una nevera. Las ventanas son tan viejas como los muebles, todas tienen el marco desencajado y dejan pasar el aire por más tubos de

silicona que ella gaste intentando rellenar los huecos. El móvil solo pilla cobertura en el exterior, donde aún no hay jardín, ni porche, ni nada. [...] Pero la huerta le da alegrías y Enrique que cada mañana parece más feliz y cada noche vuelve a casa más contento con lo que hace, le alegra aun más que ver crecer sus lechugas. [190, p. 138-139]

Și de această dată identificăm prezența unei antiteze complexe, care se actualizează expres prin intermediul conjuncției adversative *pero*, contrastul fiind generat de un puternic impuls afectiv, întrucât spațiul interior al casei este perceput drept unul ostil și rece (*su casa sigue siendo una nevera, las ventanas tan viejas como los muebles, todas tienen el marco desencajado, dejan pasar el aire etc.*), în raport cu cel exterior al naturii (*la huerta le da alegrías, parece más feliz, vuelve a casa más contento, le alegra aun más*), perceput drept spațiu vital, în care se poate regăsi fericirea deplină. Esența acestui contrast poate fi explicată prin factori de natură subiectivă, care vizează, în mod direct, circumstanțele, timpul, atitudinea sau starea de spirit a subiectului perceptor.

Hace unos meses empezó a ir a la mezquita con sus padres y cada día pasa más tiempo allí, pero sabe que suele ir a un cibercafé todas las noches. Allí, después de mucho buscar, Ahmed ha acabado encontrando una web donde reclutan voluntarios para ir a luchar a Siria, porque él no está dispuesto a seguir besando el pan de la miseria. [190, p. 327]

Un alt spațiu ostil, mai puțin obișnuit, în virtutea imaterialității sale, - *una web*, precum și un spațiu asociat acesteia – *un cibercafé*, configurează o altă antiteză, inclusiv datorită valorilor peiorative, pe care le capătă în context neologismele citate. Astfel, sintagma *ir a la mezquita* se opune sintagmei *ir a luchar a Siria*, proximitatea se opune depărtării scoțând în relief aspirația spre o viață nouă și nedorința revenirii în trecut (*él no está dispuesto a seguir besando el pan de la miseria*).

El bungalow es pequeño y monísimo, como una casita de cemento, una sola habitación con la cama adosada a una pared, un sofá adosado a los pies de la cama, una mesita delante y enfrente, muy cerca, una estantería de la anchura del televisor que contiene, flanqueada por los muebles bajos de cocina a cada lado, con una encimera con placa encastrada, y una nevera. El único espacio aislado es un cuarto de baño completo y diminuto. Lo único grande es la cama. Lo mejor es que la única pared libre es una cristalera que se abre directamente a la playa, aunque al salir no se pisa la arena. En la tarima larga y estrecha, de tablones de teca, caben dos tumbonas pegadas entre sí, un velador, cuatro sillas y una sombrilla. Al fondo a la izquierda, está el nuevo chiringuito de Pedro Ferreiro. [190, p. 240]

Abundența detaliilor poate denota un spirit de observație deosebit de fin, dar și o stare afectivă provocată de fericire, grație căreia, *el bungalow* este calificat drept *monísimo*, se optează pentru utilizarea sufixelor diminutive (*casita, mesita*), care substituie o exprimare neutră (*casa, mesa*), exercitând și un impact asupra aspectului temporal, în virtutea proporțiilor extinse.

Pentru a proiecta în discurs iluzia spațiului forma predilectă este descrierea, care nu reprezintă, nicidecum, un simplu procedeu ornamental. Datorită descrierii se reușește formarea graduală a unei impresii despre lume. Cititorul este cel care operează sinteza, corijează, completează, modifică imaginile servindu-i drept punct de plecare pentru descrierile parțiale și recurente, care creează o lume în interiorul imaginației sale. Datorită acestui fapt, lectorul acceptă acest univers diegetic, la a cărui creare a contribuit chiar el.

Cu privire la aspectul temporal al punctului de vedere, ținem să reiterăm că acesta implică numeroase puncte de tangență cu subiectul perceptor, gradul de cunoaștere a acestuia, spațiul, ideologia și aprecierea etc. În acest sens, este interesantă și structurarea romanului în trei compartimente de bază: *I. Antes; II. Ahora; III. Después*, care fac referire directă la variabilitatea coordonatelor temporale implicând raporturi de anterioritate, simultaneitate și posterioritate.

Cuando empezaba a trabajar, ya estaba cansada [...]. La rutina de la casa, los niños, las reuniones de padres de alumnos, los disfraces de Navidad, de carnaval, de fin de curso, las citas con los tutores, el calendario de vacunaciones y todo lo demás, la agotaba de tal manera que los días laborables no se lo parecían tanto. [...]

Ahora su propia vida le parece mentira. [...] Y la memoria de aquel cansancio fecundo, que nacía de una actividad incesante [...] le duele como un remordimiento, la cicatriz de una culpa inexistente. [...] Los días de Marisa siguen teniendo veinticuatro horas, pero le sobran más de las que le faltaban cuando iban todas las mañanas a trabajar.

Hoy, en la cola del Inem, Marisa recuerda su cansancio como la época dorada de su vida y la rabia le pesa más que la tristeza. [190, p. 52 - 53]

În cadrul exemplului citat, una din principalele particularități ale discursului narativizat, susținut constant de același narator omniscient, este confruntarea a două ideologii, a două atitudini opuse, contradicția acestora fiind determinată de o distanță temporală care separă cele două atitudini. În urma disponibilizării, serviciul perceput, în trecut, ca o povară (*cuando empezaba a trabajar, ya estaba cansada; la rutina de la casa; la agotaba de tal manera que...*), se transformă, în prezent, din perspectiva unei valorificări posterioare, într-o *época dorada de su vida*. Mijloacele verbale, prin intermediul cărora se concretizează această revalorificare, sunt numeroase și sugestive (*La rutina de la casa, los niños, las reuniones de padres...* (enumeratie);

se lo parecían – le parece (antiteză); *su cansancio como la época dorada de su vida, la rabia le pesa más que la tristeza* (comparații) etc.

Categoria timpului în narațiune presupune trei tipuri de relații posibile, care se referă la ordine, durată și frecvență. Ordinea, care privește modul în care se succed evenimentele în text și succesiunea evenimentelor în istorie, este una lineară cu o cronologie nealterată. Linearitatea temporală care, în cazul nostru, se caracterizează printr-o precizie aproape calendaristică constă, în mod esențial, într-o înlănțuire a segmentelor narrative prin conjuncția copulativă „y”, iar funcția enumerativă a acesteia confirmă o dată în plus cele menționate anterior. Bineînțeles, sporadic, pot apărea și alte locuțiuni a căror funcție este de a suspenda provizoriu ordinea cronologică și de a provoca o anumită discordanță. Însă, prezența acestora este redusă la maximum.

Por lo demás, en septiembre empieza el curso, en diciembre llega la Navidad, en abril brotan las plantas, en verano, el calor, y entretanto pasa la vida. [190, p. 19]

Así el lunes, el martes, el miércoles, y el jueves, y el viernes por la mañana. Porque el viernes, a la hora de comer, Enrique, por fin, le dice la verdad. [190, p. 137]

El miércoles Antonio bebe, piensa, bebe, se decide, bebe, se acobarda, bebe, explora las posibilidades que le quedan, bebe. [...]

El jueves se despierta sin ninguna gana de estar vivo. El jueves, Antonio bebe, se decide, bebe, se acobarda, bebe y llama a su hermana. [...]

El viernes bebe, se decide, bebe, está decidido, bebe, no lo duda, bebe. [190, p. 177-178]

Referindu-ne la durata sau „viteza” temporală, care vizează relația dintre durata variabilă a segmentelor ficțiunii și pseudodurata relatării lor în discurs, vom semnala caracterul variabil al acesteia care este condiționat, în primul rând, de fragmentele descriptive incorporate periodic în narațiune. Acestea, la rândul lor, se pot axa atât pe elementele externe (spații, aspect fizic), cât și pe cele interne (sentimente, trăiri, stări sufletești), formând o pauză în progresiunea evenimentelor, datorită caracterului static.

Descrierea se caracterizează prin dimensiuni reduse și rămâne dominată constant de narațiune. Deși, tradițional, printre funcțiile de bază ale descrierii se numără funcția decorativă, cea dilatorie și cea demarcativă, în text, pauzele descriptive sunt utilizate pentru a furniza informația necesară și, prin urmare, funcția pe care o îndeplinesc este pur explicativă.

În puținele secvențe în care descrierea tinde să capete amploare, aceasta este întreruptă de observații ironice, care reprezintă o trăsătură distinctivă a stilului autoarei.

Ha vuelto a llevar traje y corbata, aunque no puede escoger su ropa. La imagen corporativa de la empresa exige traje azul, camisa blanca y corbata oscura para todos los empleados de su departamento. Es demasiada elegancia para pasarse ocho horas dentro de una garita. [190, p. 76]

În același context, am putea menționa și prezența sporadică a elipsei (omiterea unor perioade de timp), deși, în general, istoria creează impresia de a fi relatată fără lacune având un ritm narativ destul de accelerat. Suspendarea provizorie a timpului este compensată de elemente ca "luego", "más tarde", "después", în spatele cărora se ascund anumite evenimente care ar putea fi relatate recurgându-se la o cantitate de detalii mai mult sau mai puțin extinsă.

Luego llena el cubo de la ropa sucia pero no pone la lavadora, porque como mañana vuelvo a tener asistenta, y su sonrisa crece un poco más. Después estudia la nevera y hace una lista de la compra, pero no baja al súper, porque como mañana vuelvo a tener asistenta y me queda una semana de vacaciones, y la sonrisa no le cabe en la boca. [190, p. 28]

Ocho meses después, su único éxito consiste en haber logrado desprenderse del invendible apartamento de la playa. Por lo demás, lo ha intentado todo, no ha encontrado nada y no ha ganado un céntimo. [190, p. 75]

Han pasado más de cuatro meses desde el día en que hizo lo último de todo lo que tenía que hacer, pero aún no lo entiende bien, no comprende por qué lloró tanto al cortarse el pelo. [190, p. 313]

De asemenea, identificăm utilizarea mai puțin curentă a unor procedee specifice narației, care țin de sistemul timpurilor verbale. Este vorba despre incorporarea sporadică a prezentului narativ, deși narația este plasată în trecut față de momentul relatării.

La noche anterior, cuando llama a casa de su hermana, le responde su cuñado. Que ya está bien, vuelve a decirle. Que es un malnacido, un vago, un cabrón, un miserable y que se acabó, que esto ya se ha acabado y esta vez ya de verdad. No es la primera vez que Antonio escucha estas palabras, pero, hasta anoche, oía después a Rosario enfrentándose con su marido, gritándole que las cosas no eran así, y luego un portazo. Pero esta vez no oye nada, porque Rosario no abre la boca. [190, p. 173]

Hace veinte años descubren por casualidad este lugar insólito del sur de la provincia de Alicante, muy cerca del límite con Murcia. [...] Cuando se enteran de que está en venta no tienen ninguna intención de comprar una casa, pero van a verla por curiosidad y a él le gusta mucho. [190, p. 302]

Astfel, faptele narate rămân a fi proiectate permanent în trecut. Prezentul narativ nu afectează sub nicio formă perspectiva adoptată reușind doar să producă un „efect imediat”, care justifică din punct de vedere stilistic aplicarea procedurii.

S-ar putea afirma că distanța temporală are un impact direct asupra discursului fiind reflectată cu fidelitate maximă în *Ahora*, în virtutea proximității temporale imediate și, cu anumite devieri, atunci când este vorba despre *Antes* și *Después*. În fiecare caz concret, selectarea mijloacelor corespunzătoare va depinde de intenția narativă, care, de altfel, va și determina opțiunea concretă, or mijloacele verbale la care s-a recurs în vederea actualizării planului spațio-temporal al punctului de vedere sunt următoarele:

Tabelul 2.5 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea nondiegetică.

Planul spațial și temporal

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Adverbele și locuțiunile adverbiale temporale • Adverbele și locuțiunile adverbiale de loc • Adjectivele calificative la gradul superlativ • Prezentul narativ
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv • Sufixele diminutive • Neologisme
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Enumerația • Comparația • Ironia • Topografia

2.5.3 Planul ideologic

Referindu-ne la particularitățile planului ideologic din cadrul narațiunii nondiegetice, în raport cu narațiunea diegetică, vom semnala, în primul rând, faptul că principala diferență dintre aceste două abordări va rezida în relația de implicare/neimplicare a naratorului, în postură de subiect principal al enunțării, în faptele narate. Astfel, poziția externă a naratorului nondiegetic, care își asumă în totalitate procesul narativ, se manifestă expres din primele rânduri fiind marcată, adițional, de o atitudine a acestuia față de istoria ce urmează a fi narată.

Esta es la historia de muchas historias, la historia de un barrio de Madrid que se empeña en resistir, en seguir pareciéndose a sí mismo en la pupila del ojo del huracán, esa crisis que amenazó con volverlo del revés y aún no lo ha conseguido. [190, p. 18]

În mod firesc, mijloacele verbale utilizate în acest scop tind să se mențină într-un cadru al obiectivității distanțe evitând aprecierile subiective și intensificând, în felul acesta, credibilitatea istoriei. Prin intermediul frazei tautologice (*es la historia de muchas historias*), care include, de

asemenea, adjectivul nehotărât cu valoare cuantificativă *muchas*, precum și prin evitarea unui nume concret și recurgerea la un nume generic *un barrio de Madrid*, se face referire la obiectivitatea percepției, care, de altfel, nu reprezintă o constantă a acestei narațiuni, ci deviază, într-o formă subtilă, spre o subiectivitate, care se reflectă în metafora *seguir pareciéndose a sí mismo en la pupila del ojo del huracán* și antiteza *amenazó con volverlo del revés y aún no lo ha conseguido*, scoțând în relief o atitudine bine definită a subiectului enunțării și confirmând, o dată în plus, că o obiectivitate absolută este imposibilă.

Totodată, putem urmări modul în care tendința sporadică de a renunța la mărcile gramaticale ale persoanei a treia pentru a le substitui prin mărcile persoanei întâi plural, la care ne-am referit și în cadrul compartimentului anterior, continuă să insiste asupra acestei subiectivități.

Los niños que aprendimos a besar el pan hacemos memoria de nuestra infancia y recordamos la herencia de un hambre desconocida ya para nosotros, esas tortillas francesas tan asquerosas que hacían nuestras abuelas para no desperdiciar el huevo batido que sobraba de rebozar pescado. Pero no recordamos la tristeza. [190, p. 16]

Pe lângă utilizarea frecventă a acestor mărci (*hacemos, recordamos*), identificăm și o trecere tot mai pregnantă la resursele care fac referire directă la subiectivitatea naratorului nondiegetic. Este vorba despre incorporarea adjectivului evaluativ *asquerosas*, precum și despre posibilitatea efectuării unei conexiuni între detaliile expuse în cadrul fragmentului citat (*los niños que aprendimos a besar el pan*) și una din componentele nivelului pretextual – dedicația *A mis hijos, que nunca han besado el pan*. În felul acesta, se reușește a identifica nu doar o serie de mărci ale subiectivității naratorului nondiegetic, ci și o implicare indirectă a autorului.

O altă particularitate fundamentală a narațiunii nondiegetice este amplificarea perspectivei naratorului, în virtutea poziției pe care o ocupă acesta. Amplificarea perspectivei în cadrul narațiunii la persoana a treia, tradițional, se consideră opusă aprofundării de perspectivă, caracteristice pentru narațiunea la persoana întâi.

Un buen día, al abrir la peluquería, Amalia ve barullo en el local de enfrente, la puerta abierta, una furgoneta aparcada en doble fila, ocho chicas monísimas, pequeñas y esbeltas, con el mismo pelo negro, liso, cortado a la altura de la nuca, descargando latas de pintura. Las ocho van vestidas igual, camiseta blanca, pantalones blancos. Las ocho calzan idénticas, inmaculadas zapatillas de lona, también blancas, y se cubren la boca con una mascarilla. Las ocho se mueven con la gracia de las hadas de los cuentos infantiles. Mira qué bien, piensa la peluquera

entonces, qué rápido han alquilado el local de los pollos asados, qué suerte han tenido. [190, p. 43]

În fragmentul citat, afirmația dată își poate găsi confirmare, întrucât resursele verbale utilizate vizează atât caracterul distant al percepției, cât și numeroasele detalii referitoare la obiectivitatea acesteia: numeralul cardinal *ocho*, adjectivele obiective *abierta, aparcada, negro, liso, cortado, blanca, blancos*. Totuși, a menține percepția obiectivă constant și consecvent se arată a fi extrem de dificil și, inclusiv, insuficient, fapt pentru care excluderea completă a acestora este, practic, imposibilă. De aceea, mărcile percepției obiective alternează cu cele care denotă o percepție pur subiectivă: adjectivele evaluative *monísimas, esbeltas, inmaculadas*; metafora *se mueven con la gracia de las hadas*.

Eschivarea de la exprimarea unei aprecieri subiective devine cu atât mai complicată, cu cât percepția naratorului nondiegetic se îndreaptă spre sfera vieții private, care necesită, frecvent, o abordare efectuată prin prisma afectivității implicând, în felul acesta, o subiectivitate inevitabilă.

Sus hijas no lo entienden. Lo habrían esperado de cualquier otra mujer, de su madre, tan activa, tan lanzada, tan moderna siempre, no. Adela pierde la cuenta de todos los gimnasios, todos los balnearios, todos los viajes que le han recomendado, cuando en la pantalla de su ordenador se abre una ventana inesperada, que brilla y palpita como un ser vivo. [190, p. 235]

Enseguida descubre que es un juego, un juego de estrategia, en apariencia tonto, en realidad difícilísimo, y su salvación. Su marido, el profesor Salgado, catedrático de griego en la Facultad de Filología Clásica de la Autónoma, traductor y editor de La Iliada, habría estado orgulloso de ella, porque la primera vez no le resulta nada fácil. Tarda más de dos semanas en rendir a Agamenón, pero salva Troya y, entretanto, vuelve a comer, a pasear, a leer, a acostarse a su hora. Miguel y ella siempre han estado en contra del final que escogió Homero, siempre han sido forofos de Héctor, de su pueblo. Por eso, cuando tiene que ponerse un nombre, escoge Andrómaca. [190, p. 235]

Totodată, una dintre cele două forme pentru care va opta naratorul va fi condiționată și de obiectul supus aprecierii, care, în funcție de particularitățile sale, va determina mijloacele la care se va recurge, precum și principalele criterii puse la baza aprecierii. De fapt, mijloacele stilistice, prin intermediul cărora este exprimată această apreciere, sunt utilizate în abundență (*tan activa, tan lanzada; todos los gimnasios, todos los balnearios, todos los viajes; un juego, un juego de estrategia* – anafore, *en apariencia – en realidad; tonto - difícilísimo* – antiteze; *rendir a Agamenón, salva Troya* - ironie), fiind absolut previzibile în acest context. Or, ceea ce prezintă

interes este plasarea acestei aprecieri în cadrul narațiunii nondiegetice, în virtutea pretenției la o percepție mai amplă, care depășește limitele viziunii naratorului intern și, în consecință, devine mai fiabilă. În aceeași ordine de idei, putem afirma că, în plan ideologic, narațiunea nondiegetică reprezintă cel mai favorabil teren pentru manifestarea, într-o formă mai mult sau mai puțin explicită, a atitudinii autorului, în calitate de forță consolidatoare, căruia îi revine misiunea primordială și privilegiată de a organiza și a orienta viziunea faptelor narate într-un ansamblu textual coerent și unitar.

Por eso los mayores tienen menos miedo. Ellos hacen memoria de su juventud y lo recuerdan todo, el frío, los mutilados que pedían limosna en la calle, los silencios, el nerviosismo que se apoderaba de sus padres si se cruzaban por la acera con un policía, y una vieja costumbre ya olvidada, que no supieron o no quisieron transmitir a sus hijos. Cuando se caía un trozo de pan al suelo, los adultos obligaban a los niños a recogerlo y a darle un beso antes de devolverlo a la panera. (...) Los niños que aprendimos a besar el pan hacemos memoria de nuestra infancia y recordamos la herencia de un hambre desconocida ya para nosotros. [190, p. 16]

În felul acesta, perspectiva modală din cadrul narațiunii nondiegetice reușește să reflecte, în modul cel mai firesc, o adevărată imagine a lumii, creată de autorul operei, aceasta condensându-se într-o atitudine subiectivă, dictată de individualitatea acestuia și, în același timp, panoramică, mediată de naratorul nondiegetic. Mijloacele verbale utilizate în vederea actualizării planului ideologic sunt următoarele:

Tabelul 2.6 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere mediată a discursului. Narațiunea nondiegetică.

Planul ideologic

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Mărcile gramaticale ale persoanei a treia singular • Mărcile gramaticale ale persoanei întâi plural • Adjectivele calificative • Numeralesle cardinale
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Anafora • Metafora • Fraza tautologică • Antiteza • Ironia

2.6 Exprimarea punctului de vedere prin intermediul vorbirii indirecte libere

Deși reprezintă un fenomen care generează multiple controverse în interpretare, majoritatea cercetătorilor coincid în ceea ce privește afirmația, potrivit căreia vorbirea indirectă

liberă este ambiguă, eterogenă, echivocă și labilă. Fiind un mijloc expresiv mai puternic, în virtutea interferării a două moduri de reproducere, direct și indirect, utilizarea masivă a procedului denumit *vorbire indirectă liberă* sau *stil indirect liber* se configurează în rezultatul unei reacții la caracterul „abstract și neutru” al stilului indirect.

În lucrarea sa „Introducción al estilo indirecto libre en español” („Introducere în stilul indirect liber în limba spaniolă”) Guillermo Verdín Díaz definește fenomenul în discuție în felul următor: „incorporarea dialogului în narațiune cu aceeași sintaxă ca și în cazul stilului indirect pur, însă independent de verbe introductive sau elemente de legătură care denotă subordonare sau dependență”. Totodată, la fel ca și mulți alți cercetători francezi și germani (Ch. Bally, A. Tobler, E. Lerch etc.), recunoaște că este un fenomen lingvistic variat, complex și evaziv, reprezentând o formă de gândire și nu una gramaticală întrucât amplifică „îngustimea formelor lingvistice pentru a face loc debordantei lumi interioare a omului, care posedă o forță specială pentru a descoperi cele mai diverse stări sufletești, aflate adesea la limita subconștientului”. [103, p. 80, 125]

Cercetătoarea Mihaela Mancaș citează definiția propusă de Gramatica limbii române, care îi servește drept punct de reper pentru investigațiile ulterioare, argumentându-și opțiunea prin faptul că „pentru moment, este cea mai clară și cea mai neutră, în sensul că nu accentuează nici trăsăturile gramaticale și nici implicațiile literare cu caracter psihologic ale procedului”. Astfel, „stilul indirect liber (vorbirea indirect liberă) constă în redarea comunicării cuiva în vorbire indirectă fără a o face însă dependentă de un verb de declarație, fără a o introduce printr-o conjuncție și, când e cazul, păstrându-i intonația caracteristică (interogativă sau exclamativă). [...] Se folosește, în mod obișnuit, pentru a evita lipsa de afectivitate a vorbirii indirecte și abuzul de dialoguri”. [132, p. 11]

După Gerard Genette, stilul indirect liber nu reprezintă altceva decât „un început al *emancipării* externe a discursului personajului.” Eliminarea barierelor lingvistice – a mărcilor de dependență/subordonare sintactică – reprezintă o facilitare a expresiei conștiinței, deși aflată încă sub controlul naratorului, care refuză să îl cedeze personajului. Rezultatul se concretizează într-un enunț ambiguu, în care nu se știe întotdeauna cine vorbește de fapt sau cui trebuie să îi atribuim discursul. [53, p. 229-241]

În accepția lui Wolf Schmid, stilul indirect liber reprezintă cel mai complicat și cel mai complex procedeu prin intermediul căruia se manifestă interferența planurilor naratorului și personajului. Astfel, textul narativ se constituie pe baza a două texte, și anume – cel al naratorului și cel al personajului. Dacă primul dintre acestea se configurează, nemijlocit, în

cadrul procesului narativ, al doilea este conceput drept preexistent actului narativ propriu-zis și doar reprodus în cadrul acestuia.

Interferența textuală reprezintă un fenomen hibrid, trăsătura distinctivă fundamentală a căruia se manifestă într-o amalgamare de *diegesis* și *mimesis*. Această interferare se explică prin faptul că același fragment al textului narativ comportă mărci care fac referire la prezența textului naratorului, precum și al personajului. Utilizarea concomitentă a unor mărci polarizate produce efectul coexistenței ambelor texte care, la rândul său, generează multiple dificultăți de interpretare. [183, p. 109-131]

Sebastián procura no recordar porque recordar le duele. Vive al día organizando su tiempo alrededor de las pequeñas noticias de cada semana. La de esta es importante porque se ha alquilado de golpe toda la primera planta del edificio, un gigantesco espacio diáfano que va a ocupar una empresa constructora, y de las gordas, según Tomás. Por eso, desde hace unos días, aparte de no recordar, Sebastián se prohíbe a sí mismo hacerse ilusiones, pero no puede evitarlo. Quizás el recién llegado necesite contratar un equipo para reformar la oficina, quizás necesite gente para trabajar en el futuro, quizás sea un extranjero con mucho dinero y pocos contactos laborales en España, quizás, aunque sea español, le interese contratar a profesionales dispuestos a trabajar en cualquier otro país, quizás... [190, p. 76 - 77]

Durante un instante pensó que estaba renunciando a su vida, su memoria, sus aficiones, sus placeres cotidianos, Quizás no vuelva a tener una casa como esta nunca más, quizás no vuelva a ser feliz, quizás esté sola el resto de mi vida. Durante un instante estuvo a punto de volverse atrás, a punto de echarse a llorar sin hacer ruido, y desandar el camino, y volverse a la cama, y dormir para seguir viviendo como antes, como todos esos días en los que lo único que quería al despertar era morir. [190, p. 92]

După cum se poate observa, stilul indirect liber este utilizat frecvent pentru a interioriza narația, pentru a o subiectiviza, grație redării stărilor interioare, unor reflecții ce denotă incertitudine, dubii etc. (în exemplele citate acestea își găsesc oglindire în utilizarea reiterativă a adverbului dubitativ *quizás*, care generează o anaforă complexă și abundentă în detalii căpătând, în felul acesta, o funcție intensificatoare, aceasta, la rândul său, implicând și o intonație specifică), dar și pentru a varia planul unic al relatării indirecte.

Fiind situat la intersecția stilurilor direct și indirect, stilul indirect liber se caracterizează printr-o serie de particularități sintactice și lexicale, și anume: absența verbului tranzitiv de declarație; omiterea conjuncției subordonatoare, care produce un efect de „confuzie” sau interferare a planurilor naratorului și personajului; transpunerea pronumelor personale și a

timpurilor verbale, caracteristică pentru stilul indirect conjuncțional; utilizarea elementelor lexicale afective; conservarea intonației specifice stilului direct etc. Spre deosebire de discursul exterior, discursul interior posedă o sintaxă proprie cu caracter fragmentar, rezumativ. De asemenea, este caracteristică prezența inversiilor, a structurilor interogativ-exclamative, a formelor eliptice, a repetițiilor, acestea fiind condiționate și de geneza psihologică a stilului indirect liber.

Aquel día, en el bar, solo se habla de Alemania. Los bancos, la deuda, la Merkel, los griegos, y mi nieto que se va, y mi vecino de al lado, y la hija de la portera del 12, que ya está allí pero solo ha encontrado un puesto de lavaplatos en un restaurante. [190, p. 68]

Fiind formulat, inițial, într-un discurs narativizat, care implică utilizarea mărcilor persoanei a treia, acestea, la rândul său, reprezentând un indiciu al distanței dintre narator și materia narată, observăm că exemplul citat este fragmentat de o tranziție bruscă la mărcile persoanei întâi (*mi nieto, mi vecino*). Astfel, tranziția de la persoana a treia la persoana întâi generează mai multe incertitudini referitoare la subiectul enunțării, or, în același timp, putem observa și o relativă continuitate, asigurată de intenția naratorului de a se identifica cu referentul, solidarizându-se cu acesta și insistând asupra faptului că problematica enunțată poartă un caracter universal.

Din cele expuse anterior rezultă necesitatea explorării stilului indirect liber dintr-o perspectivă dublă, și anume – în aspect sintactic și, bineînțeles, stilistic. În acest fel, devine evident că stilul indirect liber deschide numeroase posibilități pentru folosirea unui imens mozaic de resurse, precum mai puțin obișnuita suprimare a verbelor *dicendi*, diversitatea fondului lexical, care poate oscila de la un vocabular elevat în care se regăsesc abundente figuri de stil, până la o exprimare argotică, a cărei finalitate rezidă atât în conferirea unui plus de afectivitate, cât și în posibilitatea de a caracteriza personajul căruia îi aparține această exprimare.

Într-o altă ordine de idei, vom menționa și studiile care nu recunosc statutul de discurs reprodus al stilului indirect liber postulând, în acest sens, că nu discursul reprezintă obiectul reproducerii, ci doar lumea conștiinței ajungând, în cele din urmă, să declare existența unui discurs fără un subiect al enunțării. Acest fapt se produce în rezultatul suspendării unor rechizite ale comunicării (în special, a relației *eu-tu*) și, prin urmare, încetează să mai funcționeze anumite mecanisme discursive. [*Apud*: 51, p. 141]

Caracterul ambiguu și evaziv al fenomenului în discuție a fost semnalat și la etapa inițială a cercetărilor, atunci când Theodor Kalepky l-a definit drept „vorbire voalată” (*verschleierte Rede*) sau „vorbire deghizată” (*verkleidete Rede*), întrucât esența acestuia rezidă în intenția

formală a autorului de a induce în eroare lectorul. Totuși, caracteristicile menționate comportă și anumite avantaje evidente contribuind la activizarea efortului pe care trebuie să-l depună lectorul în încercarea de a determina originile acestei voci. Pe de altă parte, doza de incertitudine este și ea variabilă, deoarece uneori vocea naratorului predomină asupra vocii personajului, care este abia sesizabilă; alteori, naratorul și personajul participă pe picior de egalitate la expunerea faptelor, iar în al treilea caz, cuvintele personajului apar neutralizate, așa încât prezența stilului indirect liber poate fi pusă la îndoială.

La pareja volviendo del supermercado, ella cargada de bolsas, él con las manos en los bolsillos. La pareja parada en la escalera, él haciendo algún reproche, ella callada, los niños agarrados a sus piernas. La pareja en el bar de abajo, él pidiendo una copa, unas tapas, unos refrescos para sus hijos, ella muda hasta que Pascual le preguntaba qué quería tomar y después de contestar que no quería nada, de verdad, muchas gracias. [190, p. 88]

Este important să menționăm, de asemenea, că aspectul cantitativ nu joacă un rol decisiv în producerea efectelor stilistice, întrucât, pe baza fragmentului citat anterior, putem atesta o predominanță evidentă și incontestabilă a vocii naratorului, aceasta fiind materializată într-o amplă antiteză (*ella cargada de bolsas – él con las manos en los bolsillos; él haciendo algún reproche – ella callada; él pidiendo una copa – ella muda*), din care se poate desprinde o subtilă încercare de a-și exprima simpatia față de unul din elementele constitutive ale acestei opoziții (*ella*), fapt pentru care naratorul decide să îl „privilegieze” permițându-i să recurgă la resursele proprii exprimării directe (*de verdad, muchas gracias*), care, în pofida conciziei aparente, posedă o forță sugestivă similară cu cea a unui enunț de proporții.

Después se sirve una copa de vino, los va mirando, uno por uno, y acaba reconociendo lo de siempre, que todo es culpa suya. Ella es la gran culpable, ella les ha convertido en unos inútiles, ella haciéndolo todo siempre, haciéndolo todo sola, cargando con todo y convenciéndose a sí misma de que puede con más, pero... ¿y qué iba a hacer viviendo completamente sola en una casa encalada, en lo alto de un cerro, mirando al mar, sin trabajar y toda vestida de blanco? [190, p. 126]

De această dată, atestăm o relativă simetrie între discursurile celor doi „subiecți ai enunțării”, dar și o evidentă continuitate, întrucât prima parte este marcată de prezența unei anafore (*ella es la gran culpable, ella les ha convertido en unos inútiles, ella haciéndolo todo siempre, haciéndolo todo sola*), caracterizate printr-o intensificare ascendentă a indignării, care se transformă foarte subtil într-o interogație retorică. În cazul în care aceasta ar fi precedată de un verb *dicendi*, am obține o tradițională exprimare în stil direct, fără riscul de a ne confrunța cu

eventuale confuzii. Totuși, în rezultatul optării pentru omiterea verbului *dicendi* și a semnelor de punctuație corespunzătoare, se configurează un procedeu mai complex, în virtutea caracterului său ambiguu și a numeroaselor posibilități de interpretare pe care le generează.

Pe baza celor expuse anterior, putem conchide că unul dintre cele mai relevante aspecte ale subiectului în discuție este aducerea în prim-plan a rolului consolidator al naratorului, deși numărul semnelor de întrebare, care vizează statutul și relevanța acestuia, rămâne a fi impunător. Printre acestea vom menționa următoarele: Doar vocea naratorului se află în serviciul numeroaselor conținuturi ale conștiinței personajului? Își asumă o voce mai irelevantă, prin definiție, adaptând-o în măsura în care este interesat să o adapteze? În stilul indirect liber se aude o voce sau două voci? În aspect formal nu există decât un locutor – naratorul, cel care manipulează cuvintele și gândurile personajului, deși majoritatea cercetătorilor sunt de părere că, într-un sens mai amplu, este vorba despre o fuziune, o suprapunere, un amalgam de voci sau, mai bine zis, de o convergență a două discursuri care coincid în cadrul aceluiași act de enunțare. [51, p. 143]

Totodată, convergența planurilor naratorului și personajului se concretizează în posibilitatea de a reda concomitent punctul de vedere al personajului însoțit de o apreciere a naratorului. Rolul decisiv, în acest caz, îi revine coincidenței sau noncoincidenței celor două puncte de vedere, întrucât, în funcție de acestea, vor varia și efectele incorporării stilului indirect liber în narațiune.

După cum afirmă M. Vargas Llosa, stilul indirect liber reprezintă o cheie pentru a accede la flexibilitatea stilului, un fenomen care face posibilă o armonioasă conjugare a diferitelor perspective structurând realitatea fictivă în mai multe planuri concomitent. Este un stil utilizat pentru a nara intimitatea (amintiri, sentimente, senzații idei) din *interior*, o cale de acces la conștiința personajului. Marele aport tehnic al procedurii rezidă în crearea unei ambivalențe în care lectorul nu conștientizează dacă cele relatate de narator aparțin unui emițător invizibil sau personajului propriu-zis care susține un monolog mental. Astfel, cititorul are senzația că a fost acceptat în această intimitate, că este complicele unei subiectivități pe care o împărtășește și că nu simte necesitatea ca această conștiință să se transforme în expresie orală. [102, p. 90-92]

În încheiere, vom face referire la principalele mijloace verbale de expresie a punctului de vedere identificate în cadrul stilului indirect liber:

Tabelul 2.7 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul vorbirii indirecte libere

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Mărcile gramaticale ale persoanei a treia singular • Mărcile gramaticale ale persoanei întâi singular • Absența verbului <i>dicendi</i> • Omiterea conjuncției subordonatoare • Adverbele dubitative
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Anafora • Interogația retorică • Antiteza • Amalgamarea registrelor

2.7 Concluzii la capitolul 2

În acest capitol ne-am propus să efectuăm o analiză a mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul discursului narativizat, al vorbirii indirecte și indirecte libere, acestea reprezentând principalele procedee de reproducere mediată a discursului, dat fiind rolul definitoriu al subiectului enunțării, care se actualizează în relația *autor – narator*, responsabilă pentru subordonarea și orientarea întregului act narativ.

1. Considerăm că subestimarea rolului autorului empiric, în calitate de instanță reală, care generează textul, este neîntemeiată și injustă, fiind similară încercării de a analiza efectul fără cauză, anume el va selecta instrumentele necesare pentru a orienta procesul narativ în direcția dorită (selectarea naratorului va determina optarea pentru adoptarea unui punct de vedere justificat, acesta, la rândul său, va condiționa utilizarea resurselor verbale adecvate etc.)

2. Este esențial faptul că textul implică, inevitabil, și prezența unui receptor, în absența căruia, toate disocierile efectuate anterior nu ar avea nici un rost. La rândul său, opera se va constitui din convergența textului și a cititorului confirmându-se, în felul acesta, existența unei relații indisolubile între toate elementele enunțate.

3. În urma analizei efectuate, putem constata că resursele expresive de care dispun formele de reproducere mediată a discursului sunt suficiente (indiferent de gradul de neutralitate sau intensitate afectivă a acestora) pentru a compensa asemenea carențe ca excluderea mărcilor afective (vocativ, interjecții, modul imperativ, intonațiile interogativă și exclamativă etc.), comportând, uneori, chiar, anumite avantaje.

4. Optarea pentru una din aceste forme de reproducere mediată a discursului nu afectează sub nicio formă enunțul, calitatea acestuia fiind determinată, în exclusivitate, de competența instanței emițătoare, indiferent dacă este vorba despre narațiune diegetică sau nondiegetică.

5. Analiza materialului factual disponibil, efectuată în baza disocierii între narațiunea diegetică și cea nondiegetică, a revelat, de asemenea, o serie de particularități, condiționate de faptul că, în

cadrul narațiunii diegetice, subiectul enunțării coincide cu referentul, acest fapt urmând să se reflecte într-un discurs marcat de un grad sporit de afectivitate.

6. În ceea ce privește stilul indirect liber, este indubitabil faptul că resursele acestuia sunt nelimitate, în virtutea caracterului său mixt, care oferă un spectru impunător de posibilități.

7. Pe baza celor expuse anterior, putem deduce, de asemenea, că toate cele cinci planuri în care se actualizează punctul de vedere (perceptiv, spațial, temporal, ideologic, verbal) sunt condiționate de o relație circulară a unei serii întregi de factori indispensabili, fiecăruia dintre aceștia revenindu-i un rol bine determinat.

3. EXPRIMAREA PUNCTULUI DE VEDERE PRIN INTERMEDIUL FORMELOR DE REPRODUCERE DIRECTĂ A DISCURSULUI

3.1 Forme de reproducere directă a discursului: vorbirea directă și vorbirea dialogată

Efectuând o trecere în revistă a rezultatelor mai multor cercetări, care vizează formele de reproducere directă a discursului, în special, stilul direct, observăm că principalele caracteristici ale acestuia fac referire, în primul rând, la coexistența a două dimensiuni diferențiate expres, și anume – discursul naratorului, care acționează în calitate de element introductiv sau, fiind examinat din perspectivă sintactică, regent și, bineînțeles, cel al personajului. În cadrul discursului introductiv este indispensabilă prezența verbelor *dicendi* sau *sentiendi*, însoțite de subiectul corespunzător și opțională, utilizarea deicticelor sau locuțiunilor adverbiale. Totodată, putem formula concluzia, potrivit căreia vorbirea directă reprezintă cea mai fidelă formă de reproducere a discursului original, fapt confirmat grație rechizitelor formale, inerente procedurii în discuție. Ne referim la semnele de punctuație corespunzătoare (două puncte, ghilimelele, linia de dialog), care funcționează în calitate de „garant al intangibilității” discursului personajului.

Pentru a ilustra aceste afirmații, în continuare, vom cita câteva definiții ale vorbirii directe, a căror esență se rezumă la următoarele: „Reproducere literală a cuvintelor proprii sau străine, subordonate sistemului de referințe deictice ale locutorului care transmite enunțul respectiv. [...] În mod tradițional se constituie dintr-o expresie introductivă care conține un verb declarativ, un citat direct, marcat grafic prin linie de dialog și ghilimele și un conținut citat, care se reflectă, inevitabil, în acest enunț. Expresia introductivă și citatul direct sunt separate printr-o pauză, marcată grafic cu două puncte”. [56, p. 3551]

Conform Gramaticii limbii române, „vorbirea directă constă în reproducerea unei comunicări introduse prin unul sau mai multe cuvinte de declarație, fără a fi subordonată gramatical acestora”. [125, p.353] Însă, mai mulți cercetători menționează, în acest context, caracterul incomplet sau chiar parțial eronat al definițiilor date, întrucât „pretinsa fidelitate” a vorbirii directe, de cele mai multe ori, este o pură iluzie sau chiar o utopie, care va putea beneficia de o receptare polarizată din partea cititorilor, unii percepend-o drept foarte mimetică, iar alții, drept lipsită de rigoare și expresivitate. [53, p. 222-224]

De asemenea, printre carențele definițiilor propuse putem semnală și neglijarea unui aspect esențial al reproducerii directe, și anume prezența elementelor intonaționale, dat fiind faptul că „intonația, marcată grafic de punctuație, reprezintă singurul element revelator constant

al stilului direct; numai prin intermediul acesteia se distinge fraza reprodusă în stil direct de restul enunțului”. [132, p.6 -8]

Prin urmare, o definiție exhaustivă a vorbirii directe poate fi formulată în felul următor: „Formă a discursului reprodus, introdus prin medierea unei remarci (expresii introductive), care transmite enunțul subordonându-l sistemului de referințe deictice ale locutorului, căruia îi aparține și conservându-i particularitățile gramaticale, lexicale și intonaționale, grație cărora devine posibilă actualizarea stilului individual al fiecăruia dintre locutori și producerea impresiei unei reproduceri literale”. [170, p. 9]

Acestea fiind spuse, ajungem la concluzia că atât caracterul democratic, cât și obiectivitatea vorbirii directe, pot fi puse la îndoială, inclusiv datorită existenței mai multor subiecți ai enunțării, care creează premise pentru interpretări diverse. Este evident faptul că, în pofida apartenenței vorbirii directe la formele de reproducere directă a discursului, continuă să fie actuală problema naratorului, care își subordonează, și de această dată, enunțul aparent rostit de personaj. Or, prestația naratorului va fi una variabilă oscilând de la stabilirea unei elementare conexiuni formale cu discursul personajului până la asumarea majorității procedurilor care vor condiționa procesul narativ și, inclusiv, vor influența asupra receptării. De asemenea, naratorul va avea posibilitatea de a delega „misiunea” incorporării vorbirii directe unui alt subiect, prezentat în mod expres, fapt care va provoca, inevitabil, un efect stilistic de diminuare a responsabilității naratoriale și de multiplicare a punctelor de vedere.

În general, efectul reproducerii în stil direct este interpretat diferit deoarece, după părerea unor cercetători, vorbirea directă reprezintă o reproducere a atitudinii subiective a locutorului (personajului), pe când alte opinii califică vorbirea directă drept expresie a atitudinii obiective a naratorului, această modalitate de reproducere nefiind considerată apreciativă. Astfel, „divergența de păreri se datorează unei neprecizări de atitudine și nu unei diferențe de principiu: din punctul de vedere al locutorului (eventual personaj), stilul direct este o marcă a subiectivității, în timp ce, din punctul de vedere al naratorului din cadrul textului în care apare acest procedeu (sau al celui care reproduce, dacă este vorba despre o altă persoană decât emițătorul enunțului), acesta este o reproducere neinterpretată, obiectivă. Noțiunile de „subiectivitate” și „obiectivitate” sunt, deci, legate de subiectul vorbitor care emite fraza”. [132, p.8]

Sintetizând cele expuse anterior, putem conchide că, în cadrul formelor de reproducere directă a discursului, centrul de interes se dublează aducând în prim-plan atât instanța căreia îi revine funcția de a introduce vorbirea directă propriu-zisă (naratorul sau un alt subiect al

enunțării), cât și emițătorul citatului direct (personajul). Prin urmare, pentru a formula concluziile de rigoare și a defini rolul stilului direct în exprimarea punctului de vedere, urmează să supunem unei analize detaliate ambele aspecte ale problemei în discuție.

De asemenea, apare necesitatea de a elucida terminologia utilizată în domeniul dat, întrucât în literatura de specialitate se recurge frecvent la termenii „cuvintele autorului”, „cuvintele naratorului”, „context narativ”, „remarcă”, „comentariile naratorului”. Pentru a evita eventuale confuzii, cauzate de ambiguitatea sintagmelor „cuvintele autorului” și „cuvintele naratorului”, mai mulți cercetători optează pentru termenii „context narativ”, „comentariile naratorului” și „remarcă”, în virtutea unui grad mai înalt de precizie a acestora.

Astfel, inițial, urmează să scoatem în evidență trei aspecte de bază care țin de comentariile naratorului, și anume – poziția acestora în raport cu vorbirea directă (citatul direct), structura și conținutul, or, din aceste trei elemente, ulterior, vor deriva particularitățile punctului de vedere narativ, care se vor profila de o manieră specifică anume datorită incorporării acestui procedeu. În aceeași ordine de idei, este cazul să ne referim la o altă formă de reproducere directă a discursului, care nu trebuie confundată sau identificată cu vorbirea directă, aceasta reprezentând, mai degrabă, o variantă complexă și bine dezvoltată a stilului direct, construită după modelul comunicării orale reale.

Ne referim, firește, la dialog – forma esențială de interacțiune prin limbaj care constă într-un schimb de replici, efectuat între două sau mai multe persoane cu rol mobil și alternativ de locutor și interlocutor (emițător și receptor). În structura narațiunii, dialogul reprezintă un procedeu narativ, capabil de a se manifesta în forme diverse și, uneori, inedite. Pe de o parte, „dacă dialogul respectă principiile conversației orale și întrunește aspecte sintactice și lexicale corespunzătoare, atunci în narațiune pătrund o serie de elemente de limbă vorbită și de expunere orală, ceea ce imprimă textului un pronunțat caracter de *oralitate*”. [121, p.6]

Totodată, procedeul în discuție este interesant din punctul de vedere al participării/retragerii naratorului sau a subiectului dotat cu responsabilitatea de a anunța, dirija, modera sau aprecia vocile textului. În condițiile absenței totale a acestui subiect, lectorul va fi nevoit să realizeze, în mod independent, o organizare și o sinteză coerentă a informației furnizate, care poate reflecta o viziune unică asupra faptelor relatate sau, dimpotrivă, un contrast ideologic și/sau axiologic vădit, care urmează a fi supus unei interpretări. Prin urmare, se poate conchide că prezența dialogului în discurs tinde să transforme cititorul într-un interpret activ, spre deosebire de cazurile în care exprimarea naratorială monologată stimulează, mai curând, pasivitatea receptării.

De fapt, posibilitățile dialogului sunt numeroase și eterogene și, din acest motiv, este extrem de dificil de a le identifica în totalitate și de a le defini cu precizie, întrucât concluziile formulate în urma analizei unui dialog literar concret nu vor fi neapărat valabile pentru o altă analiză. În felul acesta se constată frecvent că principala finalitate stilistică a dialogului rezidă în întreruperea monotoniei, caracteristice pentru exprimarea monologată, în vederea deschiderii accesului vocilor alternative ale personajelor, care creează un efect mimetic și o impresie realistă.

Or, se poate observa adesea prezența vorbirii dialogate în fragmente lipsite totalmente de „densitate semantică”, menite să suplinească prin extensie cantitativă secvențele în care tensiunea atinge cote maxime ori pentru a provoca suspansul. Totuși, dialogul rămâne a fi una din formele narative cele mai credibile și mai sugestive pentru lector, întrucât este lipsit, în aparență, de intermediari, reușind, în felul acesta, să provoace interesul și curiozitatea. În același timp, dialogul produce impresia existenței reale a acestor personaje (locutori) dotate cu voce proprie, concluzia fiind următoarea: „deoarece vorbesc, există”. [66, p. 11]

Astfel, „spre deosebire de dialogul cotidian, dialogul literar se subordonează convențiilor narațiunii, reprezentând un procedeu narativ, o transpunere literar-artistică a dialogului conversației curente și nu o reproducere literală a acestuia. Dialogul literar nu constituie, în realitate, decât o modalitate de continuare a relatării la care, mai devreme sau mai târziu, naratorul va reveni. Oricât de puternică ar fi impresia că ne aflăm în fața unui dialog real, el rămâne totuși „o reproducere”. Detașarea, izolarea dialogului de opera narativă ar duce la pierderea semnificațiilor lui”. [121, p. 20 -22]

Pe baza celor expuse anterior, se poate deduce necesitatea de a supune unei analize minuțioase un alt aspect deosebit de important al problemei în discuție, și anume – figura personajului, una din dimensiunile fundamentale ale narațiunii. De cele mai multe ori, interesul cercetătorilor are la bază o abordare dublă a personajului, acesta prezentând interes în calitate de *temă*, precum și în calitate de *tehnică* sau instrument de bază, prin medierea căruia devine posibilă explorarea lumii narate. Este cert faptul că, în mod paradoxal, categoria personajului este una dintre cele mai „obscură” categorii, lucru care se datorează, pe de o parte, atenției insuficiente acordate de către cercetători, precum și prezenței în cadrul noțiunii de personaj a mai multor categorii diferite. [53, p.259]

Astfel, „modalitatea de a accede la esența personajului nu rezidă în biologie, psihologie, epistemologie sau ideologie, ci în convențiile literare, care l-au transformat într-un exemplu atât de perfect al realității obiective, încât lectorul tinde să-l situeze, inevitabil, în interiorul lumii

reale”. [*Ibid.*, p. 29] Impresia efectului mimetic este o consecință absolut firească a incorporării dialogului în narațiune deoarece, aparent, atribuțiile și obligațiunile naratorului încetează să îi mai aparțină, fiind preluate, în totalitate, de către personaj. Lectorul, la rândul său, va fi convins de faptul că acest discurs reprezintă o proiecție a esenței morale și intelectuale a personajului.

Prin urmare, eficiența procedurii dat este evidentă, deși „veridicitatea” lui este una iluzorie, aceasta fiind determinată de „jocul abil” al naratorului, care nu face altceva, decât să-l subordoneze propriilor intenții narrative. Indiferent de exactitatea relatării naratorului sau minuțiozitatea cu care sunt prezentate personajele de către acesta, dialogul deschide accesul unor posibilități, pe care nu le-ar putea oferi un oricare alt procedeu narativ. Antrenându-și personajele în dialog, naratorul mediază contactul direct dintre ele propunându-i, în felul acesta, cititorului, „prilejul de a asista, de a urmări el însuși derularea evenimentelor relatate, de a percepe schimbările verbale și atitudinea personajelor în acțiune”. [121, p.21]

În același context, urmează să menționăm faptul că, pe lângă numeroasele oportunități pe care le pune la dispoziție introducerea dialogului, aceasta implică, de asemenea, o amplă serie de subtilități de ordin formal, care rezidă în „combinarea dozelor exacte de stil”, în „echilibrarea realității naratorului și a personajului”, pentru a nu fi pasibil de înaintarea unor reproșuri de genul: „ambii vorbesc aceeași limbă”. [97, p. 137]

După cum se poate observa, utilizarea vorbirii directe și a dialogului implică, inevitabil, realizarea mai multor sarcini însă, totodată, deschide și un amplu spectru de posibilități, grație cărora se vor multiplica punctele de vedere, consecință firească a prezenței vocilor mai multor emițători, și se va diversifica aspectul stilistic, fapt care va necesita o dublare sau chiar triplare a abilităților autorului.

Pe de o parte, se va solicita un ton narativ adecvat și fiabil, acesta urmând să-și găsească exprimare în calitatea vocii naratorului, modificările intonaționale, ritm, continuitate, simțul umorului sau interesul manifestat față de detaliile concrete etc. Pe de altă parte, va fi nevoie de un plus de imaginație și măiestrie pentru a dota cu individualitate personajele-locutori atribuindu-le un discurs corespunzător. Acest discurs, la rândul său, îi va permite autorului să fie moral sau imoral, decent sau indecent, să genereze un discurs logic sau aberant, să respecte sau să sfideze normele lexico-gramaticale oscilând între mai multe registre. De asemenea îi va permite să devieze de la normele etico-morale, responsabilitatea fiind plasată, în întregime, pe seama personajului.

Astfel, tonul narativ și registrul selectat vor deriva din identitatea și relația naratorului cu faptele prezentate (complicitate, distanță etc.), precum și din originea socială, geografică, nivelul

de cultură al personajului. Totodată, reiterăm că, deși în linii generale, particularitățile vorbirii directe și ale dialogului coincid cu cele ale conversației cotidiene, textul narativ operează cu o versiune procesată a acestora, o stilizare a comunicării dialogate curente, care nu reprezintă altceva decât „rezultatul unei opțiuni conștiente a autorului, efectuate cu intenții artistice”. [177, p.11]

„O transpunere literală a realității în scriitură nu este posibilă. Transpunerea realității în scriitură nu este sintactică, ci fizică, emoțională și multiformă. Transferul care se pretinde este, de fapt, mult mai complex, în cazul în care ne-am propus, cu adevărat, să rămânem fideli acestei realități autentice”. [80, p.27 - 28]

De asemenea, putem constata că subiectul în discuție este deosebit de interesant din perspectiva actualizării unei relații circulare de interdependență care se stabilește între elementele constitutive ale acesteia, întrucât aspectele de ordin formal (tonul narativ, registrele distincte etc.) vor scoate în relief multiplicitatea punctelor de vedere, or acestea, la rândul lor, se vor manifesta prin intermediul mai multor subiecți-perceptori (locutori), prin intermediul diferitelor poziții spațio-temporale și a ideologiilor similare ori, din contra, divergente. În felul acesta, se va reuși a percepe lumea înconjurătoare cu o atenție și o intensitate sporită, în raport cu cele cu care obișnuim să le percepem în viața cotidiană „Ochiul atent, curios, hipersensibil este principalul instrument al oricărui autor. În absența acestuia, nu ar reuși să-și prezinte istoria, reală sau imaginară, decât de o manieră superficială, incapabilă de a provoca emoții”. [*Ibid.*, p. 29]

În cele din urmă, trebuie să menționăm că, pentru realizarea acestor finalități, un autor urmează să întrunească competențele și calitățile unui cercetător, documentarist, psiholog, sociolog, literat etc. Totodată, pentru a gestiona eficient vorbirea directă sau comunicarea dialogată, va trebui să țină cont de propria experiență și de propriul spirit de observație, factorul empiric fiind și el decisiv pentru obținerea efectului scontat, or, și în aceste condiții, sarcina lui se va dovedi a fi una extrem de dificilă, deoarece, în mod paradoxal, excesul de informare poate genera dezinformare. Prin urmare, și în cazul producerii unui text care include citatele directe ale personajelor, va fi valabilă afirmația lui Michelangelo Buonarroti, potrivit căreia „a crea o statuie înseamnă a o elibera din închisoarea blocului inform de piatră, în care zace închisă”. În mod similar, pentru a dota cu individualitate un personaj, astfel încât acesta să producă impresia existenței sale reale, autorul trebuie să posede un spirit de observație deosebit de fin, în vederea eliminării detaliilor irelevante sau inutile pentru exprimarea intențiilor sale narrative, precum și pentru a exclude orice aluzie la falsitate.

3.2 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea diegetică

În cele ce urmează, ne propunem să efectuăm o analiză a mijloacelor verbale din cadrul formelor de reproducere directă a discursului, care asigură configurarea planului perceptiv al punctului de vedere însă, nu înainte de a reitera faptul că, de această dată, centrul de interes al cercetătorilor se bifurcă în două arii, una dintre acestea fiind reprezentată, firește, de narator, în postură de subiect al enunțării, care nu încetează să-și exercite funcțiile narativă, de control, de comunicare și ideologică. Pe de altă parte, în calitate de subiect/subiecți al/ai enunțării intervine personajul sau personajele, or, datorită incorporării discursului acestora, vorbirea directă și cea dialogată sunt calificate frecvent drept procedee „democratice”, care presupun retragerea naratorului și libertatea de exprimare a personajului.

În felul acesta, complexitatea fenomenului capătă și mai multă amploare, întrucât sarcinile autorului se multiplică, acesta fiind nevoit să „interpreteze mai multe roluri” concomitent, să echilibreze discursul sau, dimpotrivă, să „încline balanța” pentru a favoriza una dintre aceste voci, să renunțe la uniformitatea stilului pentru a obține un efect de veridicitate.

3.2.1 Planul perceptiv

Inițial, ne vom referi la comentariile naratorului, a căror finalitate rezidă în a introduce și a comenta vorbirea directă constituind, în ansamblu, o structură sintactică complexă, bazată pe elemente constitutive interdependente. În aceeași ordine de idei, se poate menționa că, adesea, citatul direct este calificat drept element autonom în raport cu remarca, în virtutea faptului că aparține unui alt subiect al enunțării. Totuși, în urma efectuării numeroaselor cercetări, specialiștii în domeniu conchid că relația dintre comentariile naratorului și citatul direct prezintă puncte de tangență cu legătura existentă între propoziția regentă și cea subordonată, or vorbirea directă reprezintă o construcție sintactică complexă, în cadrul căreia citatul direct este un element integrat și subordonat, în totalitate, comentariilor naratorului (unuia din subiecții enunțării). [170, p. 117 - 119]

Cu scopul de a ilustra aceste afirmații, în cele ce urmează vom întreprinde o încercare de a analiza o serie de exemple, pentru a urmări modalitățile prin care se actualizează interacțiunea complexă dintre aceste două dimensiuni și impactul exercitat, în consecință, asupra punctului de vedere.

Luego me dijo:

- ¡Si te hubiera cogido más pequeña, te habría matado a palos!

Y en su voz se notaba cierta amarga fruición que me hacía sentirme a salvo de un peligro cierto.
[191, p.95]

Un día, impensadamente se puso a llorar. Lloraba de una manera extraña, cortada y rápida, con ganas de acabar pronto.

-Román es un malvado – me dijo -, ya lo irás conociendo. A mí me ha hecho un daño horrible, Andrea, - se secó las lágrimas -. No te contaré de una vez las cosas que me ha hecho porque son demasiadas; poco a poco las sabrás. Ahora tú estás fascinada por él y ni siquiera me creerías.
[191, p.36 - 37]

No sé si lloraba porque tenía la cara cubierta de sudor:

-Préstame la barca – dijo. [192, p.40]

Yo no le contesté, pero le miré interrogante.

-Nada – dijo él -, nada...no quería nada aquí.

Brusco, apagó otra vez la luz y se fue. Luego le oí salir de casa. [191, p.78]

- ¿Se puede saber a qué vienen esos gritos? ¡Animal! – dijo dirigiéndose a Angustias -. ¿No te das cuenta de que mañana me tengo yo que levantar a las cinco y me hace falta sueño? [191, p.89]

Pe baza exemplurilor citate se poate demonstra, o dată în plus, că nu există niciun fel de restricții referitoare la extensia cantitativă a discursurilor multiplilor locutori, spațiile rezervate acestora fiind variabile și oscilând de la un *verb dicendi* până la un enunț complex. Unul dintre principalele puncte de reper, pe care se sprijină majoritatea cercetărilor în domeniu, este semantica verbului declarativ, care urmează să se reflecte, în mod firesc, în cadrul replicii pe care o introduce. În cazul nostru, în centrul atenției se află verbul *decir*, dotat cu o aparentă neutralitate și, în același timp, cu un caracter universal, întrucât, teoretic, acesta ar putea substitui oricare alt *verb dicendi*.

Totuși, în pofida caracteristicilor enunțate anterior, spectrul de posibilități pe care le oferă verbul *decir* este impunător, eterogenitatea acestora fiind dictată de o serie întreagă de factori. Uneori, funcția pe care o îndeplinește ar putea fi calificată drept una tehnică, menită să efectueze conexiunea cu replici personajului și să încorporeze în narațiune o voce alternativă (- *Préstame la barca*), care dinamizează discursul, în felul acesta, obținându-se o schemă clasică de utilizare a vorbirii directe. Alteori, neutralitatea aparentă a verbului *decir* este una iluzorie, dat fiind faptul că impactul stilistic major pe care reușește să îl producă, se datorează interacțiunii dintre două discursuri enunțate de diferiți locutori. Astfel, exemplele *Luego me dijo: -¿Si te hubiera cogido más pequeña, te habría matado a palos!* și *-¿Se puede saber a qué vienen esos gritos? ¡Animal!*

– *dijo dirigiéndose a Angustias.*, denotă un contrast evident între tensiunea care atinge cote maxime datorită incorporării hiperbolei *te habría matado a palos*, a vocativului *animal* și „inertiei” verbului *decir*, care, probabil, ar putea fi substituit prin unul din verbele ce urmează: *gritar, aullar, chillar, bramar, berrear, vociferar* etc., a căror prezență s-ar dovedi a fi mai oportună.

Totuși, efectul stilistic care se produce în urma optării pentru verbul declarativ *decir* este unul special, deoarece anume prin intermediul contrastului menționat, se reușește a scoate în evidență o autocaracterizare a personajelor-locutori: *Luego me dijo: -¡Si te hubiera cogido más pequeña, te habría matado a palos!* (ipocrizie); *¡Animal! – dijo...* (cinism); *¿No te das cuenta de que mañana me tengo yo que levantar a las cinco y me hace falta sueño?* (egocentrism), precum și confruntarea mai multor puncte de vedere divergente care, în cazul nostru, reprezintă o consecință firească a relațiilor de ostilitate, obediență sau, dimpotrivă, nonconformism, existente între cei trei subiecți ai enunțării (naratoarea Andrea, Angustias, Román).

Un alt moment important, care necesită atenție, în acest sens, este structura comentariului naratorului, care nu va fi neapărat monomembră, întrucât remarca care aparține acestuia poate fi divizată în segmente de proporții variabile, cărora le revine rolul de a compensa un eventual deficit de informație sau de a specifica anumite detalii, pe care naratorul le consideră indispensabile pentru evoluția ulterioară a faptelor narate (*y en su voz se notaba cierta amarga fruición*). Totodată, segmentarea comentariilor naratorului poate urmări scopul de a „doza” cantitatea informației puse la dispoziția cititorului, furnizând-o treptat (*lloraba..., ganas de acabar pronto..., me dijo..., se secó las lágrimas...*) și asigurându-se, în felul acesta, că deține controlul permanent asupra procesului narativ.

În exemplele ce urmează în continuare identificăm un relativ echilibru semantic între comentariile naratorului, al cărui nucleu rezidă în verbele de declarație *hablar, continuar, proponer* și replicile personajelor.

Mientras efectuaba estas operaciones me iba hablando:

-Precisamente tenía yo muchas ganas de charlar esta tarde contigo, pequeña. Tengo arriba un café buenísimo y quería invitarte a una taza. Tengo también cigarrillos y unos bombones que compré ayer pensando en ti... Y... ¿bien? – dijo al terminar en vista que yo no contestaba. [191, p.80]

Pero Borja parecía haberlo olvidado en aquel momento. Continuó:

-Fíjate si son de mala especie: él les estuvo favoreciendo tanto – (y yo noté cómo tozudamente, al hablar de ellos, solo pensaba en José Taronjí y su familia) -. Y a Manuel le tenía en un

convento, viviendo y estudiando. Todo pagado, todo. Bueno, no sé ni cómo tienen cara para salir de casa. Y aún mi padre, jugándose el pellejo por culpa de gente así. Mi padre luchando en el frente contra esa gentuza... Y yo aquí tan solo. [192, p.49]

După cum se poate observa, de această dată, între cele două componente ale discursului nu se produc niciun fel de contradicții, expectativele cititorului fiind confirmate în totalitate, datorită materializării replicilor personajelor în enunțuri de proporții relativ ample, fapt determinat de semantica verbelor *hablar*, aceasta fiind accentuată și de utilizarea construcției gerunziale *me iba hablando*, care se referă la durată progresivă a acțiunii, și *continuar*, ambele verbe favorizând, în mod firesc, un plus de informativitate, care se actualizează în rezultatul enumerării succesive a detaliilor (*tengo arriba un café buenísimo, tengo también cigarrillos y unos bombones, y a Manuel le tenía en un convento, viviendo y estudiando; todo pagado, todo.*).

De asemenea, o lectură atentă revelă faptul că abundența detaliilor puse la dispoziție se compensează, într-o manieră foarte subtilă, cu incorporarea reticenței și a elipsei (*que compré ayer pensando en ti... Y... ¿bien?; Mi padre luchando en el frente contra esa gentuza... Y yo aquí tan solo.*), or, întreruperea bruscă și intenționată a expunerii, precum și trecerea sub tăcere a unei informații, a cărei comunicare directă se evită, creează noi premise pentru o receptare activă sau pentru o evoluție inedită a procesului narativ.

Gloria tomaba en brazos al niño y se iba a su cuarto para dormirle. Me miraba un momento y me proponía:

- *¿Vienes, Andrea?* [191, p.33 - 34]

¿Qué opinas de mí? – me decía a menudo.

Me miraba y ante mi cerrada expresión se echaba a reír...

-*Y yo, ¿no crees? – concluía -. Si yo no fuera buena, Andreíta, ¿cómo les iba a aguantar a todos?*

Cuando me hablaba de Antonia o de Angustias tenía verdadera gracia.

-*Ya irás conociendo a estas gentes; son terribles, ya verás... No hay nadie bueno aquí, como no sea la abuelita, que la pobre está trastornada... Y Juan, Juan es buenísimo, chica. ¿Ves tú que chilla tanto y todo? Pero es buenísimo...* [192, p.35]

În exemplele citate mai sus, utilizarea verbului declarativ la imperfect, de asemenea, ar putea fi urmată de un enunț de proporții, întrucât una din funcțiile acestui timp constă în a imprima durată acțiunii. Totuși, în contextul dat, imperfectul face referire la caracterul iterativ al acesteia, intensificat, sporadic, de locuțiunea adverbială *a menudo*. La rândul său, insistența cu care locutorul menționat (Gloria) își reiterează discursul, contribuie la realizarea indirectă a unei

caracteristici a personajului în cauză, fapt pentru care instanța receptoare va reuși să-și formeze o opinie despre felul în care acesta percepe faptele relatate (*Si yo no fuera buena, ¿cómo iba a aguantar a todos? Son terribles, no hay nadie bueno aquí; Juan es buenísimo* etc.) și va decide dacă merită sau nu să fie dotat cu încredere, întrucât este evidentă parțialitatea cu care subiectul enunțării își tratează propria persoană și disprețul pe care îl manifestă față de alții.

Astfel, datorită incorporării vorbirii directe se renunță la o narare tradițională, realizată prin intermediul discursului narativizat sau al vorbirii indirecte, responsabilitatea pentru faptele relatate fiind plasată pe seama personajelor-locutori. În consecință, faptele narate devin, aparent, mai fiabile, or alternanța discursurilor naratorului și personajelor accelerează ritmul narativ, avantajele acestuia fiind evidente. Totodată, utilizarea stilului direct stimulează o receptare colaborativă din partea cititorului, deoarece interacțiunea unor viziuni divergente și, în același timp, complementare ale mai multor subiecți-locutori va determina instanța receptoare să compare, să contrapună, să accepte sau să respingă cu desăvârșire veridicitatea și credibilitatea faptelor relatate, conștientizând faptul că lumea înconjurătoare este mult mai complexă decât ar putea părea la prima vedere, întrucât este percepută dintr-o multitudine de puncte de vedere, fiecare dintre acestea aparținând unui subiect-perceptor dotat cu o identitate unică, plasată într-un cadru al vârstei, originii geografice sau etnice, istoriei familiale, educației etc.

În urma acestei conștientizări, nu este exclus că lectorul va efectua o evaluare critică a propriei sale viziuni, pe care va înceta să o mai perceapă ca pe un adevăr absolut, deoarece empatia, pe care i-o va trezi unul dintre locutori sau exprimarea unei opinii inedite, îl vor determina să-și modifice punctul de vedere în raport cu anumite lucruri.

Alteori, identificăm prezența sporadică a unor secvențe de vorbire directă cu o structură extrem de sumară.

Y añadió:

-Oye, tú: ni una palabra a nadie. [192, p.44]

-Vamos deprisa, por favor – insistió el Chino, con voz ahogada. [192, p.54]

Teoretic, la utilizarea acestora s-ar putea renunța cu ușurință pentru a continua relatarea în cadrul unui discurs indirect, narativizat sau a unui dialog care nu necesită o gestionare formală constantă din partea naratorului. Totuși, incorporarea replicilor directe se efectuează pentru a asigura un relativ echilibru între discursurile mai multor locutori, pentru a înviora narațiunea, pentru a le oferi personajelor o posibilitate de autocaracterizare sau pentru a ilustra mai elocvent enunțul naratorului, fapt care va exercita o influență directă asupra stilului evitând monotonia și omogenitatea.

Sunt interesante cazurile în care se recurge la vorbirea directă pentru a reflecta anumite stări emoționale, pentru care sunt caracteristice intonația exclamativă, vocativele, lexicul afectiv etc., toate acestea reușind să configureze un enunț care se evidențiază net pe fundalul narațiunii pure.

Se llevó las manos a la cabeza quitándose el sombrero. Se sentó en la maleta y empezó a gemir:

- ¡Me vuelvo loca! ¡Me vuelvo loca! [191, p.89]

Con los mechones grises, despeinados, los ojos tan abiertos que me daban miedo y limpiándose con los dedos un hilillo de sangre de la comisura de los labios... parecía borracha:

- ¡Canalla! ¡Canalla!... ¡Loco! – gritó. [191, p.70]

-Y escucha, ¡bruja! – gritó Juan -. No lo había dicho antes porque soy cien veces mejor que tú y que toda la maldita ralea de esta casa, pero me importa muy poco que todo dios se entere que la mujer de tu jefe tiene razón en insultarte por teléfono, como hace a veces, y que anoche no fuiste a Misa del Gallo ni a nada por el estilo... [191, p.70]

Me acababa de dormir, encogida y helada, cuando me desperté bajo la impresión de los ojos de Antonia. Aquella mujer respiraba un íntimo regodeo. Chilló:

-Su tía dice que vaya usted.

Y se quedó en jarras mirándome, mientras yo me restregaba los ojos y me vestía. [191, p.92]

Con su porcina vista baja, las veía huir (como vería, tal vez huir su turbia vida piel adentro), y se le caía el bastón y la caja de rapé (todo su pechero manchado) y aullaba:

- ¡Borja! [192, p.21]

După cum se poate observa, rezultatul specific se obține datorită unei „colaborări” constructive între comentariile naratorului, care includ numeroase detalii, menite să orienteze gradual procesul narativ spre atingerea efectului scontat (*se llevó las manos a la cabeza quitándose el sombrero, con los mechones grises, despeinados, los ojos tan abiertos que me daban miedo y limpiándose con los dedos un hilillo de sangre; con su porcina vista baja*), verbe dicendi, marcate de un puternic impuls afectiv (*gritar, gemir, chillar*) și bineînțele, replicile personajelor-emiițători, prin intermediul cărora se reușește a le dota cu individualitate, atribuindu-le caracteristici individuale. Acestea, la rândul lor, se vor transforma într-o constantă a discursurilor personajelor menționate, deoarece felul în care obișnuiesc să reacționeze (*¡me vuelvo loca! ¡me vuelvo loca!* (isterie)), să-și trateze persoanele apropiate (*¡Borja!* (autoritate)) sau să-și agreseze verbal rudele pe care le detestă (*¡Canalla! ¡Canalla! ¡Loco! ¡Bruja! Soy mejor que toda la maldita ralea de esta casa*) se va concretiza într-un stil individualizat și recognoscibil, care va aparține, în exclusivitate, unui anumit personaj.

Pe baza exemplurilor citate se poate conchide, de asemenea, că, adesea, efectul stilistic obținut are la bază utilizarea repetiției (*¡Me vuelvo loca! ¡Me vuelvo loca! ¡Canalla! ¡Canalla!*), care reprezintă, în aparență, un procedeu elementar și constă în reluarea unor segmente ale comunicării pentru a accentua, a insista sau a potența anumite idei intensificând, în acest fel, dimensiunea expresivă a discursului; a reticenței (*no fuiste a Misa del Gallo ni a nada por el estilo...*), a cărei prezență poate fi justificată prin faptul că aceasta îndeplinește o funcție dublă, de imitare a unui discurs spontan, nefinalizat în virtutea oralității sale, pe de o parte, și de provocare a suspansului, pe de alta.

Totodată, am putea menționa și utilizarea comparației (*soy cien veces mejor que toda la maldita ralea de esta casa*), care, în contextul dat, scoate în evidență o particularitate interesantă a enunțării la persoana întâi, și anume, de a adopta expres o poziție parțială față de propria persoană privilegiind-o prin intermediul unui elogiu (*soy cien veces mejor*), care contrastează vizibil cu denigrarea comparantului (*toda la maldita ralea de esta casa*).

În secvențele ce urmează, decizia de a încorpora în narațiune mai multe voci este determinată, probabil, de factori cu caracter tehnic, deoarece, în condițiile în care vocea dominantă a naratorului ar comenta viziunile altor personaje asupra propriei sale persoane, veridicitatea și credibilitatea acestor fapte ar putea fi puse la îndoială.

Pons, el más joven de mi grupo, me dijo un día:

-Antes, ¿cómo podías vivir, siempre huyendo de hablar con la gente? Te advierto que nos resultabas bastante cómica. Ena se reía de ti con mucha gracia. Decía que eras ridícula, ¿qué te pasaba?

Me encogí de hombros un poco dolida, porque de toda la juventud que yo conocía Ena era mi preferida. [191, p.57]

La abuela se preocupaba mucho por mis dientes – demasiado separados y grandes – y por mis ojos. [...]

-Estás tan delgada... En fin, supongo que es cosa de la edad. Hay que esperar que te vayas transformando, poco a poco. De aquí a un par de años tal vez no te conozcamos. Pero me temo que te pareces demasiado a tu padre. [192, p.105]

Totuși, urmează să menționăm faptul că, și de această dată, pretinsa „democratizare” a narațiunii este una iluzorie, întrucât naratorului îi aparține libertatea de a selecta din multitudinea de replici audiate doar acele, pe care le consideră pertinente, or, în felul acesta, se poate confirma o dată în plus faptul că naratorul reprezintă o autoritate incontestabilă, replicile personajelor fiind marcate fie de relația cu naratorul (*La abuela se preocupaba mucho por mis dientes; me temo*

que te pareces demasiado a tu padre) (ostilitate)), fie de starea emoțională a naratorului și modul lui de a percepe lumea înconjurătoare (*Me encogí de hombros un poco dolida, porque de toda la juventud que yo conocía Ena era mi preferida.* (pesimism, dezamăgire, neîncredere)). De asemenea, sunt frecvente cazurile când utilizarea verbului *dicendi*, considerat, teoretic, un rechizit obligatoriu al comentariului naratorului, se evită fiind substituit printr-un enunț cu proporții, poziție și structură variabile, care reușește să suplinească absența verbului de declarație.

Observé que con la luz del día Angustias parecía haberse hinchado, adquiriendo bultos y formas bajo su guardapolvo verde, y me sonreí pensando que mi imaginación me jugaba malas pasadas en las primeras impresiones.

-Hija mía, no sé cómo te han educado...

(Desde los primeros momentos, Angustias estaba empezando a hablar como si se preparase para hacer un discurso.) Yo abrí la boca para contestarle, pero me interrumpió con un gesto de su dedo.

-Ya sé que has hecho parte de tu Bachillerato en un colegio de monjas y que has permanecido allí durante casi toda la guerra. [191, p.25 - 26]

Bajó la voz hasta terminar en un susurro casi tierno:

-Tu tío Juan se ha casado con una mujer nada conveniente. Una mujer que está estropeando su vida..., Andrea; si yo algún día supiera que eres amiga de ella, cuenta que me darías un gran disgusto, con que yo me quedaría muy apenada... [191, p.27]

Cuando Román terminaba su tarea, daba unos golpecitos en el hombro a la abuela y se marchaba antes que nadie. En la puerta se detenía para encender su último cigarrillo y para lanzar su última frase:

-Hasta la imbécil de tu mujer se burla de ti, Juan; ten cuidado... [191, p.33]

Me miraba y ante mi cerrada expresión se echaba a reír...

-Y yo, ¿no crees? [191, p.35]

Pe baza exemplurilor citate putem observa, la fel, o interesantă interacțiune între discursul interior al naratorului, a cărui interiorizare este intensificată și de utilizarea parantezelor, care fac aluzie la faptul că reflecțiile subiectului-locutor sunt inaccesibile pentru ceilalți și replicile personajului, a căror incorporare este condiționată de necesitatea de a scoate în evidență anumite atitudini ale acestuia. Excluderea verbului declarativ nu creează, sub nicio formă, eventuale impedimente pentru actualizarea poziției naratorului în raport cu replicile formulate în vorbire directă, resursele expresive la care se recurge în acest caz, fiind suficiente pentru a compensa, cât

se poate de reușit, absența acestui verb. Este interesantă, în acest sens, utilizarea ironică a perifrizei (*su guardapolvo verde*), prin intermediul căreia se revelă, o dată în plus, atitudinea ostilă și a antitezei (*Yo abrí la boca para contestarle, pero me interrumpió con un gesto de su dedo*), care face referire directă la caracterul autoritar al personajului vizat, întrucât naratorul-personaj dispune de propriile sale motive pentru a nu-l agreea. Alteori, observăm substituirea verbelor declarative propriu-zise *susurrar, murmurar, exclamar, preguntar* prin expresii de proporții extinse (*bajó la voz hasta terminar en un susurro, lanzar su última frase, se echaba a reír*), care, în virtutea detaliilor pe care le conțin, devin mai sugestive, deoarece reușesc să configureze, indirect, portretul moral al personajelor. Astfel, paralel cu acestea, prezența reticenței, pe care o atestăm în toate cele trei cazuri, (*Una mujer que está estropeando su vida..., con que yo me quedaría muy apenada..., ten cuidado..., se echaba a reír...*) scoate în evidență asemenea calități cum sunt invidia, vindicativitatea și cinismul.

În exemplul ce urmează în continuare, se manifestă într-o formă deosebit de elocventă și inedită funcția dramatică de reprezentare, pe care o poate exercita atât vorbirea directă, cât și dialogul.

La abuelita vino a hacerme compañía. Vi que trataba de coser con sus torpes y temblonas manos un trajecito del niño. Gloria llegó un rato después y empezó a charlar, con las manos cruzadas bajo la nuca. La abuelita hablaba también, como siempre, de los mismos temas. Eran hechos recientes, de la pasada guerra, y antiguos, de muchos años atrás, cuando sus hijos eran niños. En mi cabeza, un poco dolorida, se mezclaban las dos voces en una cantinela con fondo de lluvia y me adormecían.

ABUELA. – *No había dos hermanos que se quisieran más. (¿Me escuchas, Andrea?) No había dos hermanos como Román y Juanito... Yo he tenido seis hijos. Los otros cuatro estaban siempre cada uno por su lado, las chicas reñían entre ellas, pero estos dos pequeños eran como dos ángeles... Juan era rubio y Román muy moreno, y yo siempre los vestía con trajes iguales. Los domingos iban a misa conmigo y con tu abuelo... En el colegio, si algún chico se peleaba con uno de ellos, ya estaba el otro allí para defenderle. Román era más pícaro..., pero ¡cómo se querían! Todos los hijos deben ser iguales para una madre, pero estos dos fueron sobre todos para mí... como eran los más pequeños... como fueron los más desgraciados... Sobre todo, Juan.*

GLORIA. - *¿Tú sabías que Juan quiso ser militar y, como le suspendieron en el ingreso de la Academia, se marchó a África, al tercio, y estuvo allí muchos años?*

ABUELA. – *Cuando volvió trajo muchos cuadros de allí. Tu abuelo se enfadó cuando dijo que se quería dedicar a la pintura, pero yo le defendí y Román también, porque entonces, hija mía,*

Román era bueno... Yo siempre he defendido a mis hijos, he querido ocultar sus picardías y sus diabluras. Tu abuelo se enfadaba conmigo, pero yo no podía soportar que los riñesen... [...]

GLORIA. – Pues Román no la quiere a usted, mamá; dice que los ha hecho desgraciados a todos con su procedimiento.

ABUELA. - ¿Román?... ¡Je, je! Sí que me quiere, ya lo creo que me quiere...pero es más rencorosillo que Juan y está celoso de ti, Gloria; dice que te quiero más a ti... [...]

GLORIA. – Román antes me quería mucho. Y esto es un secreto grande, Andrea, pero estuvo enamorado de mí.

ABUELA. – Niña, niña. ¿Cómo iba a estar enamorado Juan de una mujer casada? Te quería como a su hermana, nada más... [...]

GLORIA. - ¿Estás dormida, Andrea?

Yo no estaba dormida. Y creo que recuerdo claramente estas historias. Pero la fiebre que me iba subiendo me atontaba. Tenía escalofríos y Angustias me hizo acostar. Mi cama estaba húmeda, los muebles, en la luz grisácea, más tristes, monstruosos y negros. [...] [191, p.43 - 52]

Mai mulți cercetători în domeniu menționează faptul că, datorită incorporării vorbirii directe și a dialogului cu funcție dramatică, se reușește a caracteriza personajele prin replicile lor, a face referire la relațiile existente între acestea, a face să avanseze acțiunea, a prezenta un conflict sau o situație într-o manieră inedită, fără a recurge la medierea constantă a naratorului, a furniza informații, a complementa acțiunea marcându-i ritmul (accelerându-l sau, dimpotrivă, încetinindu-l), a prezenta un anumit personaj într-o lumină agreabilă sau odioasă, a ține în suspans sau a relaxa lectorul, a avertiza, a promite, a anticipa etc. [66, p. 18-20, 121, p. 21-22] Ceea ce se poate conchide pe baza fragmentului citat este, în primul rând, posibilitatea de a continua expunerea narativizată recurgând la un singur subiect-perceptor/locutor, ținând cont și de faptul că sarcina autorului este cu atât mai complexă, cu cât numărul locutorilor este în creștere.

Totuși, forma căreia i se acordă prioritate este reprezentarea dramatizată, care renunță, inclusiv, la o simplă linie de dialog, pentru a introduce, complementar, indicațiile scenice (ABUELA, GLORIA), imprimându-i, în acest fel, discursului un plus de claritate. În felul acesta, devin evidente avantajele pe care le comportă narațiunea, datorită posibilității de a confrunța trei puncte de vedere diferite și de a-i oferi cititorului o percepție mai amplă. În cazul celor două personaje, care recurg, nemijlocit, la utilizarea stilului direct nu poate fi vorba despre o interacțiune verbală propriu-zisă, întrucât funcția conativă se actualizează într-o formă mai puțin

tradițională, interogația fiind adresată naratorului, căruia, în mod firesc, în cadrul dialogului, îi revine un rol pasiv (ABUELA. - *¿Me escuchas, Andrea?*; GLORIA. - *¿Estás dormida, Andrea?*).

De asemenea, prezintă interes posibilitatea de a urmări trei percepții diferite, în cadrul cărora se pot distinge și mărcile unei viziuni feminine, mai exact, ale celei materne, întrucât, după cum a fost menționat, în repetate rânduri, identitatea subiectului-perceptor va determina, inevitabil, percepția faptelor expuse. Astfel, subiectivitatea și parțialitatea percepției materne se manifestă prin intermediul sufixelor diminutive (*Juanito*), a comparațiilor (*estos dos pequeños eran como dos ángeles, todos los hijos deben ser iguales para una madre, pero estos dos fueron sobre todos para mí*), a adjectivelor calificative (*Román era bueno*), a enumerației (*yo siempre he defendido a mis hijos, he querido ocultar sus picardías y sus diabluras*), a antitezei (*tu abuelo se enfadaba conmigo, pero yo no podía soportar que los riñesen*), a exprimării eufemistice, care se manifestă prin utilizarea sufixului diminutiv (*rencorosillo*) pentru a atenua semantica adjectivului calificativ *rencoroso* etc., în ciuda faptului că, din punctul de vedere al celorlalți subiecți-perceptori, calitățile morale ale personajelor vizate sunt diametral opuse (*Román no la quiere a usted, mamá; dice que los ha hecho desgraciados a todos con su procedimiento*).

Totodată, e cazul să menționăm rolul aparent pasiv al naratorului, care continuă să rămână în poziție de observator, deși îi este solicitată colaborarea activă în calitate de interlocutor. Misiunea care îi revine acestuia rezidă în a consolida replicile formulate în vorbire directă, condensându-le esența în verbele *charlar* (Gloria) și *hablar* (abuela), și în metafora *en mi cabeza, se mezclaban las dos voces en una cantinela con fondo de lluvia y me adormecían*, care reflectă, indirect, o altă modalitate de a percepe lucrurile, condiționată, în mod firesc, de propria identitate.

În aceeași ordine de idei, urmează să ne referim, în continuare, la utilizarea dialogului, care se poate integra în monologul predominant al naratorului sau alterna cu acesta în cele mai diferite moduri. Rolul care îi revine autorului, în acest caz, este unul special și complex, întrucât, aparținând lumii reale, acesta nu dispune de posibilitatea de a interveni direct, or, pentru a intra în lumea ficțiunii, este necesar să se transforme și el în numeroși subiecți „ficționalizați”, în vederea aplicării dialogului literar într-o formă similară interacțiunii verbale la care recurgem în viața cotidiană (extinsă sau laconică, rapidă sau lentă, emotivă sau logică și argumentată), stabilind, în acest fel, o relație directă cu sfera ontologică, epistemologică și antropologică. [17, p. 151 - 157]

Totodată, e cazul să subliniem faptul că introducerea dialogului nu reprezintă un procedeu impus, ci o opțiune conștientă a autorului, care reușește să scoată în evidență complexitatea și multidimensionalitatea activității sale. De asemenea, vom reitera, o dată în plus, necesitatea de a disocia net dialogul literar de cel cotidian, care rezidă într-un schimb spontan de opinii și informații, menite să furnizeze datele necesare pentru a fundamenta anumite argumente. Spre deosebire de acesta, dialogul literar reprezintă un instrument care poate fi manipulat în favoarea unei teze sau concepții. Astfel, fără a-și pierde autonomia și spontaneitatea, grație căreia atitudinea naratorului capătă un caracter verosimil, dialogul literar se dovedește a fi tot atât de dogmatic ca și discursul naratorului. [*Ibid.*, p. 165]

Este evident faptul că efectele incorporării dialogului în narațiunea pură sunt majore, deoarece verosimilitatea „mărturiilor directe” ale personajelor pare a fi incontestabilă, în virtutea accesului direct la realitatea acestora. Din momentul în care naratorul își cedează postura de subiect al enunțării unuia dintre actori, lectorul este cuprins de senzația că discursul rostit își are originile în esența morală și intelectuală a acestuia. [97, p. 136]

După cum am menționat anterior, romanele ”Nada” și ”Primera memoria” se caracterizează prin prezența predominantă a narațiunii diegetice, în care *eul* narant povestește istoria participând la ea și asumându-și-o, având posibilitatea de a-și reflecta părerile, dubiile, emoțiile. Pe de altă parte, viața familiilor aflate în centrul atenției ambelor romane reprezintă un conflict continuu. Ura, invidia, frustrările, dezamăgirile, ostilitatea și temperamentele opuse provoacă numeroase confruntări și altercații, care își găsesc oglindire în cadrul dialogului. Astfel, frecvent dialogul coincide cu momentele de tensiune maximă, care degenerază, inevitabil, în conflicte, producându-se un contrast vădit cu discursul monologat al naratorului.

- ¡Juan! ¡Juan! ¡Hijo mío, abre!

- Señorito Juan, ¡abra!, ¡abra usted!

Oíamos dentro tacos, insultos. Carreras y tropezones con los muebles. El niño empezó a llorar allí encerrado también y la abuela se desesperó. Alzó las manos para golpear la puerta y vi sus brazos esqueléticos.

- ¡Juan! ¡Juan! ¡Ese niño!

De pronto se abrió la puerta de una patada de Juan, y Gloria salió despedida, medio desnuda y chillando. Juan la alcanzó y aunque ella trataba de arañarle morderle, la cogió debajo del brazo y la arrastró al baño. [...]

- ¡Por tu hijo, por tu niño! ¡Vuelve en ti, Juanito! [...]

- Por mí puedes morirte, ¡bestia! – le dijo al fin.

Y se fue, dando un portazo y dejándonos a las dos. Me incliné hacia Gloria.

- ¡Vamos! ¡Sal en seguida, mujer! [...]

- El bruto... El animal... Después de todo lo que hago por él. Porque yo soy buenísima, chica, buenísima... ¿Me escuchas, Andrea? Está loco. Me da miedo. Un día me va a matar... [191, p.121 - 123]

- Estás delgada, niña, tengo miedo de que estés enferma.

- ¡No lo estoy!

- Pero te he oído gritar – seguía, machacona, con su voz baja y humilde –. Has estado gritando...

- Bueno, ¿y qué? Siempre he gritado por la noche, Mauricio ya lo sabía, y no hacía caso. [...]

- ¿Sabes? – continuó ella –. Tu madre también gritaba.

“Mi madre, siempre ese cuento. ¡Mi madre era una desconocida! ¿A qué vienen a hablarme siempre de ella?” Salté al suelo, y extendí los pies al sol que manchaba el entarimado. Estaba caliente. [192, p.64]

- ¿Rezaste ayer por tu madre?

- Eso es asunto mío – contesté.

Pero la verdad es que me remordía la conciencia, porque no me acordé de ella para nada. [192, p.198]

După cum se poate observa pe baza fragmentelor citate mai sus, dialogul denotă, de cele mai multe ori, o tensiune crescândă care se manifestă într-o formă tot mai acută, or personajele reușesc să se autocaracterizeze foarte elocvent datorită „comportamentului interactiv”, pe care îl manifestă față de interlocutori. În consecință, dialogul prezintă o serie întregă de particularități, menite să completeze faptele prezentate exclusiv de către narator. Una din aceste particularități este amalgamarea registrelor care actualizează procedee specifice atât limbajului colocvial, cu tendințe sporadice de deviere spre registrul vulgar, cât și limbajului cult.

În acest caz, dialogul nu reprezintă altceva decât o formă deosebit de eficientă de a materializa cea mai tipică activitatea umană – conversația, formă primară prin intermediul căreia se manifestă și există limbajul și practică socială, grație căreia devin posibile celelalte practici. Astfel, a conversa înseamnă a verbaliza toate acele cunoștințe, atitudini, abilități și strategii, pe care le posedăm în calitate de locutori și datorită cărora obținem posibilitatea de a interacționa verbal pornind de la un nivel cotidian și spontan, până la un nivel formal și select. [101, p. 11, 38]

În exemplele prezentate, principalele mărci, prin intermediul cărora se actualizează dialogul-conversație cotidiană sunt vocativele (*Román, Juan, chico, Andrea, señorita, hijo mío, señorito Juan, mamá, canalla, maldita, mujer, bestia, niña, tonto*), intonațiile interogativă și exclamativă (*¿Pegarte? ¡Matarte! ¡No lo estoy! ¿Y qué?*) și un fond lexical polarizat, în funcție de cadrul situațional în care se desfășoară comunicarea (*estúpida, basura, un cuervo sobre mis ojos, ajustar las cuentas, estrellar, bruto, animal – buenisima, rezar* etc.)

În ceea ce privește funcția vocativului, mai mulți cercetători sunt de părere că simpla prezență a acestuia nu este suficientă pentru a caracteriza stilul și doar frecvența, întrebuintarea cu anumite alterări și amplasarea sa într-un context verbal anume, ne pot oferi criteriile necesare pentru aprecierea valorii sale expresive. [110, p. 170] De acest fapt ne putem convinge urmărind diversitatea și abundența vocativelor din exemplele citate, care oferă numeroase posibilități de anticipare și determinare a conținutului afectiv al întregului enunț. În același timp, este evident faptul că utilizarea vocativelor prezintă un interes major anume din perspectiva analizei planului perceptiv al punctului de vedere, întrucât selectarea vocativului denotă, frecvent, o percepție polarizată, care se dovedește a fi cât se poate de firească, ținând cont de faptul că aceasta aparține mai multor subiecți-perceptori/locutori.

Astfel, deși este orientată spre același receptor (Juan), funcția conativă se actualizează în mod diferit (*Juanito, hijo mío - canalla*), fapt care se explică prin subiectivitatea și parțialitatea percepției materne, pe de o parte, și imparțialitatea celui de-al doilea subiect-perceptor, cu care personajul vizat se află în relații antagoniste. În aceeași ordine de idei, am putea menționa o altă serie de vocative, marcate de un puternic impuls afectiv (*maldita, bestia*), a căror utilizare poate fi explicată prin faptul că sunt emise de un reprezentant tipic al societății patriarhale din perioada postbelică, al cărui comportament discursiv denotă o evidentă poziție de superioritate vizavi de interlocutoare. Totodată, se poate afirma faptul că prezența mai multor subiecți-perceptori/locutori, precum și plasarea responsabilității de a activa în calitate de subiect al enunțării pe seama unuia dintre personaje, caracteristică pentru dialog, reprezintă, în același timp, o oportunitate de a reflecta subiecte care deranjează și care necesită o tratare subtilă, deoarece o abordare realizată prin medierea vocii autoritare a naratorului s-ar putea dovedi indiscretă. (*Tu madre también gritaba. “Mi madre, siempre ese cuento. ¡Mi madre era una desconocida!; - ¿Rezaste ayer por tu madre? - Eso es asunto mío – contesté. Pero la verdad es que me remordía la conciencia, porque no me acordé de ella para nada.*).

Divergențele perceptivă, caracteristice pentru viziunea mai multor participanți la dialog se reflectă, de asemenea, în numeroasele antiteze care scot în evidență opoziția dintre calități,

idei, fapte și atitudini (*qué estúpida esa mujer, esa, esa basura – yo soy buenísima, chica, buenísima; canalla, el bruto, el animal – ese niño; murmuró mi tía – cambió de tono* etc.)

Un loc aparte în realizarea dialogului literar îl ocupă interjecțiile, a căror diversitate este condiționată de varietatea stărilor emotive ale locutorilor și care se caracterizează printr-o intonație specifică. Interjecțiile îi imprimă dialogului o notă afectivă, or semnificația acestora nu se precizează decât în contextul în care apar.

¡Ah! – *dijo con el ceño fruncido, pero esbozando una sonrisa -, te aprovechas de la ausencia de Angustias para dormir en su alcoba... ¿No tienes miedo a que te ahogue cuando se entere?* [191, p.78] (confirmă comprehensiunea mesajului)

- *¡Bah!* – *dijo Román -. Me alegro de que se vaya Angustias, porque ahora es un trozo viviente del pasado que estorba la marcha de las cosas...* [191, p.100] (exprimă atitudinea disprețuitoare)

- *¡Ay, chica!* *A nada malo. A ver a mi hermana, ya ves tú...* [191, p. 100] (denotă bucurie)

¡Uy! – *y los adultos empezaban a ponerse nerviosos -. Hace mucho tiempo.* [190, p. 9] (satisfacție)

În ceea ce privește comentariile naratorului, transpunerea dialogului în narațiune poate renunța la ele, dialogul dovedindu-se a fi un procedeu autosuficient, în unele cazuri, or, alteori, remarca naratorului este obligatorie urmând să îndeplinească funcția unor indicații regizorale, să fixeze un moment, un decor, să indice un joc al gestului sau al mimicii, o atitudine corporală etc. De asemenea, prin intermediul acestor comentarii, este efectuată trecerea de la o secvență la alta, fapt ce asigură organizarea conținutului într-un ansamblu unitar sau este marcat reliefurile sonor al replicii (timbrul vocii, intonația ascendentă sau descendentă, tonul grav, sever, degajat etc.).

În încheiere, urmează să menționăm principalele resurse verbale identificate în cadrul acestui compartiment, prin intermediul cărora se actualizează dimensiunea perceptivă a punctului de vedere.

Tabelul 3.1 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea diegetică.

Planul perceptiv

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Verbele <i>dicendi</i> (substituirea verbelor <i>dicendi</i> prin expresii de proporții extinse) • Adverbele și locuțiunile adverbiale • Imperfectul Indicativ • Adjectivele calificative • Interjecțiile • Vocativele
--------------------	---

Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Lexicul afectiv • Sufixele diminutive
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Enumerația • Repetiția • Elipsa • Reticența • Comparația • Hiperbola • Antiteza • Ironia • Eufemismul
Indici formali tipografici	<ul style="list-style-type: none"> • Indicațiile scenice • Parantezele

3.2.2 Planul spațial și temporal.

Formele de abordare a dimensiunii spațio-temporale în narațiune sunt multiple și diverse, cert fiind faptul că spațiul nu poate fi conceput independent de timp și viceversa. Referindu-ne o dată în plus la aspectul interdisciplinar, care vizează studierea acestor două categorii fundamentale, vom menționa concluziile formulate de filozoful Samuel Alexander, în urma efectuării mai multor cercetări ale timpului și spațiului în domeniul fizicii, matematicii și metafizicii. Potrivit savantului britanic, „nu există spațiu fără timp, nici timp fără spațiu (...); spațiul este prin esența sa temporal, iar timpul spațial; doar conexiunea reciprocă le conferă viabilitate; atemporalizat, spațiul ar fi privat de elemente recognoscibile”. [Apud: 57, p.244]

În aceeași ordine de idei, am putea cita și câteva reflecții ale lui J. Ortega y Gasset pe marginea adoptării unui punct de vedere concret de către artist în calitate de subiect perceptor și a consecințelor acestei amplasări spațiale asupra rezultatului obținut. În opinia filozofului spaniol, punctul de vedere al artistului nu este determinat de distanța geodezică, ci de calitatea optică a acestuia. Proximitatea și depărtarea, relative din punct de vedere metric, pot avea o valoare vizuală absolută. Și într-adevăr, vederea de aproape și de departe, menționate frecvent în studiile de fiziologie, nu depinde de factori metrici, ci reprezintă două tipuri diferite de vedere.

Astfel, vederea de aproape impune o structură ierarhică a câmpului vizual, pe a cărui fundal este prezentat un nucleu privilegiat, un „protagonist” ce se evidențiază pe fundalul unei „plebe vizuale”. În cazul viziunii de departe, nu mai poate fi vorba despre o focalizare asupra unui nucleu, privirea alunecă lent și liber până la limita câmpului vizual și, în consecință, structura ierarhică dispare, spațiul care poate fi perceput vizual devine omogen, or toate cele percepute vizual se subordonează unei „democrații optice”. Toate obiectele amplasate în acest spațiu (la această distanță) își pierd rigurozitatea conturilor transformându-se într-un fundal

confuz și inform. Dualitatea vederii de aproape este substituită de unitatea absolută a câmpului vizual. [79] În afară de aceasta, spațiul se arată a fi plin de experiențe și memorii, fapt ce îi permite, într-o anumită măsură să devină personificat fiind perceput ca o realitate, a cărei consistență variază în funcție de cel care o observă sau o trăiește.

În ceea ce ține de categoria timpului, este bine cunoscut faptul că evenimentele, pentru a putea fi considerate ca atare, urmează să fie articulate pe axă temporală, temporalitatea fiind determinată de cronologie și cauzalitate. Cea mai elementară modalitate de a narra un eveniment este a urma succesivitatea început – final. Totuși, din cele mai vechi timpuri, au fost identificate numeroase efecte inedite, care pot fi obținute în urma devierii de la ordinea cronologică tradițională. Grație alterării ordinii temporale, narațiunea evită prezentarea istoriei ca o simplă succesiune de evenimente permițându-ne să stabilim relații de cauzalitate între secvențe separate considerabil în timp.

Astfel, dacă extrapolăm aceste afirmații asupra formelor de reproducere directă a discursului în cadrul narațiunii diegetice, urmează să menționăm că una din principalele funcții ale eului narant constă în producerea unui spațiu verbal, a unui cadru ce nu reprezintă o oglindire a realității, ci o invenție pură, care capătă consistență pe măsură ce percepția naratorului se îndreaptă spre propriul său centru de interes. Totodată vom reitera că în cazul în care naratorul diegetic își prezintă propria istorie în formă de memorii, *eul* narator și *eul* personaj vor fi separați de o distanță spațială și temporală, care va crea obstacole pentru o identificare absolută a naratorului și personajului, primul urmând nu doar să rememoreze faptele trecute, ci să le și (re)inventeze prin prisma unei viziuni distincte. În afară de aceasta, va încorpora replicile altor subiecți locutori bazându-se pe același principiu al „reinventării”, întrucât maturitatea fizică, intelectuală și socială îi va impune o revalorificare a faptelor din trecut și a atitudinii față de personajele cu care a interacționat anterior.

Reluând distincția fundamentală efectuată de G. Genette, între timpul discursului și timpul istoriei, care a condiționat organizarea temporală a ordinei, a duratei și a frecvenței – cele trei aspecte de bază ale temporalității [53, p.89], constatăm o dată în plus că ordinea evenimentelor din diegeză nu este una lineară, ci retrospectivă (analepsa), naratorul revenind în trecut pentru a relata faptele care au avut loc anterior.

Fue una tarde de luz muy triste. Yo me cansé de ver los retratos antiguos que me enseñaba la abuela en su alcoba. Tenía un cajón lleno de fotografías e el más espantoso desorden, algunas con el cartón mordisqueado de ratones.

- ¿Esta eres tú, abuela?

- *Sí...*
- *¿Este es el abuelito?*
- *Sí, es tu padre.*
- *¿Mi padre?*
- *Sí, mi marido.*
- *Entonces no es mi padre, sino mi abuelo...*
- *¡Ah!... Sí, sí.*
- *¿Quién es esta niña tan gorda?*
- *No sé.*

Pero detrás de la fotografía había una fecha antigua y un nombre: "Amalia".

- *Es mi madre cuando pequeña, abuela.*
- *Me parece que estás equivocada.*
- *No, abuela.*

De sus antiguos amigos de juventud se acordaba de todos.

- *Es mi hermano... es un primo que ha estado en América. [191, p. 79]*

După cum se poate observa pe baza exemplului citat, și de această dată naratorul efectuează o incursiune retrospectivă în timp pentru a introduce un schimb de replici lipsit, în aparență, de o consistență informativă propriu-zisă. Această carență de informativitate își găsește oglindire într-o succesiune de replici concise, materializate frecvent în propoziții nominale (*¿Mi padre? Sí, mi marido. ¡Ah!... Sí, sí. No, abuela.*), în reticențele (*Sí... ¡Ah!... Sí, sí.*), repetiția particulei afirmative *sí*, care îi imprimă discursului un caracter incomplet lăsând totuși să se subînțeleagă lucrurile trecute sub tăcere.

Datorită interacțiunii discursului naratorului, marcat de o acumulare de adjective calificative (*muy triste, antiguos, espantoso*), care insistă asupra subiectivității percepției, și a dialogului, în care același narator este implicat în postură de interlocutor, devine evident că distanța spațio-temporală nu impune, probabil, o diferență radicală de percepție, ci doar o subtilă completare a percepției din trecut cu unele detalii, care îi devin accesibile odată ajunsă la maturitate (*De sus antiguos amigos de juventud se acordaba de todos.*)

Totodată, se poate observa că extensia cantitativă rezervată acestui fragment putea fi comprimată într-un enunț concis făcându-se referire directă la tulburările de memorie de care suferă unul dintre interlocutori. Totuși, naratorul decide să opteze pentru un dialog de proporții reușindu-se, în felul acesta, o atenuare a faptelor prezentate, în virtutea simpatiei pe care i-o trezește celălalt personaj. În aceeași ordine de idei, putem menționa că distanța temporală care

separă cele două discursuri (al naratorului și al personajului) se manifestă și prin contrastul înregistrat între timpurile verbale: în discursul naratorului identificăm prezența timpurilor narative tradiționale (Pretérito Indefinido de Indicativo – *fue, me cansé*; Imperfecto de Indicativo – *enseñaba, tenía, había, se acordaba*), iar în cadrul dialogului observăm prezența exclusivă a timpului Presente de Indicativo (*eres, es, sé, me parece, estás*).

De asemenea, observăm modul în care se manifestă cel de-al doilea parametru, care determină timpul discursului narativ – durata. Astfel, fiind implicați simultan mai mulți subiecți percepatori în vorbirea directă și dialogată, inclusiv poziționați în același spațiu, aceștia pot manifesta o percepție radical diferită a timpului. Pentru a produce senzația de scurgere rapidă sau lentă a timpului nu întotdeauna este suficient să se menționeze expres acest fapt. Deseori, acumularea unui număr sporit de detalii favorizează încetinirea ritmului narativ care, în cazul exemplului citat anterior, denotă un deficit de entuziasm din partea unuia dintre emițători, la limită cu o stare de plictiseală. În mod contrar, un număr redus de mijloace verbale poate contribui substanțial la o profilare a dinamismului sau a accelerării intenționate a ritmului narativ.

Alteori, reevaluarea faptelor care au avut loc în trecut se efectuează prin prisma emotivității și a traumelor psihologice cauzate eului narant de către alt participant la diegeză.

Borja resbaló. Le oí una maldición.

- *Si supiera la abuela que hablas así – dije -. Ni siquiera puede imaginárselo.*

- *La abuela no se imagina nada – contestó, misteriosamente.*

Se paró y se volvió hacia mí. Me enfocó la cara con la linterna y volvió a reírse de aquella forma casi femenina que tanto me irritaba. Dijo:

- *Bueno, estoy pensando una cosa: ¿qué va a ser de ti? ¡A los catorce años fumando y bebiendo como un carretero, y andando por ahí, siempre con chicos! Tampoco lo sabe la abuela, ¿verdad?*

Procuré sonreír lo más parecido a él:

- *Así es, así es. [192, p.51]*

- *¿A dónde vais Borja y tú? – dijo Antonia, mirando mis piernas quemadas por el sol y llenas de arañazos, con un esparadrapo en la rodilla derecha.*

- *Por ahí – contesté, bostezando.*

Se acercó, hundió sus manos en mi cabello y empezó a pasarlo entre sus dedos, como si fuera un chorro de agua.

- *Ni un rizo, ni una honda... - comentó.*

Gondoliero se posó sobre la colcha y luego correteó por el dosel. Antonia puso sus manos sobre mis hombros:

- *¡Qué delgada! Estás enferma, pobre niña. Deberían cuidarte. Sí, sí, Dios mío, deberían cuidarte.*

- *¿Quiénes, pensé, eran los misteriosos personajes que deberían cuidarme? No se debía referir a la abuela, con seguridad.*

- *¡No estoy enferma! ¡Qué pesada! [192, p. 66 - 67]*

- *Embustero, malo... ¡No hables de mi padre!*

Me apartó con suavidad.

- *No te exaltes. No te conviene. Tu padre es un rojo asqueroso, que, tal vez, a estas horas, esté disparando contra el mío. ¿Te acuerdas de lo que le pasó a José Taronji?*

Me senté. Tenía mucho frío y las rodillas me temblaban. (oh, qué cruel, qué impío, qué incauto se puede ser a los catorce años.) [192, p. 202 - 203]

Și de această dată se evită exprimarea unei atitudini directe a naratorului în cadrul unui discurs monologat, preferându-se o aparentă „democratizare”, în virtutea incorporării unor voci alternative. În felul acesta, naratorul nu își asumă o responsabilitate vădită pentru denigrarea personajelor antagoniste, ci le permite acestora să se autocaracterizeze prin amenințările subtile la adresa *eului* narant, acestea concretizându-se în interogații retorice și exclamații (*¿qué va a ser de ti? ¡A los catorce años fumando y bebiendo como un carretero, y andando por ahí, siempre con chicos! ¿verdad? ¡Qué delgada!*); aluzii (*Ni un rizo, ni una honda...*), prin nemulțumirea constantă pe care o manifestă față de acesta (*No te exaltes. No te conviene.*) și prin cinismul pe care îl putem identifica cu ușurință datorită interacțiunii discursului naratorului și al replicii directe a personajului care, în mod previzibil, se reflectă în cadrul antitezei (*me apartó con suavidad – tu padre es un rojo asqueroso, que, tal vez, a estas horas, esté disparando contra el mío.*).

Comentariile naratorului, la rândul lor, sunt cât se poate de precaute reducându-se adesea la o constatare a faptelor (*le oí una maldición, se paró y se volvió hacia mí, Gondoliero se posó sobre la colcha, Antonia puso sus manos sobre mis hombros*). Totuși, ținând cont de faptul că narațiunea diegetică se caracterizează printr-un grad sporit de afectivitate, în virtutea faptului că evenimentele narate vizează *eul* narator în cel mai direct mod, este firesc să identificăm și prezența unor pasaje marcate expres de subiectivitatea naratorului, care se reflectă în utilizarea adjectivelor calificative și a adverbilor de mod (*misteriosamente, casi femenina*), a metaforei (*hundió sus manos en mi cabello*), a comparației (*como si fuera un chorro de agua*), acestea

reușind să orienteze într-o formă subtilă cititorul, făcându-l să ia o atitudine ostilă față de personajele în cauză, în pofida extensiei cantitative reduse care le revine acestor comentarii, în raport cu replicile în vorbire directă.

Referindu-ne la dimensiunea spațială, vom reitera că, în mod tradițional, naratorul este cel care poartă responsabilitatea pentru prezentarea spațiului, fapt pentru care adoptă un punct de vedere anume, în vederea comunicării celor percepute, gradul de obiectivitate fiind variabil. Totuși, din diferite motive (gradul de cunoaștere, provocarea suspansului etc.), naratorul poate renunța la această competență pentru a o ceda altor personaje, care urmează să se transforme provizoriu în naratori. În felul acesta, naratorul sau personajul urmează să îndeplinească funcția de control, după G. Genette [53, p. 309], în cadrul căreia subiectul percepției captează un spațiu și îl prezintă prin prisma unor atitudini proprii. Forma de prezentare a acestuia poate varia de la o simplă desemnare nominală până la o exprimare detaliată a sentimentelor vizavi de acest spațiu.

M. Bal distinge două tipuri de relații între spațiu și subiectul perceptor, și anume, în raport cu cadrul spațial sau în raport cu atitudinea perceptorului față de acest cadru. [7, p.103] Subiectivitatea, în acest caz, va varia în funcție de aprecierile pe care le va formula focalizatorul spațial (estetice, utilitare, profesionale etc.)

De pronto se volvió, espeluznada, cuando ya se iba.

- *Espero que no habrás bajado hacia el puerto por las Ramblas.*

- *¿Por qué no?*

- *Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino... Tú no sabes dónde comienza...*

- *Sí, sé perfectamente. En el barrio chino no he entrado... pero ¿qué hay allí?*

Angustias me miró furiosa.

- *Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay.* [191, p. 56]

La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... Estoy preocupada con que anoche vinieras sola desde la estación. Te podía haber pasado algo... Aquí vive gente aglomerada, en acecho unos contra otros. (...) Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. [191, p. 26]

În fragmentul citat identificăm o desemnare nominală a unor spații concrete din Barcelona (*las Ramblas, el barrio chino*), precum și o apreciere pur subiectivă a acestora, marcată de negativismul constant al unuia din personaje (Angustias). Ostilitatea față de spațiul menționat se reflectă în reticențele (*Me refiero al barrio chino... Tú no sabes dónde comienza... que se parezca más al infierno que Barcelona...*), care în cazul unei formulări complete ar

include, cu siguranță, calitative cu valoare depreciativă; a metaforei (*la ciudad es un infierno*); a comparației (*en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona...*); a hiperbolei (*toda prudencia en la conducta es poca*). Totodată, probabilitatea declanșării unui scenariu negativ în acest cadru spațial (*Barcelona, las Ramblas, el barrio chino, unas calles*) se reflectă în utilizarea frazei condiționale (*unas calles en las que si una señorita se metiera...*).

În felul acesta, identificăm frecvent prezentarea unui spațiu opresor, perceput ca atare prin prisma anxietății, a decepției sau a nemulțumirii, acestea, la rândul lor, fiind condiționate de viziunile impuse de societatea patriarhală din perioada postbelică. Prin prisma aceleiași viziuni, orașul se transformă într-un labirint, în care subiecții diegezei își caută identitatea fiind obligați să adopte o atitudine nonconformistă sau, dimpotrivă, să cedeze sub presiunea circumstanțelor.

Viví, pues, rodeada de montañas y bosques salvajes, de gentes ignorantes y sombrías, lejos de todo amor y protección. (Al llegar aquí, mi abuela, me acariciaba.)

- Te domaremos – me dijo, apenas llegué a la isla.

Tenía doce años, y por primera vez comprendí que me quedaría allí para siempre. Mi madre murió cuatro años atrás y Mauricia – la vieja aya que me cuidaba – estaba impedida por una enfermedad. Mi abuela se hacía cargo definitivamente de mí, estaba visto. [192, p. 16- 17]

Todo el cielo parecía meterse dentro de los ojos, con su brillo de cristal esmerilado, dejando caer el gran calor sobre nuestros cuerpos. Sentí un raro vacío en el estómago, algo que no era solamente físico: quizá por haber visto a aquel hombre muerto, el primero que vi en la vida. Y me acordé de la noche en que llegué a la isla, de la cama de hierro y de su sombra en la pared, a mi espalda.

- Me va a dar una insolación...

Me senté sobre la barca. Borja continuaba tendido, callado e inmóvil. El resplandor me acompañaba aún. Lo tenía metido dentro, que todo: yo, las barcas muertas, la arena, las chumberas, parecíamos sumergidas en el fondo de una luz grande y doliente. Oía el mar como si las olas fueran algo abrasador que me inundara de sed. Supongo que así pasó mucho tiempo. [192, p. 47 - 48]

Alteori, după cum se poate observa, subiectul perceptor/locutor se confruntă cu acest spațiu ostil pentru a-și pune la încercare capacitatea de adaptare. De rezultatele acestei confruntări va depinde și succesiunea ulterioară a faptelor narate, mai exact, triumful sau înfrângerea, renegarea sau acceptarea, în funcție de care același subiect perceptor/locutor va

deveni stăpân al situației sau se va transforma într-o victimă a circumstanțelor și a cadrului spațial, în care se desfășoară acestea.

De asemenea, interesantă este și forma în care ne este prezentat acest spațiu ostil întrucât, uneori, în mod firesc, se recurge la mijloace verbale cu conotație depreciativă (adjective calificative – *bosques salvajes, gentes ignorantes y sombrías*; adverbe de loc, care fac referire la distanță – *lejos, allí*), acestea interacționând elocvent cu replica laconică a unuia din personaje – *te domaremos*. În pofida acestei concizii, atât semantica peiorativă a verbului *domar*, cât și utilizarea viitorului (Futuro Imperfecto de Indicativo), fac aluzie la o desfășurare ulterioară nefavorabilă a evenimentelor.

Alteori, descrierea spațiului se realizează recurgându-se la mijloace verbale cu conotație aparent pozitivă (comparație – *parecía meterse dentro*; epitete – *brillo de cristal esmerilado, gran calor*). Chiar și așa, ostilitatea acestuia se poate deduce pe baza stărilor de spirit sau fizice care afectează subiectul perceptor (*sentí un raro vacío en el estómago, quizá por haber visto, me va a dar una insolación*). Într-o altă ordine de idei, vom menționa, bineînțeles, și percepția spațiului în calitate de refugiu, care nu va depinde, firește, de amplasarea geografică, ci doar de impactul pe care îl va exercita asupra receptorului.

La temprana primavera mediterránea comenzó a enviar sus ráfagas entre las ramas aún heladas de los árboles. Había una alegría deshilvanada en el aire, casi tan visible como esas nubes transparentes que a veces se enganchan en el cielo.

- Tengo ganas de ir al campo y de ver los árboles – dijo Ena, y se le dilataron un poco las aletas de la nariz -. Tengo ganas de ver pinos (no estos plátanos de la ciudad que huelen a tristes y a podridos desde una legua) o quizá lo que más deseo ver es el mar... El domingo que viene iré al campo con Jaime y tú también vendrás, Andrea... ¿No te parece? [191, p. 127]

În exemplul citat anterior, ni se prezintă un cadru spațio-temporal complex, or spațiul capătă conotații pozitive transformându-se într-o zonă de confort nu doar grație amplasării într-un mediu natural, care insinuează ideea de libertate și liniște sufletească, ci și datorită ancorării temporale într-un anotimp care sugerează un debut, o tranziție spre o nouă viață, o perioadă de timp prielnică contemplării și transformărilor. În felul acesta, observăm că întregul fragment este impregnat de o abundență de mijloace verbale, care intensifică senzația de confort spiritual prin intermediul metaforelor (*La temprana primavera mediterránea comenzó a enviar sus ráfagas, esas nubes transparentes que a veces se enganchan en el cielo*), a comparației (*una alegría deshilvanada en el aire, casi tan visible como esas nubes*), a anaferei (*Tengo ganas de ir al campo, Tengo ganas de ver pinos*) și a antitezei (*ver pinos - no estos plátanos de la ciudad*),

acestea asigurând un echilibru perfect între discursul naratorului și al personajului, precum și o unanimitate a percepției. În concluzie, ne vom referi la planul expresiei prezentând principalele mijloace verbale, prin intermediul cărora se actualizează dimensiunea spațio-temporală a punctului de vedere în cadrul tabelului ce urmează.

Tabelul 3.2 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea diegetică.

Planul spațial și temporal

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Adverbele deictice de loc • Adverbele de mod • Adjectivele calificative • Propoziția nominală • Particula afirmativă • Timpurile Modulului Indicativ (Presente de Indicativo, Futuro Simple de Indicativo, Pretérito Indefinido de Indicativo, Imperfecto de Indicativo, Pluscuamperfecto de Indicativo) • Timpurile Modulului Condițional
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul depreciativ • Toponimele
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Interogația retorică • Repetiția • Reticența • Epitetul • Comparația • Metafora • Antiteza • Hiperbola

3.2.3 Planul ideologic

Pentru a elucida mecanismele de funcționare a planului ideologic în cadrul formelor de reproducere directă a discursului, este necesar să ne referim, o dată în plus, la interacțiunea planurilor naratorului și personajelor. În pofida aparentei egalități a acestor două dimensiuni, urmează să ținem cont de faptul că, în postură de forță consolidatoare, va interveni, inevitabil, naratorul, or prezența personajelor se va manifesta întotdeauna în formă de citat al naratorului sau „enuț în cadrul unui alt enuț”. Incorporarea replicilor personajelor în textul narativ nu implică, neapărat, o transpunere autentică și obiectivă, ci reprezintă, mai degrabă, o asimilare. Chiar și în cazurile în care naratorul transpune discursul personajelor cu maximă fidelitate tematică, apreciativă și stilistică, dreptul acestuia la „selectivitate”, la reflectarea detaliată a unor secvențe și trecerea cu vederea a altora, va conferi enunțului final un caracter „subiectiv”. [183, p. 109 - 110]

Astfel, în pofida opoziției tranșante dintre obiectivitatea naratorului și subiectivitatea personajului, se ajunge la concluzia că ambele dimensiuni implică, într-o măsură variabilă,

trăsături obiective și subiective. Discursul naratorului poate fi supus procesului de subiectivizare, la fel ca și discursul personajului. Subiectivitatea naratorului nu reprezintă o excepție, ci, dimpotrivă, drept excepție ar putea fi calificat un discurs obiectiv al acestuia, care nu este altceva, decât o tendință caracteristică pentru o epocă concretă și o reacție la „suprasaturarea” cu subiectivitate. Din aceste considerente, o contrapunere netă a naratorului și personajului nu este argumentată, raportul dintre aceștia urmând a fi determinat în fiecare operă concretă. [*Ibid.*, p.112]

Referindu-se la fenomenul subiectivității, C. Kerbrat-Orecchioni susține că „orice unitate lexicală este, într-un anumit sens, subiectivă, deoarece „cuvintele” nu reprezintă altceva decât simboluri substitutive și interpretative ale „lucrurilor”. Totuși, ceea ce ne interesează sunt uzurile individuale ale codului comun, or problematica noastră rezidă în următoarele: atunci când subiectul unei enunțări se confruntă cu problema verbalizării unui obiect referențial, real sau imaginar, și trebuie să selecteze anumite unități din repertoriul lexical și sintactic, pe care i le pune la dispoziție codul, urmează să opteze pentru una dintre cele două formulări: discursul „obiectiv”, care tinde să anihileze orice urmă a existenței unui emițător individual și discursul „subiectiv”, prin intermediul căruia emițătorul recunoaște, în mod explicit, că reprezintă sursa evaluativă a afirmației”. [147, p. 91 - 93]

În felul acesta, ajungem la concluzia că elucidarea funcționării planului ideologic în cadrul vorbirii directe și a dialogului va avea drept punct de plecare numărul și eterogenitatea subiecților-perceptori/locutori, or, din interacțiunea acestora vor deriva mai multe ideologii complementare sau controversate, care urmează să determine și să configureze întreaga evoluție a procesului narativ. Fragmentul ce urmează în continuare reprezintă un caz clasic de contrapunere a două ideologii diferite, determinate de competențele culturale distincte ale celor doi interlocutori, fapt confirmat în mod expres atât prin intermediul comentariilor naratorului (*le dije y así lo creía de veras*), cât și în cadrul replicilor personajelor.

- *Tú eres un gran músico, Román – le dije y así lo creía de veras.*

- *No. Tú no tienes ni pizca de cultura musical, por eso me juzgas así. Pero me halaga.* [191, p. 53]

Astfel, diferența de atitudine se actualizează prin intermediul antitezei (*tú eres un gran músico - tú no tienes ni pizca de cultura musical*), a adjectivului evaluativ *gran*, a modalizatorului *de veras*, care intensifică caracterul evident al percepției unuia dintre locutori, a verbelor modale de opinie *creía*, *juzgas*, precum și a celui de sentiment *me halaga*, interacțiunea

acestora reușind să scoată în evidență atitudinile subiective și polarizate ale celor doi subiecți implicați în procesul de interacțiune verbală.

Exemplul următor prezintă interes din perspectiva apartenenței sale la narațiunea diegetică, întrucât unul din subiecții-locutori figurează, concomitent, în calitate de exponent al planurilor naratorului și personajului.

No me dejaba decir nada y yo tragaba sus palabras por sorpresa, sin comprenderlas bien.

- La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... Estoy preocupada con que anoche vinieras sola desde la estación. Te podía haber pasado algo. Aquí vive la gente aglomerada, en acecho unos contra otros. Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas... Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. ¿Me entiendes?

- No, tía.

Angustias me miró.

- No eres muy inteligente, nenita. - Además, hija mía, cuando se es pobre y se tiene que vivir a costa de la caridad de los parientes, es necesario cuidar más las prendas personales. Tienes que andar menos y pisar con más cuidado... No me mires así, porque te advierto que sé perfectamente lo que haces cuando yo estoy en mi oficina. Sé que te vas a la calle y vuelves antes de que yo llegue, para que no pueda pillarte. ¿Se puede saber adónde vas?

- Pues a ningún sitio concreto. Me gusta ver las calles. Ver la ciudad...

- Pero te gusta ir sola, hija mía, como si fueras un golfo. Expuesta a las impertinencias de los hombres. ¿Es que eres una criada, acaso? ... A tu edad a mí no me dejaban ir sola ni a la puerta de la calle. [...] Cuando estés sola en el mundo haz lo que quieras. Pero ahora tienes una familia, un hogar y un nombre. [...]

De pronto se volvió espeluznada, cuando ya se iba.

- Espero que no hayas bajado hacia el puerto por las Ramblas.

- ¿Por qué no?

- Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino... Tú no sabes dónde comienza...

- Sí, sé perfectamente. En el barrio chino no he entrado... pero ¿qué hay allí?

Angustias me miró furiosa.

- Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay.

(*Y yo, en aquel momento me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de belleza.*) [191, p. 26, 56]

Astfel, după cum se poate observa, pentru relația discursurilor naratorului și personajului este caracteristică independența sintactică, absența verbelor de declarație și a semnelor de punctuație respective. Însă, această „autonomie formală” este cât se poate de elocventă, întrucât denotă o atitudine de ostilitate, exprimată într-o formă indirectă, care își găsește oglindire în dorința de a se detașa complet de interlocutoare, fapt confirmat și prin utilizarea parantezelor (*Y yo, en aquel momento me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de belleza.*), și prin concizia replicilor care îi aparțin (*No, tía. ¿Por qué no?*). În acest caz, manifestarea atitudinii unuia dintre locutori nu se limitează doar la aspectul afectiv, care include resursele utilizate pentru exprimarea sentimentelor și a reacțiilor emoționale, ci se transformă, mai curând, într-o judecată de valoare, care efectuează o evaluare a comportamentului uman din perspectiva normelor sociale și culturale.

În felul acesta, atestăm în cadrul replicilor unuia dintre locutori o concentrare maximă de resurse verbale, puse în serviciul acestei sarcini: metafore (*la ciudad es un infierno, el diablo reviste tentadoras formas, expuesta a las impertinencias de los hombres*), comparații (*en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona, una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza, te gusta ir sola como si fueras un golfo*), hiperbole (*toda prudencia en la conducta es poca, a tu edad a mí no me dejaban ir sola ni a la puerta de la calle, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación*), reticente (*tienes que andar menos y pisar con más cuidado...*, *me refiero al barrio chino... tú no sabes dónde comienza...*), interogația retorică (*¿Es que eres una criada, acaso? ...*), enumerații (*perdidas, ladrones y el brillo del demonio, una familia, un hogar y un nombre*), vocative cu conotație aparent pozitivă (*hija mía, nenita*) și verbe la Modul Imperativ (*no me mires así*), care actualizează funcția apelativă a limbajului. În aceeași ordine de idei, urmează să menționăm prezența verbului modal *saber*, care face referire la certitudinea cunoașterii, pe care o exprimă subiectul-locutor.

Eterogenitatea acestor resurse verbale, precum și dezechilibrul care vizează extensia cantitativă a replicilor celor doi interlocutori marchează vizibil caracterul autoritar al uneia dintre ideologii, care își revendică supremația datorită mai multor factori de natură istorică și socială. În aceste condiții, se poate conchide că, în pofida caracterului polarizat, ambele atitudini pe care le urmărim în cadrul acestui dialog poartă amprenta unei ideologii feminine autoritare, pe de o parte, și reacționare, pe de alta (*una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza, unas calles*

en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación - Y yo, en aquel momento me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de belleza).

Exemplul următor prezintă interes, fiind abordat prin prisma dreptului la „selectivitate”, de care beneficiază naratorul, pentru a încorpora în narațiune sau, dimpotrivă, a trece cu vederea, anumite replici ale personajelor.

Román levantaba una ceja.

- ¡Ah! ¿Conque es eso lo que motivaba las huidas de estos días?

- Sí.

- Mira – cambió de tono – no te metas en lo que no puedes comprender, mujer... No sabrías entenderme si te explicara mis acciones. Y, por lo demás, no he soñado en darte a ti explicaciones de mis actos.

- Yo no te las pido. [191, p. 83]

De această dată, atenția naratoarei este centrată asupra unei atitudini care o vizează în modul cel mai direct și o afectează din punct de vedere emoțional, fapt care se reflectă atât în tonul agresiv al interlocutorului, care se concretizează elocvent datorită imperativelor *mira, no te metas*, a vocativului cu valoare depreciativă *mujer*, cât și în concizia și neutralitatea replicilor care îi aparțin.

Transpunerea fragmentului ce urmează în formă de dialog este dictată de motive cu caracter tehnic, deoarece în cazul în care naratorul ar decide să-și asume responsabilitatea pentru reproducerea mesajului dat, care conține o atitudine subiectivă, marcată de individualitatea celui care o emite (*los hombres son idiotas y les gusto yo mucho*), fiabilitatea acestuia ar putea fi compromisă.

- Creo que me moriría si lo supieran en casa. Tú no sabes... Yo soy muy orgullosa. Mi madre me conoce solo en un aspecto: como persona burlona y malintencionada y así le gusto. A todos los de la casa les hago reír con los desplantes que doy a mis pretendientes... A todos menos al abuelo, naturalmente; el abuelo casi tuvo un ataque de apoplejía cuando rechacé este verano a un señor respetable y riquísimo con quién estuve coqueteando... Porque a mí me gusta que los hombres se enamoren, ¿sabes? Me gusta mirarlos por dentro. Pensar... ¿De qué clase de ideas están compuestos sus pensamientos? ¿Qué sienten ellos al enamorarse de mí? La verdad es que razonándolo resulta un juego un poco aburrido, porque ellos tienen sus añagazas infantiles, siempre las mismas. Sin embargo, para mí es una delicia tenerles entre mis manos, enredarles con sus propias madejas y jugar como los gatos con los ratones... Bueno, el caso es que tengo a menudo ocasiones para divertirme, porque los hombres son idiotas y les gusto yo mucho... [...]

- *¿Por qué quieres que vaya con vosotros al campo? – dije, asombrada.*
- *Le diré a mamá que me voy contigo para todo el día... y siempre es más agradable que sea verdad. Tú no me estorbas nunca y Jaime estará encantado de conocerte. Ya verás.* [191, p. 128]

Mărcile subiectivității, în acest caz, sunt actualizate prin intermediul verbelor modale de opinie și apreciere *creo, me gusta*, a adjectivelor calificative *burlona, malintencionada, aburrido*, a modalizatorilor *naturalmente* și *bueno*, care scot în relief caracterul evident al afirmației. În aspect stilistic, prezintă interes utilizarea frecventă a reticențelor, (*Tú no sabes..., los desplantes que doy a mis pretendientes..., con quién estuve coqueteando..., pensar..., jugar como los gatos con los ratones..., me voy contigo para todo el día... ;*), a metaforelor (*para mí es una delicia tenerles entre mis manos, enredarles con sus propias madejas*), a hiperbolei (*creo que me moriría si lo supieran en casa*), a interogației retorice (*¿De qué clase de ideas están compuestos sus pensamientos? ¿Qué sienten ellos al enamorarse de mí?*), a comparației (*jugar como los gatos con los ratones*). Or, în același timp, se poate afirma că această subiectivitate este una specială, fiind capabilă să se reveleze în cadrul ideologiilor exprimate de mai mulți subiecți.

În fragmentul ce urmează, confruntarea a două ideologii diametral opuse, caracteristice pentru războiul civil se reflectă în conflictul ideologic al două grupuri de adolescenți, în cadrul căruia se revelă faptul că identitatea individului, incluziunea și excluziunea socială a acestuia, depind nu doar de factori de natură social-politică, ci și de propria atitudine pe care o manifestă.

De pronto dije:

- *¿Desde cuándo son así?*
 - *¿Quiénes?*
 - *Esos... ¿desde cuándo piensan de ese modo?*
 - *Qué sé yo. Están llenos de rencor. El Chino dice... Tendrán envidia, porque nosotros vivimos decentemente. Están podridos de rencor y de envidia. Nos colgarían a todos, si pudieran.*
- Era un tema que siempre me llenaba de zozobra, porque mi padre, al parecer, estaba con ellos, en el otro lado. Borja me mortificó alguna vez con alusiones a mi padre y sus ideas. Pero Borja parecía haberlo olvidado en aquel momento. Continuó:*
- *Fijate si son de mala especie: él les estuvo favoreciendo tanto – (y noté cómo tozudamente, al hablar de ellos, solo pensaba en José Taronjí y su familia).* [192, p. 48 - 49]

În aspect verbal, confruntarea ideologiilor se manifestă prin intermediul antitezei (*esos – nosotros, nosotros vivimos decentemente – están podridos de rencor y de envidia, son de mala especie*), a reticenței cauzate de emotivitatea locutorului (*esos...*), precum și prin interacțiunea dialogului cu comentariile naratorului, care poartă un caracter explicativ complementar, întrucât

contrastează vizibil cu faptele enunțate expres, în cadrul dialogului, făcând referire la existența unui conflict interior al naratorului (*era un tema que me llenaba de zozobra*).

Alteori, se reușește a aduce în prim-plan o ideologie complementară grație prezenței altor subiecți-perceptori/locutori, care oferă o viziune alternativă, în funcție de identitate, proveniență, sistemul de valori pe care îl posedă etc.

- *La niña – iba diciéndole tía Emilia a la abuela -, pobrecita, está enferma. Hemos de vigilarla...*

- *Ah, sí – la abuela levantó de pronto las dos manos y sostuvo un momento la mantilla sobre su onda blanca -. A estos pobres niños no les ha tocado vivir una buena época... ¡Arruinados y en guerra! ¡Dios mío, Dios todopoderoso, qué congoja!* [192, p.69]

Astfel, de această dată, atitudinea față de război capătă o dimensiune suplimentară (compasiune, regret), în funcție de subiectul-perceptor, prin prisma căruia faptele narate sunt abordate distinct. Resursele, prin intermediul cărora se reușește a actualiza această dimensiune sunt sufixele diminutive (*pobrecita*), adjectivele calificative (*pobres*), reticenta (a *estos pobres niños no les ha tocado vivir una buena época...*), propozițiile nominale și intonația exclamativă (*¡Arruinados y en guerra! ¡Dios mío, Dios todopoderoso, qué congoja!*).

După cum se poate observa, de această dată, multiplicarea punctelor de vedere, care devine posibilă datorită incorporării vorbirii directe și a dialogului în narațiunea diegetică, scoate în evidență o serie întreagă de avantaje, ce rezidă în oportunitatea de a confirma o dată în plus ideologia exprimată de subiectul-locutor în postura sa de narator, de a oferi o alternativă complementară acestei ideologii sau de a i se opune radical, întrucât a exprima o atitudine unică sau un punct de vedere absolut asupra realității este imposibil. În felul acesta, între diversele puncte de vedere identificate, care, la rândul lor, sunt purtătoarele diferitelor sisteme de valori, se stabilește o serie de relații de divergență sau identificare, care scoate în evidență caracterul multiperspectivist al receptării. Mijloacele verbale identificate în cadrul analizei planului ideologic sunt cele incluse în tabelul ce urmează.

Tabelul 3.3 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea diegetică.

Planul ideologic

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Prezența/absența verbelor <i>dicendi</i> • Adjectivele calificative • Modul Imperativ • Vocativele • Propoziția nominală
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Verbele modale de opinie, sentimente și apreciere • Modalizatorii de exprimare a certitudinii

	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv • Vocabularul depreciativ • Sufixele diminutive
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Interogația retorică • Reticența • Enumerația • Comparația • Metafora • Antiteza

3.3 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea nondiegetică

Principala diferență între incorporarea vorbirii directe în narațiunea diegetică și cea nondiegetică va rezida, bineînțeles, în rolul decisiv pe care îl deține naratorul, perspectiva fiind adâncită, în virtutea implicării directe a acestuia în narațiunea la persoana întâi și, dimpotrivă, amplificată, în cazul narațiunii la persoana a treia. Totodată, în mod tradițional, se consideră că narațiunea nondiegetică, purtând un caracter distant, exclude implicarea afectivă, caracteristică pentru naratorul-personaj și urmărește faptele cu o obiectivitate de „reporter”. Prin prezentarea materialului narativ dintr-o perspectivă externă, în comparație cu conștiința naratorului-personaj, narațiunea capătă o structură unitară, determinată de imparțialitatea acesteia vizavi de faptele narate. Totuși, e cazul să menționăm, o dată în plus, că „narațiune în stare pură, complet lipsită de indicii prezenței subiectivității *eului* care narează, *nu există*, cea mai neînsemnată observație generală, cel mai neînsemnat adjectiv, ceva mai mult decât descriptiv, cea mai discretă comparație, cea mai inofensivă dintre articulațiile logice introduc un tip de discurs care îi este străin și parcă refractar”. [135, p. 39] În plus, subiectivitatea se conturează cu atât mai evident, cu cât numărul vocilor care interacționează este în creștere.

3.3.1 Planul perceptiv

Exemplele ce urmează în continuare prezintă interes din punctul de vedere al modului în care naratorul monitorizează vocile alternative ale personajelor, întrucât, teoretic, acesta ar putea să se retragă pentru a le confrunța într-un dialog propriu-zis, care s-ar dovedi a fi autosuficient.

En un cartón grueso, de bordes dentados, Pascual ve a un hombre sonriente, de unos treinta años, con la cara tostada por el sol, una camisa de cuadros y un pantalón de trabajo sujeto con un cinturón desobediente, abrochado por encima de las trabillas.

- No – admite –, pero esta es mamá.

Y señala a una mujer algo más joven, tan bronceada como si volviera de unas vacaciones, una blusa blanca, una falda azul marino, una sonrisa aún más radiante.

- ¿En serio? – duda su hermano Alfredo –. Me lo había parecido, pero... Está muy guapa, ¿verdad?

- Sí, quizás por eso la guardaba en el cajón de su mesilla – supone Ana –. La he encontrado allí, metida dentro de un pasaporte caducado hace la torta de años, debajo de un montón de papeles.

[190, p. 60]

Totuși, observăm că prezența vocii naratorului este justificată pe deplin, deoarece efectul stilistic obținut se centrează pe diversitatea verbelor *dicendi* (*admite*, *duda*, *supone*), care, deși sunt neutre, în aparență, se dovedesc a fi foarte sugestive, în virtutea capacității de a caracteriza atitudinile mai multor locutori, imprimându-le nuanțele respective.

- Hola – dice, tan bajo que nadie le escucha.

María Gracia percibe que ha dicho algo, sonríe, y le saluda inclinando la cabeza, mientras pide el café con leche y las dos porras de todas las mañanas. [190, p.58]

De asemenea, putem menționa evitarea antepoziției comentariilor naratorului și recurgera la poziția intermediară sau postpoziție, pentru a privilegia replica personajelor intensificând, astfel, efectul mimetic și permițându-le acestora, aparent, să se autocaracterizeze. Chiar și așa, controlul pe care îl exercită naratorul asupra replicilor formulate în vorbire directă este constant și se concretizează, de cele mai multe ori, în comentarii exhaustive ce conțin lux de amănunte și, în consecință, nu necesită un efort suplimentar din partea instanței receptoare (*dice, tan bajo que nadie le escucha - percibe que ha dicho algo, sonríe* (o aluzie la timiditatea personajului)).

Alteori, putem observa, de asemenea, o alterare a acordului sintactic, care se manifestă prin utilizarea persoanei întâi singular în cadrul replicii în stil direct și a persoanei a treia plural, în cadrul comentariilor naratorului.

- Yo lo pensé – se dicen unos a otros en la escalera, en el bar, en el mercado –. Te juro que lo pensé alguna vez, pero como ella nunca se quejaba, como no decía nada, y tampoco... Yo qué sé.

Ahora todos dicen lo mismo. [190, p. 90]

Nerespectarea acordului formal se poate explica, în acest caz, prin încercarea de a revendica o percepție mai amplă, întrucât ceea ce pretinde a comunica naratorul este unanimitatea cu care reacționează mai mulți subiecți percepatori la același eveniment.

În aspect stilistic, putem menționa, de asemenea, un alt fenomen interesant, care caracterizează interacțiunea discursurilor naratorului și personajelor.

Después estudia la nevera y hace una lista de la compra, pero no baja al súper, porque como mañana vuelvo a tener asistenta y me queda una semana de vacaciones, y la sonrisa ya no le cabe en la boca.

- *¿A alguien le importa que pidamos pizzas para cenar? – grita al aire del pasillo.* [190, p.28 - 29]

După cum se poate observa, în exemplele citate, se produce o omogenizare graduală și subtilă a stilurilor celor doi subiecți-locutori, întrucât, pe alocuri, stilul personajului reușește să „contagieze” stilul naratorului, în care se manifestă, tot mai pregnant, elementele limbajului colocvial (*baja al súper* (apocopă), *la sonrisa no le cabe en la boca* (hiperbolă)), fapt care, în opinia noastră, nu poate fi calificat drept inadmisibil, deoarece, în felul acesta, se produce o solidarizare, sau, poate chiar o identificare a celor doi subiecți ai enunțării, care denotă, de fapt, o viziune comună asupra faptelor enunțate.

În exemplul ce urmează, putem avea senzația că naratorul se află pe punctul de a recurge la același procedeu, or, în ultimul moment, se renunță la devierea de la normă, aceasta fiind suplinită printr-o expresie eufemistică, care produce un efect comic (*Es el único miembro de la familia Martínez Salgado que no dice esta tarde ¡qué gusto, Dios mío!, pero en el descansillo lo reemplaza con una expresión equivalente.*).

Luego Pablo va a su cuarto, abre la puerta, tira su bolsa en el suelo, la empuja hacia dentro con una patada, vuelve a cerrar y se larga a la calle sin más preámbulo que el habitual.

- *¡Papááá, que me voy!*

Es el único miembro de la familia Martínez Salgado que no dice esta tarde ¡qué gusto, Dios mío!, pero en el descansillo lo reemplaza con una expresión equivalente. [190, p.28]

Mărcile limbajului colocvial le putem identifica, în acest caz, în replica adolescentului *¡Papááá, que me voy!*, pentru care sunt caracteristice alungirea vocalei finale și fenomenul denumit „queísmo”.

Identificarea naratorului și a personajului în postură de subiecți ai enunțării o putem urmări și în cadrul fragmentului următor.

En media hora preparaba el desayuno, levantaba a Roberto, desayunaba a toda prisa y empezaba con la comida. [...] El segundo round, leche caliente, cacao soluble, tostadas para uno, cereales para el otro, solía pillarla con la comida enjaretada. Mientras preparaba los bocadillos para el recreo, la olla rápida ya había empezado a pitar.

- *¿Llevas todos los cuadernos? – o...*

- *¿Hoy te toca gimnasia? – o...*

- *¿Has cogido el dinero para la excursión?*

Luego los abrigaba bien, les daba muchos besos y gritaba las últimas instrucciones.

- *Acordaos de que hoy va la abuela a buscaros, no salgáis tarde y haced los deberes, que si no, me enfado...* [190, p. 51]

Astfel, dacă am face abstracție de aspectul formal, am putea afirma că perspectiva care ni se prezintă este unică, în virtutea caracterului complementar și echilibrat al celor două discursuri. Ritmul narativ care se accelerează și se intensifică datorită unei ample enumerații aparținând naratorului, se află în perfectă consonanță cu multiplicitatea replicilor interogative fără răspuns, pe care le formulează personajul și a reticențelor (*o...*, *o...*; *que si no, me enfado...*), a imperativelor (*acordaos, no salgáis*), ambele extreme scoțând în evidență, și de această dată, o viziune feminină asupra grijilor familiei. În afară de aceasta, urmează să menționăm și efectul comic, care se bazează pe omiterea verbului declarativ și suplinirea acestuia prin sunetul produs de o ustensilă de bucătărie (*la olla rápida ya había empezado a pitar*).

În cele din urmă, ne vom referi la un alt fragment care include o conversație telefonică mai puțin obișnuită, întrucât ni se prezintă expres doar replica unuia dintre cei doi interlocutori. În general, conversația telefonică este calificată frecvent drept „instrument cu un enorm potențial narativ” [68, p.272], în care naratorul menține distanța renunțând la comentarii sau analize psihologice. Totuși, exemplul ce urmează, nu se manifestă într-o formă clasică de dialog, caracterizat prin prezența a doi interlocutori, ci în comentariile naratorului, care, la prima vedere, servesc drept simplu fundal sonor și a unuia dintre participanții la conversația propriu-zisă, căruia îi revine o funcție dublă de a activa în calitate de emițător și de a reconstitui discursul interlocutorului absent.

En ese momento, aunque sigue teniendo el móvil pegado a la oreja, Pascual deja de oír la voz de Roque.

- *... seguir visitando clientes, pues no tiene gracia, ¿no?, por eso casi es mejor cenar aunque sea un lunes, aunque...*

Porque en la pantalla del televisor, Juan Francisco González se enfrenta a una nube de micrófonos y cámaras ante las que declara que no va a hacer declaraciones excepto para negar todas las acusaciones, afirmar su inocencia y reivindicar su intachable trayectoria empresarial.

- *... se me acaba de ocurrir una cosa. ¿Y el domingo siete? Como el ocho es fiesta, casi mejor, ¿no?, pero no, déjalo porque la gente se irá de puente...*

- *¡La hostia! – exclama Pascual por fin.*

- *¿Qué? – y tampoco escucha la pregunta de Roque.* [190, p. 94]

După cum se poate observa, în pofida funcționării defectuoase a canalului, enunțul fragmentat și incomplet al personajului, marcat prin puncte de suspensie, interogații retorice (*¿no?*, *¿Y el domingo siete?*, *¿Qué?*), repetiții (*aunque... aunque*), nu prezintă obstacole pentru decodificarea mesajului, ci dimpotrivă, este cât se poate de accesibil, datorită interacțiunii subtile și eficiente cu comentariile naratorului. Ceea ce se pretinde, de fapt, este exprimarea unui punct de vedere unanim asupra unei probleme sociale cu caracter acut. Mijloacele stilistice la care se recurge, în acest scop, sunt metafora (*se enfrenta a una nube de micrófonos y cámaras*), oximoronul (*declara que no va a hacer declaraciones*), antiteza (*negar - afirmar*), ironia (*su intachable trayectoria empresarial*).

Referitor la incorporarea dialogului în narațiunea nondiegetică, se poate menționa, de la bun început, faptul că principala diferență înregistrată între aceasta și narațiunea diegetică, rezidă în relația dintre comentariile naratorului și dialogul propriu-zis.

- *Bueno, - pues ya estamos otra vez aquí – exclama Pepe mientras mete la última maleta en el ascensor de la casa de sus padres - ¡Las vacaciones se hacen siempre tan cortas! Qué pena.*

- *¡Ay sí! – su madre se cuelga de su cuello, le besa en las mejillas con expresión compungida –. Nos lo hemos pasado tan bien...*

- *Muchas gracias por todo, hijo – y su padre le abraza solo un poco, como si, desde el día en que cumplió diez años, le diera vergüenza abrazarlo del todo –, pero vete ya, anda, a ver si te van a poner una multa por estar en doble fila.*

Pepe vuelve al coche y espera a que su padre se asome a la terraza del salón, para certificar que todo está en orden, antes de marcharse. Lo que nunca podría adivinar es lo que está diciendo su madre mientras su marido mueve una mano en el aire. [190, p.24]

După cum se poate observa, la fel ca și în cazul precedent, dialogul nu reprezintă altceva decât o proiecție a unei conversații cotidiene, a cărei particularitate de bază se dovedește a fi flexibilitatea, întrucât, potrivit afirmațiilor mai multor cercetători, numărul locutorilor, consecutivitatea intervenției acestora în interacțiune, extensia cantitativă a enunțului, continuitatea sau discontinuitatea acestuia, registrul utilizat etc., nu sunt supuse unor rigori bine determinate. [101, p. 68 – 69, 65, p. 93 - 98]

Avantajele acestei flexibilități sunt evidente, deoarece, pe lângă faptul că identificăm prezența și participarea activă a trei subiecți perceptori/locutori implicați într-o interacțiune verbală, constatăm, de asemenea, un control absolut din partea naratorului, care se manifestă constant și nu doar atunci când replicile interlocutorilor se dovedesc a fi prea laconice pentru a putea fi decodificate în întregime. Însă, chiar și în condițiile unui relativ dezechilibru între vocile

personajelor și cea a naratorului care predomină, asumându-și interpretarea mesajului comunicat prin intermediul detaliilor pe care le furnizează (*exclama Pepe, mete la última maleta en el ascensor, su madre se cuelga de su cuello, le besa en las mejillas, su padre le abraza solo un poco*), prezența acesteia nu poate fi calificată drept autoritară, ci, dimpotrivă, complementară, cititorul urmând să beneficieze de o perspectivă complexă, care revelă concomitent mai multe viziuni diferite, capabile să dea răspuns la întrebări care transcend limitele narațiunii, încadrându-se, mai curând, în sfera vieții reale.

Și în cadrul exemplului ce urmează, forma în care interacționează comentariile naratorului nondiegetic cu dialogul propriu-zis este mai puțin obișnuită, în virtutea „economiei” resurselor verbale la care se recurge, acestea fiind subînțelese cu ușurință, în pofida neutralității maxime a repetiției (*¿Qué hay?*) și a numeralelor cardinale *uno, dos, tres*.

Cuando termina, son las ocho y media y al final le toca correr, pero una hora después, ni un minuto más, ni uno menos, se quita los rulos, los guarda en el bolsillo del delantal, se ahueca el pelo con las manos, mira el efecto en el cristal del microondas, sale a la puerta de la cocina, y pega un grito.

- ¡A cenar!

- ¿Qué hay? – uno.

- ¿Qué hay? – dos.

- ¿Qué hay? – tres.

- *Puré de verduras – ataja a tiempo la primera queja -, para ti no, para ti una ensalada de espinacas con champiñones, y de segundo, tortilla de patatas – y también llega a tiempo a atajar la segunda -, dos, una con cebolla y otra sin cebolla. ¿Y vuestro padre? No me importa, que vaya alguno a buscarle.* [190, p. 125]

În consecință, se obține o exprimare cât se poate de elocventă, întrucât deficitul mijloacelor verbale se află în consonanță cu deficitul de timp, la care se face referire, inclusiv prin intermediul enumerării succesive a acțiunilor întreprinse (*se quita los rulos, los guarda en el bolsillo del delantal, se ahueca el pelo con las manos, mira el efecto en el cristal del microondas, sale a la puerta de la cocina, y pega un grito*).

Concluziile pe care le putem formula la finele acestui compartiment se rezumă la următoarele: fiind analizate din punctul de vedere al planului perceptiv, vorbirea directă și dialogul comportă avantaje majore, întrucât devine posibilă nu doar amplificarea perspectivei narative, ci și confruntarea unor viziuni similare sau divergente, în funcție de identitatea

subiectului-perceptor. Mijloacele verbale, prin a căror mediere este exprimată dimensiunea perceptivă a punctului de vedere sunt cele incluse în tabel.

Tabelul 3.4 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea nondiegetică.

Planul perceptiv

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Verbele <i>dicendi</i> • Poziția comentariilor naratorului (antepoziție, interpoziție, postpoziție) • Nerespectarea acordului sintactic • Modul Imperativ • Numeralele cardinale
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Apocopa • Interogația retorică • Reticența • Enumerația • Metafora • Hiperbola • Oximoronul • Antiteza • Ironia • Eufemismul • Amalgamarea registrelor

3.3.2 Planul spațial și temporal

Abordarea dimensiunii spațio-temporale în cadrul acestui compartiment va avea drept punct de plecare prezentarea naratorului nondiegetic, extern, neimplicat în istorie, care recurge, de regulă, la utilizarea persoanei a treia singular și este dotat cu o omnisciență care îi permite să anticipeze viitorul și să rememoreze trecutul. Anume el este cel care poartă responsabilitatea pentru faptele narate oferindu-ne un cadru general, care include prezentarea timpului și a spațiului, introduce pasaje descriptive care încetinesc ritmul narativ sau, dimpotrivă, îl accelerează renunțând la detalii. De asemenea, naratorul nondiegetic își asumă toată libertatea pentru a introduce discursul unuia sau mai multor personaje sau intercalează istorii secundare, care nu prezintă neapărat o legătură directă cu istoria principală, include digresiuni și afirmații generalizatoare, formulează concluzii profitând de statutul său privilegiat, care îl dotează cu omnisciență și omniprezență. Ultimele nu reprezintă, nicidecum, o facultate umană, ci, mai curând, un atribut divin, care devine realitate doar în lumea fictivă a narațiunii.

În felul acesta, naratorul nondiegetic se transformă într-un locutor cu autoritate incontestabilă, care nu necesită o colaborare activă din partea lectorului, acesta urmând să

recunoască neîntârziat supremația instanței emițătoare. În momentul în care acest emițător decide să încorporeze replicile unuia sau mai multor personaje, o va face de pe aceeași poziție de superioritate, întrucât este capabil să pătrundă atât de adânc în conștiința personajelor, încât îi este asigurat accesul liber spre experiențele uitate din trecut, sentimente, gânduri ascunse etc.

Prin urmare, naratorul nondiegetic, fiind apt să capteze simultaneitatea, anterioritatea și posterioritatea și să gradueze distanțele oferindu-ne dintr-o perspectivă telescopică un vast tablou al realității înconjurătoare sau, dintr-o altă perspectivă microscopică, o scenă cu abundente detalii mărunte, va încorpora vorbirea directă și dialogată din cele mai diverse rațiuni, care urmează a fi identificate și elucidate în fiecare caz concret.

En los años sesenta del siglo XX, la curiosidad era un vicio peligroso para los niños españoles, que crecimos entre fotografías – a veces enmarcadas sobre una cómoda, a veces enterradas en un cajón – de personas jóvenes sonrientes que no conocíamos.

- *¿Y quién es este?*

- *Pues... - eran tías o novios, primas o hermanos, abuelos o amigas de la familia, y estaban muertos.*

- *¿Y cuándo murió?*

- *¡Uy! – y los adultos empezaban a ponerse nerviosos -. Hace mucho tiempo.*

- *¿Y cómo, por qué, ¿qué pasó?*

- *Fue en la guerra, o después de la guerra, pero es una historia tan fea, es muy triste, mejor no hablar de temas desagradables... - ahí, e aquel misterioso conflicto del que nadie se atrevía a hablar, aunque escocía en los ojos de los adultos como una herida abierta, infectada por el miedo o por la culpa, terminaban todas las conversaciones -. ¿Qué pasa, que ya has avacado los deberes? Pues vete a jugar, o mejor ve a bañarte, corre, que luego os juntáis todos y se acaba el agua del termo...*

Así, los niños de entonces aprendimos a no preguntar, aunque a los españoles de hoy no les gusta recordarlo. [190, p. 15 - 16]

Exemplul citat ilustrează cât se poate de elocvent posibilitatea producerii unui efect panoramic în rezultatul interacțiunii dintre discursul naratorului nondiegetic și replicile reproduse în vorbire directă. Fiind dotat cu omnisciență, naratorul situează faptele narate într-o cronologie exactă (*los años sesenta del siglo XX*), spre deosebire de personajele locutori, care ezită recurgând la formulări confuze pentru a se referi la o perioadă de timp (*hace mucho tiempo; en la guerra, o después de la guerra*). De asemenea, prezintă interes utilizarea persoanei întâi plural în cadrul discursului naratorului (*crecimos, aprendimos*), acesta fiind pe punctul de a-și

divulga identitatea, întrucât aluzia la identificarea naratorului cu autorul devine cât se poate de transparentă.

Or, producerea efectului panoramic este dictat de poziția privilegiată pe care o ocupă naratorul nondiegetic, acesta revendicându-și o percepție cât se poate de vastă, în momentul în care recurge la sintagmele *los niños españoles que crecimos, los niños de entonces aprendimos a no preguntar* sau *a los españoles de hoy no les gusta*. După cum se poate observa, în primele două exemple verbul este utilizat la Pretérito Indefinido de Indicativo, persoana întâi singular, iar în cel de-al treilea exemplu la Presente de Indicativo, persoana a treia plural. Din această opoziție derivă o solidarizare a naratorului cu evenimentele produse în trecut, acesta fiind elogiât prin intermediul anaferei (*a veces enmarcadas sobre una cómoda, a veces enterradas en un cajón*), a enumerației (*tías o novios, primas o hermanos, abuelos o amigas*), a antitezei (*en la guerra o después de la guerra*), a epitetelor (*una historia tan fea, el misterioso conflicto*), a comparației (*como una herida abierta*), a reticențelor (*mejor no hablar de temas desagradables..., que se acaba el agua del termo...*) și a metaforei (*herida infectada por el miedo o la culpa*). În mod contrar, referindu-se la prezent, naratorul se detașează de subiectul *los españoles de hoy* rezervându-i un spațiu concis și neutru (*no les gusta recordarlo*).

De asemenea, prezintă interes inserarea vorbirii dialogate, grație căreia se produce o oscilare între viziunea panoramică și sfera vieții private, aceasta interacționând cât se poate de firesc cu discursul naratorului nondiegetic, întregindu-l cu detalii, care îi imprimă un plus de credibilitate. Astfel, prezența interjecției *¡uy!*, a reticențelor *pues..., mejor no hablar de temas desagradables...*, a interogației retorice *¿Qué pasa, que ya has avacado los deberes?* etc. asigură un echilibru evident între discursul monologat al naratorului și cel dialogat al personajelor orientându-le într-o direcție comună, în pofida eterogenității subiecților perceptori.

- *Hasta que tu madre perdió el trabajo, lo llevaba bien. ¡Pobre Marisa, tan lista, tan estudiosa, con lo bien que lo hace todo! No hay derecho, ¿verdad? Tantos años en la misma empresa y de repente, de un día para otro... Pero si era funcionaria, ¿o no? ¿Cómo se puede consentir que echen a la gente de una televisión pública?*

- *Haciendo leyes para que eso sea legal, abuela – Carlos se acerca a Martina, se sienta a su lado, la abraza -. Pero mamá encontrará trabajo antes o después, no te preocupes.*

- *No sé yo, a su edad... - el nieto se da cuenta de que su abuela se ha aficionado de verdad a los informativos -. Y además es tan feo lo que pasa, somos todos tan egoístas que vamos viendo caer a los demás, uno detrás de otro, y pensamos, bueno, mientras a mí no me toque... Y nos ha tocado, claro, nos tenía que tocar, ¿por qué íbamos a librarnos nosotros si todos los demás*

están cayendo como moscas? Y si fuera más joven nos estaría tan preocupada, porque para crisis, las que he tenido que chuparme yo, hijo mío. Pero nosotros podíamos, nosotros éramos fuertes, estábamos acostumbrados a sufrir, a emigrar, a pelear, y, sin embargo, ahora... No te ofendas, pero ahora sois de una pasta más blanda. Os ahogáis en un vaso de agua, así que me puse a pensar... ¿Qué podría hacer yo para animarme, para animarles a ellos? [190, p.40 - 41]

După cum observăm, fragmentul citat se caracterizează prin retragerea naratorului în postură de moderator, prezența acestuia rezumându-se la câteva remarci sporadice și concise cu caracter informativ (*Carlos se acerca a Martina, se sienta a su lado, la abraza; el nieto se da cuenta de que su abuela se ha aficionado de verdad a los informativos*). În ceea ce privește tratarea timpului, la fel ca și în exemplul anterior se poate deduce o elogiere a trecutului, în raport cu prezentul, doar că, de această dată, în calitate de subiect al enunțării, dotat cu maximă fiabilitate, nu intervine naratorul, ci unul din personaje (Martina), care, în virtutea vârstei și a experienței de viață, compensează pe deplin absența naratorului autoritar, transformându-se ea însăși într-o autoritate incontestabilă.

În felul acesta, întreg fragmentul poate fi conceput ca o amplă antiteză, care scoate în evidență contrastul dintre prezent și trecut, primul fiind reflectat într-o lumină negativă (*somos todos tan egoístas*), recurgându-se la mijloace verbale destul de neutre: reticențe (*de un día para otro..., no sé yo, a su edad..., mientras a mí no me toque...*), interogații retorice (*¿por qué íbamos a librarnos nosotros si todos los demás están cayendo como moscas?, ¿Qué podría hacer yo para animarme, para animarles a ellos?*), care fac aluzie la o stare de revoltă și incertitudine.

Trecutul, la rândul său, ni se prezintă ca un punct de reper, un exemplu demn de urmat și o sursă de inspirație pentru cei care au pierdut abilitatea de a se opune circumstanțelor nefaste. Pentru a ilustra cât se poate de elocvent acest fapt, se recurge la o anaforă de proporții (*pero nosotros podíamos, nosotros éramos fuertes, estábamos acostumbrados a sufrir, a emigrar, a pelear*), care creează un efect de insistență și culminează cu o antiteză sugestivă (*sin embargo, ahora... No te ofendas, pero ahora sois de una pasta más blanda. Os ahogáis en un vaso de agua*), în care se conține, de fapt, o apreciere subiectivă, percepută de către receptor ca un „adevăr incontestabil”, datorită selectării reușite a subiectului enunțării, autoritatea acestuia dovedindu-se a fi, practic, echivalentă cu cea a naratorului nondiegetic.

O abordare similară a spațiului se poate identifica pe baza fragmentului ce urmează, în care vocea naratorului nondiegetic interacționează armonios cu cea a unuia din personaje.

Andrés nunca había elegido este barrio para vivir, pero la oferta del asistente social que le localizó en el restaurante de Santiago de Compostela donde su asociación le ha encontrado trabajo para el verano, era difícil de rechazar.

- Te ofrezco el mejor piso de alquiler social de Madrid, no te digo más. No es muy grande, pero está bien distribuido, y para ti solo, de sobra. Exterior, cuarenta y cinco metros, salón con cocina americana, dormitorio con baño incorporado y una terracita diminuta, eso sí. El edificio solo tiene catorce años, el Ayuntamiento lo levantó sobre una vieja corrala. [190, p. 309]

În cazul comentariului naratorului, referirea la spațiu se efectuează, în mod firesc, în plină cunoștință de cauză recurgându-se, inclusiv, la toponime concrete pentru a-l desemna (*Santiago de Compostela*). Pe de altă parte, și de această dată, în postură de subiect al enunțării în cadrul vorbirii directe este selectat un reprezentant al autorităților (*un asistente social*), dotat cu fiabilitate nu doar în virtutea funcției pe care o exercită, ci și a luxului de amănunte, pe care ni-l pune la dispoziție, acestea fiind concretizate în următoarele mijloace verbale: adjective calificative la gradul superlativ (*el mejor, muy grande*), enumerația (*exterior, cuarenta y cinco metros, salón con cocina americana, dormitorio con baño incorporado y una terracita diminuta*), a pleonasmului (*terracita diminuta*), care denotă o deviere intenționată de la normă pentru a sugera și o eventuală subiectivitate.

Astfel, rezumând cele expuse anterior, putem conchide că poziția spațială pe care o ocupă subiectul locutor vizavi de obiectele și evenimentele percepute, precum și variabilitatea distanței (proximitate-depărtare), nu exercită o influență decisivă asupra punctului de vedere, întrucât, în aceste condiții, s-ar dovedi a fi privilegiat doar aspectul tehnic al narațiunii. În cazul narațiunii diegetice, obiectele și faptele prezente în câmpul vizual al subiectului enunțării vor avea, practic întotdeauna, drept punct de referință naratorul diegetic, relațiile și atitudinea subiectivă a acestuia față de ceilalți participanți la diegeză. În mod similar, naratorul nondiegetic își va centra atenția asupra unui fapt sau altul, în funcție de intențiile sale narrative, indiferent dacă sunt obiective sau subiective, deoarece, în aspect spațio-temporal, își poate asuma orice grad de libertate. Resursele verbale la care s-a recurs în vederea actualizării dimensiunii spațio-temporale a punctului de vedere sunt cele ce urmează.

Tabelul 3.5 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea nondiegetică.

Planul spațial și temporal

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Mărcile gramaticale ale persoanei a treia singular • Mărcile gramaticale ale persoanei întâi plural • Timpurile Modulii Indicativ (Presente de Indicativo, Pretérito
--------------------	--

	Indefinido de Indicativo) <ul style="list-style-type: none"> • Interjecțiile • Adjectivele calificative la gradul superlativ
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv • Toponimele
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Enumerația • Anafora • Reticența • Interogația retorică • Epitetul • Comparația • Metafora • Antiteza • Pleonasmul

3.3.3 Planul ideologic

Este evident faptul că actualizarea planului ideologic în cadrul formelor de reproducere directă a discursului din narațiunea nondiegetică, în fond, va comporta mai multe puncte de tangență cu cele din cadrul narațiunii la persoana întâi, unica diferență dintre acestea manifestându-se în relația narator-personaje, întrucât naratorului îi revine o poziție externă distantă. Totodată, se va ține cont de concluziile formulate în compartimentul care vizează formele de reproducere mediată a discursului, potrivit cărora, o obiectivitate absolută va fi imposibilă, chiar și în cazul neimplicării naratorului în istoria narată.

El enorme árbol de navidad que él mismo tendría que haber montado tres meses más tarde está repleto de bolas, estrellas, angelitos, duendes, casitas y dos centenares de luces encendidas parpadeando sin descanso entre la purpurina y el cristal. Carlos lo mira un instante con la boca abierta, reconoce los adornos [...]. Entonces lo entiende todo, el resplandor a fondo del pasillo, el suelo sucio, el silencio de su abuela, pero eso no le tranquiliza. Ella se da cuenta y vuelve a sonreír.

- No me he vuelto loca, ¿sabes? Sé de sobra que estamos en septiembre, tengo la cabeza perfectamente, no te asustes, pero... Tú sales, ¿no?, y entras, andas por las calles, te diviertes, pero yo... Yo estoy todo el santo día aquí, oyendo la radio, la televisión, y que no hay futuro, que no hay trabajo, que privatizan los hospitales, que quieren cerrarnos el Centro de Salud, que me van a rebajar la pensión... Solo salgo para ir a la peluquería, y allí, no veas, todo el día hablando de lo mismo. Que si ponte mechas, mujer, que no, que no tengo dinero, y tu hermana, ¿ya no viene?, es que como han echado a su marido, pues al mío se le acaba el contrato el mes que viene, pues mi hijo no ha encontrado nada todavía, así una, y otra, y otra, todo el tiempo igual, tristezas y más tristezas... [190, p.39 - 40]

Astfel, în acest caz, putem observa o interacțiune constructivă și coerentă între discursurile naratorului și personajului, în pofida absenței verbului declarativ și a substituirii acestuia printr-o expresie, menită să compenseze această absență. În mod firesc, discursul naratorului se concentrează pe un relativ echilibru între obiectivitate și subiectivitate (*enorme – repleto, sucio, el árbol de navidad, los adornos etc.*).

Totodată, este interesantă selectarea unui personaj-perceptor/locutor, prin intermediul căruia se va putea transmite o atitudine. În cazul nostru, aceasta oscilează între sfera privată și cea general-umană (familie - societate), fiind coerentă, în felul acesta, ideologiei globale a operei, pe de o parte, și reușind a asigura un relativ pluralism de opinii, pe de alta.

Fragmentul ce urmează în continuare este foarte sugestiv și transparent din perspectiva facilității cu care putem identifica subiectul perceptor. Totodată, exemplul prezintă interes grație modului în care se actualizează relația subiect-obiect al aprecierii, întrucât anume obiectul este cel care provoacă subiectul la efectuarea unei aprecieri estetice specifice transformându-se într-un centru de interes maxim și lăsând să se înțeleagă că este vorba despre o percepție feminină.

- *Mañana no – la uña del pulgar está esmaltada en rosa con un corazón de brillantitos pegado en la punta – , el otro – la uña del índice es de un tono malva nacarado, con una margarita diminuta pintada en el centro – viernes – la uña del corazón está pintada de rayas doradas y rojas – , veinticinco.* [190, p. 115]

Astfel, putem observa că aprecierea se efectuează într-un cadru descriptiv, inserat într-o replică în vorbire directă, care, la rândul său, intensifică senzația produsă de o focalizare spontană asupra obiectului, din care derivă și incoerența expunerii, aceasta oscilând între discurs exterior și interior. Aprecierea propriu-zisă se caracterizează prin prezența numeroaselor detalii concretizate într-o succesiune de adjective calificative, care fac referire la aspectul exterior (*esmaltada, pegado, diminuta, pintada*) și la gama cromatică (*rosa, malva nacarado, doradas y rojas*), sufixe diminutive (*brillantitos*), care revelă un interes sporit față de cele percepute vizual și, bineînțeles, enumerația, care nu neglijează nici un detaliu al obiectului perceput (*la uña del pulgar, la uña del índice, la uña de corazón*), în virtutea curiozității, pe care i-o provoacă acesta subiectului perceptor/locutor.

Pentru a analiza dialogul ce urmează, este necesar să ne referim, inițial, la elementele constitutive ale comunicării, ținând cont de faptul că, în mod tradițional, orice reflecție pe marginea problemei comunicării verbale, are drept punct de plecare schema propusă de R. Jakobson, aceasta fiind alcătuită din emițător, mesaj, receptor, referent, cod și canal. [153, p.185 - 186] În cele ce urmează, ne vom referi, prioritar, la noțiunea de cod, supusă, în repetate rânduri,

criticii din partea mai multor cercetători în domeniu, în special a lingvistei C. Kerbrat Orecchioni, potrivit căreia comunicarea nu are un cod unic pentru ambii participanți la interacțiune, ci fiecare dintre aceștia posedă propriul idiolect, între ele stabilindu-se un raport de compatibilitate. Astfel, cercetătoarea franceză propune un nou concept, denumit competență și definit drept sumă a tuturor posibilităților lingvistice ale unui subiect. În acest sens, se poate vorbi despre o competență lingvistică din perspectiva producerii (proprie emițătorului) și o competență lingvistică din perspectiva interpretării (proprie receptorului). [146, p. 17 -29] În aceeași ordine de idei, marele lingvist al contemporaneității E. Coșeriu menționa: „Vorbim „ca alții” pentru a putea vorbi „cu alții”; subiectul unei activități recunoaște „în afară de sine” alți subiecți pentru a se putea deschide spre dâșii”. [118, p.44]

- *Buenas – dice la más lanzada, levantando la mano en el aire para saludar como un piel roja – Nosotras de enfrente.*

- *Ya, ya... Si os conozco – pero se da cuenta de que eso no es verdad del todo. [...]*

- *Queremos peinar, ¿sí? – dice la que habla, moviendo las manos alrededor de su cabeza, las uñas largas, impecables, cada una con un adorno distinto, como si sus dedos fueran un muestrario ambulante que de repente se detiene y marca un número –. Ocho.*

- *¿Queréis venir a las ocho? – Amalia niega con la cabeza –. No, lo siento, cerramos a las siete – las tres chinas se echan a reír, pero de nuevo habla solo una.*

- *No, no. Nosotras son ocho.*

- *¡Ah! – Amalia se ríe con ellas –. Perdona, no te había entendido. Que vais a venir ocho, ¿no?*

- *Sí, una tiene boda, siete vamos boda, ¿sí?*

- *Claro... - Amalia se acerca al mostrador, coge la agenda de las citas - ¿Y cuándo es la boda?*

- *Mañana no – la uña del pulgar está esmaltada en rosa con un corazón de brillantitos pegado en la punta –, el otro – la uña del índice es de un tono malva nacarado, con una margarita diminuta pintada en el centro – viernes – la uña del corazón está pintada de rayas doradas y rojas –, veinticinco.*

- *El... - Amalia mira a agenda para ganar tiempo, aunque conoce de sobra la fecha que su interlocutora ha marcado con los dedos -. ¿El veinticinco de diciembre? Pero si es... - Navidad, va a decir, aunque se da cuenta a tiempo de que eso no significa nada para ellas -. ¡Claro, coño, si sois chinas!*

- *Sí. Nosotras cierran tienda en año solo mayo uno, diciembre veinticuatro tarde y veinticinco. Por eso veinticinco boda.*

- Ya... Amalia hace una pausa, mira a su alrededor y ve un único gesto de terror en los rostros de sus tres empleadas -. ¿Y qué os queréis hacer?

- Siete peinar normal, novia especial.

- ¿Especial? – la peluquera se para a pensar –. Pero especial, ¿qué? ¿Un moño? [...]

- Tú venir – dice solamente –. Tú ver novia, hablar novia, ¿sí?

Quando vuelve de MANICURA SHANGHAI, la dueña de la peluquería parece otra. [190, p. 114-116]

- Mamá, soy yo, mira, verás, es que me ha surgido un contratiempo, un lío de trabajo y mañana voy a tener que salir muy tarde de aquí...

Luego a su hija.

- Hola, cariño, soy tu madre, verás, es que había quedado con a abuela en llevar yo el marisco de la cena de mañana, pero no voy a poder ir recogerlo porque voy a tener mucho lío hasta media hora antes de la cena, ¿sabes?

Luego al pescadero. [...]

Por fin a su novio.

- Hola, cielo, ¿qué haces? No, lo digo por si esta tarde puedes hacerme un favor... Pues, nada, comprar el turrón para llevarlo mañana a casa de mi madre. Iba a ir yo, pero... Bueno, luego te lo cuento. Pues del duro, del blando, de chocolate... Sí, puedes ir mañana, pero a ver si se va a acabar... vale, luego en casa hacemos la lista, un beso. [190, p. 117]

- Bueno, pues... Muchas gracias – la peluquera le tiende la mano y Cheung la estrecha –. Que tengas mucha suerte, que seas muy feliz.

. [190, p. 120]

După cum se poate observa, în cazul în care am decide să efectuăm o analiză a acestui dialog punând la bază doar principiul tehnic, am ajunge la concluzia că reușita comunicării va fi compromisă, întrucât este evident faptul că cei doi interlocutori nu dispun de aceleași competențe lingvistice, care sunt decisive pentru eficiența comunicării mesajului. Fiind reprezentant al unei culturi distincte, discursul unuia dintre locutori se caracterizează printr-o deviere constantă de la normă, care se soldează cu producerea unui mesaj confuz, din punctul de vedere al receptării pe care urmează să o efectueze interlocutorul (*nosotras de enfrente, queremos peinar, ¿sí?, nosotras son ocho, siete vamos boda, nosotras cierran tienda en año solo mayo uno, por eso veinticinco boda, siete peinar normal, novia especial, tú ver novia, hablar novia, ¿sí?* etc.) Totuși, ceea ce se pretinde a comunica prin intermediul acestei interacțiuni, transcende limitele unei interpretări pur formale, căpătând o valoare simbolică și transformându-

se într-un dialog intercultural, al cărui mesaj este unul universal – comunicarea eficientă, comprehensiunea și concilierea sunt posibile în pofida barierelor lingvistice care ne separă.

La finele acestui compartiment, este cazul să menționăm că planul ideologic, fiind analizat în raport cu celelalte planuri, poate fi supus unei cercetări formalizate într-o măsură minimă și, din această cauză, analiza acestuia va necesita, inevitabil, punerea în aplicare a intuiției. [176, p.19] Realitatea fiecărei persoane în parte este constituită din propriile sale convingeri, or principalul motiv al confruntărilor și conflictelor interpersonale are la bază convingerea și certitudinea de faptul că viziunea subiectivă asupra acestei realități este concepută drept unica viziune admisibilă și veridică. Ceea ce se întâmplă, de fapt, nu este altceva decât o consecință a confruntării mai multor puncte de vedere, din care derivă necesitatea de a demonstra sau de a impune chiar un pretins „adevăr”. La rândul său, nedorința de a accepta poziția altora reflectă acele aspecte, pe care nu le acceptăm în noi înșine. Dintr-o elementară conștientizare a acestui fapt rezultă că acceptarea unui punct de vedere divergent este absolut firească și nu semnifică, în mod obligatoriu, o solidarizare cu această viziune distinctă reprezentând, în esența sa, o modalitate fundamentală de a interacționa cu alții. A accepta un alt punct de vedere înseamnă, de fapt, a recunoaște dreptul altuia de a fi el însuși.

Mijloacele verbale la care s-a recurs pentru actualizarea dimensiunii ideologice ale punctului de vedere sunt cele ce urmează.

Tabelul 3.6 Mijloacele de expresie verbală a punctului de vedere al autorului din cadrul formelor de reproducere directă a discursului. Narațiunea nondiegetică.

Planul ideologic

Gramaticale	<ul style="list-style-type: none"> • Prezența/absența verbelor <i>dicendi</i> • Adjectivele calificative • Alterarea normelor gramaticale
Lexicale	<ul style="list-style-type: none"> • Vocabularul afectiv • Sufixele diminutive
Stilistice	<ul style="list-style-type: none"> • Enumerația • Prosopografia

3.4 Concluzii la capitolul 3

În acest capitol ne-am propus să realizăm o analiză a mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere al autorului în cadrul formelor de reproducere directă a discursului (vorbirea directă și dialogată), care ne-a permis să formulăm următoarele concluzii:

1. În virtutea multiplicării vocilor și a interacțiunii acestora, în cadrul vorbirii directe și dialogate, se manifestă cât se poate de eficient capacitatea autorului de a exprima multitudinea experiențelor și a impresiilor într-o formă specială, de a le ajusta la o multitudine de stiluri,

subordonate unei intenții narative unice. Astfel, admitând varietatea vocilor, se recunoaște diversitatea punctelor de vedere existente, confirmându-se, totodată, faptul că stilul individual al unui autor este mult mai profund și mai complex decât tehnica, întrucât originile stilului derivă din personalitatea unică și irepetabilă a acestuia.

2. În baza materialului faptic examinat și a analizei efectuate putem conchide că optarea pentru formele de reproducere directă a discursului implică un număr impunător de avantaje, datorită posibilităților de a încorpora un spectru amplu de resurse expresive, de a recurge la diversificarea și amalgamarea registrelor, în urma cărora se reușește a diversifica și a dinamiza expunerea. Totuși, încercările de a privilegia mijloacele verbale din cadrul formelor de reproducere directă a discursului, în raport cu cele de reproducere mediată, ni se pare neîntemeiată, întrucât rolul decisiv îi va reveni întotdeauna instanței emițătoare, care va utiliza și va combina resursele în cauză astfel, încât acestea să producă efectul scontat.

3. De asemenea, constatăm că pretinsa „democratizare” a narațiunii, datorită incorporării vorbirii directe și a celei dialogate este iluzorie, deoarece multiplicarea perspectivelor nu facilitează accesul spre cunoașterea adevărului. Naratorul nu dispare, ci se retrage continuând să-și multiplice perspectiva cu cea a personajelor.

4. Opoziția *narațiune diegetică* – *narațiune nondiegetică*, în cadrul formelor de reproducere directă a discursului, se manifestă similar formelor de reproducere mediată a discursului, în pofida faptului că multiplicarea vocilor poate crea aparența unei diminuări a rolului naratorului. În aceste condiții, naratorul, deși încetează să mai acționeze în postură de subiect unic al enunțării, continuă să își exercite funcția de autoritate incontestabilă subordonându-și discursurile tuturor locutorilor. Astfel, principalele diferențe semnalate se referă, prioritar la planul perceptiv al punctului de vedere.

5. Incorporarea vorbirii directe și a celei dialogate este dictată de necesitatea de a conferi varietate și spontaneitate expunerii, dar și de aceea de a scoate în evidență eterogenitatea punctelor de vedere existente.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema ce vizează elucidarea principalelor forme de manifestare verbală a punctului de vedere al autorului, în aspect lingvo-stilistic, prin integrarea adițională a rezultatelor obținute în domeniul mai multor arii de cercetare, a fost soluționată prin dezvoltarea unui model bazat pe analiza multidimensională a punctului de vedere, în aspect perceptiv, spațio-temporal și ideologic. Cercetarea întreprinsă permite formularea următoarelor concluzii:

1. Recunoașterea caracterului universal al conceptului denumit *punct de vedere* a permis abordarea interdisciplinară a acestuia, care a condus la amplificarea modalităților de explorare, întrucât, fiind elucidat din perspectiva filozofiei, conceptul în discuție prezintă numeroase puncte de tangență cu una din principalele probleme ce vizează esența existenței umane, și anume, cea a identificării adevărului; fiind abordat prin prisma psihologiei, relevă faptul că problema punctului de vedere prezintă o legătură indisolubilă cu singularitatea percepției fiecărui individ. Astfel, orice proces de cunoaștere se înfăptuiește dintr-un punct de vedere unic și irepetabil. Prin urmare, un punct de vedere absolut nu există, or afirmația, potrivit căreia realitatea înconjurătoare este identică pentru toți, se dovedește a fi absurdă, în virtutea contemplării acesteia din unghiuri de vedere diferite. În aceeași ordine de idei, urmează să evidențiem și rolul major care le revine artelor vizuale, acestea insistând asupra necesității de a menține constant un echilibru adecvat între aspectul tehnic și cel estetic. În consecință, efectul obținut pe baza conlucrării mai multor discipline poartă un caracter cumulativ, or grație acestuia, se diversifică și instrumentele de analiză naratologică și lingvo-stilistică.

2. Analiza teoriilor existente, precum și aplicarea în practică a rezultatelor acestora la analiza materialului factic selectat, a revelat imposibilitatea obiectivizării absolute a narațiunii. Orice scriitură va fi marcată, inevitabil, de subiectivitatea celui care o produce, aceasta urmând să se reflecte fie în (im)parțialitatea percepției și transmiterea ulterioară a faptelor percepute, fie în dreptul la „selectivitate”, deoarece, din infinitatea elementelor care integrează realitatea înconjurătoare, subiectul-perceptor/locutor admite doar un număr redus, ignorând sau trecând cu vederea o succesiune impunătoare de fenomene, fapte, obiecte și „adevăruri”, care nu reușesc să producă o rezonanță asupra lumii sale interioare.

3. Sintetizând, se poate constata, de asemenea, că autorul nu realizează o proiecție a realității obiective, ci creează o realitate subiectivă, în conformitate cu propria sa viziune asupra acesteia.

4. Analiza structurii externe a narațiunii revelă, de asemenea, necesitatea aplicării unei abordări integrative, în virtutea existenței unei relații indisolubile între *autor*, *operă* și *cititor*, ultimul prezentându-se și în postură de co-creator al operei.

5. Studiul efectuat ne permite să afirmăm că exprimarea punctului de vedere al autorului se prezintă într-o structură ierarhică, care se reflectă în următoarea formulă: autorul empiric, în calitate de instanță emițătoare reală, dotată cu rațiune și sensibilitate, optează pentru un subiect-perceptor/locutor (narator diegetic/nondiegetic sau personaj), aceasta urmând să orienteze procesul narativ în direcția necesară, rămânând a fi, constant, un instrument de importanță majoră în mâinile autorului, căruia îi revine misiunea de a-l dota cu o identitate, de a-l situa într-un cadru spațio-temporal și de a-l transforma în exponent al unei ideologii atribuindu-i și un discurs corespunzător.

6. În funcție de intențiile sale narrative, autorul poate recurge atât la formele de reproducere mediată, cât și la cele de reproducere directă a discursului. În pofida diferențelor pe care le prezintă particularitățile comunicative, gramaticale, lexicale și stilistice ale vorbirii directe, indirecte și indirecte libere, eficiența acestora va fi condiționată, în exclusivitate, de competența instanței emițătoare.

7. Materialul factic selectat ne-a permis să identificăm și să analizăm o serie întreagă de mijloace verbale (gramaticale, lexicale și stilistice) și să constatăm că impactul pe care îl exercită acestea asupra configurării punctului de vedere al autorului nu este determinat de extensia cantitativă, de gradul de neutralitate sau expresivitate stilistică etc., ci doar de stilul individual și irepetabil al autorului, de capacitatea acestuia de a selecta și a combina resursele verbale într-un mod care să asigure producerea efectului scontat sau, inclusiv, să provoace instanța receptoare la o decodificare inedită a materialului lecturat. Totodată, analiza acestor mijloace verbale identificate în cadrul corpusului de texte selectat a scos în evidență existența unei relații de interdependență, pe baza căreia s-a reușit a edifica un microsistem, un ansamblu coerent și structurat, constituit din resurse verbale de expresie a punctului de vedere a autorului.

8. Corpusul de texte selectate ne-a permis să urmărim și unele aspecte ale evoluției tradiției literare spaniole în a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI, care se manifestă în asemenea particularități ca renovarea tehnicilor narrative, devierea de la sintaxa tradițională, utilizarea limbajului colocvial și a stilului indirect liber, precum și diversitate tematică. De asemenea, am întreprins o încercare de a identifica și analiza, sporadic, mărcile scriiturii feminine, în aspect perceptiv, ținând cont de faptul că subiectul-perceptor/locutor exercită un impact direct asupra concretizării celorlalte planuri. O optică feminină este determinată de factori cu caracter istoric, social și cultural, care constituie un univers narativ distinct, ale cărui particularități fundamentale, în cazul narațiunii diegetice ("Nada" și "Primera memoria"), sunt focalizarea atenției asupra unor atitudini autoexigente și autocritice, asupra stărilor demotivante

și demoralizatoare, asupra remușcărilor și neîmplinirilor, care se reflectă într-o exprimare caracterizată printr-un grad sporit de afectivitate. În cadrul narațiunii nondiegetice ("Los besos en el pan"), distanța și neimplicarea subiectului-perceptor/locutor în evenimentele narate, dimpotrivă, îl transformă într-un factor de decizie, constrâns să își asume anumite responsabilități.

9. Dimensiunea spațio-temporală se concretizează în tendința de a evoca impresii și fapte ce aparțin sferei afectivului, precum și nedorința de a separa trecutul de prezent. În felul acesta, se poate identifica frecvent distorsionarea coordonatelor spațio-temporale. Totodată, urmează să menționăm un alt aspect relevant al dimensiunii analizate, care se manifestă în contrastul dintre adoptarea de către subiectul-perceptor/locutor a perspectivei „prezentului” asupra evenimentelor produse în trecut, pe de o parte, și simularea unei percepții limitate a subiectului-perceptor/locutor de odinioară, care, în mod inevitabil, își găsește oglindire în resursele verbale la care s-a recurs.

10. În aspect ideologic, centrul de interes al autorului poate oscila constant de la sfera particularului spre cea a generalului, cert fiind faptul că acesta pornește în căutarea verosimilului, cunoașterea căruia nu este preexistentă demersului artistic, ci rezultă din acesta.

Rezultatele prezentei cercetări ne-au permis să formulăm următoarele **recomandări** pentru investigațiile și abordările de perspectivă:

- Pentru studiile ulterioare considerăm oportună abordarea mijloacelor de expresie verbală a punctului de vedere al autorului nu doar prin prisma textului narativ, ci și în baza textului dramaturgic, al poeziei epice și lirice, precum și a discursului cotidian, care, indubitabil, va revela noi aspecte și particularități ale subiectului în discuție.
- O altă recomandare care derivă din rezultatele obținute în urma acestei cercetări vizează, nemijlocit, activitatea lexicografilor, care ar urma să introducă în dicționarele specializate cuvântul *autor* cu statut de termen.
- În virtutea universalității și omniprezenței sale, problematica *punctului de vedere* transcende limitele abordării din perspectivă naratologică și lingvo-stilistică, fiind evident și impactul social al acesteia. Conștientizând diversitatea realității înconjurătoare și a punctelor de vedere existente asupra acesteia, ajungem la concluzia ca această eterogenitate reprezintă un beneficiu major, grație căruia poate fi soluționată o serie întreagă de probleme ce vizează relațiile interpersonale, concilierea prin intermediul dialogului pașnic și constructiv, toleranța, respectul reciproc etc. Astfel, în opinia noastră, cercetarea interdisciplinară ulterioară a *punctului de vedere*, în condițiile în care

conflictele interpersonale, interculturale, interetnice etc. sunt la ordinea zilei, se va putea solda cu identificarea unor soluții optime pentru prevenirea și evitarea unor situații de conflict, precum și pentru propagarea valorilor moral-spirituale.

- Materialul teoretico-practic expus în prezenta lucrare își poate găsi o implementare mai amplă în parcursul academic universitar, fiind aplicat în cadrul cursurilor universitare de analiză textuală, naratologie, lingvistică textuală, stilistică, hermeneutică.

Analiza **rezultatelor care contribuie la soluționarea problemei științifice importante**, obținute în cadrul acestui studiu, scoate în relief o serie întreagă de avantaje care derivă din valorificarea unei experiențe universale adaptate la explorarea unui fenomen particular, care nu este redus la un cadru limitat și monodisciplinar, ci se concentrează pe corelarea mai multor discipline distincte și, nu neapărat înrudite, care, în accepția noastră, este capabilă să genereze și în continuare o multitudine de abordări flexibile și originale.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

În limba spaniolă:

1. *Actual narrativa latinoamericana. Conferencias y seminarios*. La Habana: Casa de las Américas, 1970. 197p.
2. ALBADALEJO, T. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992. 151p.
3. ALCINA, J., BLECUA, J.M. *Gramática española*. Barcelona: Ariel S.A., 1998. 1274p.
4. AMORÓS, A. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1989. 260p.
5. AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2008. 282p. ISBN: 978-950-12-7517-9
6. BADÍA FUMAZ, R. *Muerte del autor y literatura digital*. În: EIKASIA revistade filosofía, mayo 2012. p. 113-128. ISSN-e 1885-5679
7. BAL, M. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra. Crítica y Estudios Literarios, 1990. 164p. ISBN: 84-376-0504-0
8. BARTHES, R. *El placer del texto*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores S.A., 1998. 151p. ISBN: 968-23-1169-1
9. BARTHES, R. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ed. Paidós, 1994. ISBN: 84-7509-451-1
10. BARTHES, R. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. În El análisis estructural. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977. p. 65-118.
11. BARTHES, R., GREIMAS, A.J., BREMOND, C. *El análisis estructural del relato*. Buenos Aires: 1970. 209 p.
12. BASSOLS, M., TORRENT, A.M. *Modelos textuales. Teoría y práctica*. Barcelona: Eumo-Octaedro, 2012. 220p. ISBN: 978-84-9921-355-2
13. BEINHAUER, W. *El español coloquial*. Madrid: Gredos, 1991. 555 p. ISBN 10: 8424907655
14. BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo veintiuno editores S.A., 1999. 283p. ISBN: 968-23-0333-8
15. BERISTÁIN, H. *Análisis estructural del relato*. México: Noriega/UNAM, 1999. 200p. ISBN: 968-58-0279-3

16. BOBES NAVES, M.C. *Comentario semiológico de textos narrativos*. Oviedo, 1991. 344p. ISBN: 978-847-4685-015
17. BOBES NAVES, M.C. *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos, 1985. 395p. ISBN 10: 8424909909 ISBN 13: 9788424909901
18. BRADBURY, R. *Zen en el arte de escribir*. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1995. 147p. ISBN: 84-450-7193-9
19. BRANDENBERGER, E. *Estudios sobre el cuento español actual*. Madrid: Editora Nacional, 1973. 414p. ISBN: 84-276-1139-0
20. CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel S.A., 2002. 376p. ISBN: 84-344-8233-9
21. CAMPILLO, A. *El autor, la ficción, la verdad*. Ín: Aximav 5, 1992. p. 25-45.
22. CASSANY, D. *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDÓS, 2003. 194p. ISBN: 84-7509-496-1
23. CASSANY, D. *La cocina de la escritura*. Barcelona: Editorial ANAGRAMA, 1995. 264p. ISBN: 978-84-339-1392-0
24. CASTILLO AGUIRRE, N. L. *La identidad femenina dentro de la novela mexicana*. Ín: Actas XV Congreso AIH (vol. IV), p. 91-100.
25. CIPLIJASKAITÉ B. *El lugar del yo en la evocación: prisma femenino/masculino*. Ín: DUODA, Revista d'Estudis Feministes, nr.3 – 1992. p. 95 – 106.
26. CIPLIJASKAITÉ, B. *La novela femenina contemporánea: hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 2001. 255p. ISBN 10: 8476584482 ISBN 13: 978 8476584484
27. COFIÑO, M. *Aspectos de la narrativa*. La Habana: Universidad de La Habana, 1976. 27p.
28. CONTURSÍ, M.-A., Ferro F. *La narración. Usos y teorías*. Barcelona y otros: Grupo Editorial Norma, 2006. 111p. ISBN: 958-04-6002-7
29. CONTRERAS, G. *Guía básica para leer a Henry James*. [online] Estudios públicos, 76, 1999. p. 451-549. [accesat: 22.02.2018] Disponibil: https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184645/rev76_contreras.pdf
30. COY, J. *Henry James: su teoría del arte y el arte de sus críticos*. Ín: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-americanos, Vol. 5, No. 1/2, JUNIO-NOVIEMBRE 1983.

31. CROSAS, N. *Teoría y técnica del arte de narrar*. La Habana: Biblioteca Nacional “José Martí”, 1973. 42p.
32. EAGLETON, T. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 139p. ISBN: 950-557-263-8
33. ECO, U. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press, 1997. 173p. ISBN: 84 8323 0100
34. ECO, U. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993. 330p. ISBN: 84-264-1122-3
35. ECO, U. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Harvard University, Norton Lectures: Editorial Lumen, 1992-1993. 154p.
36. ECO, U. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992. 163p. ISBN: 84-399-2174-X
37. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., RAE (Comisión de Gramática), 2000. 406 p. ISBN: 84-239-7922 9
38. ETXEBARRÍA, L. *La letra futura*. Barcelona: Destino, 2000. 416p. ISBN: 9788423341436
39. FILINICH, M.I. *La escritura y la voz en la narración literaria*. Ín: Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Nr.5, 1996. p. 203-217.
40. FILINICH, M.I. *La perspectiva en la narración: una guía para la lectura*. [online] [accesat: 20.08.2017] Disponibil: http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/5751/2/la_perspectiva_en_la_narracion.htm
41. FILINICH, M.I. *La puesta en perspectiva*. Ín: Moderna sprâk 2013:2. p. 74-89. ISSN: 2000-3560
42. FILINICH, M.I. *La procedencia incierta de la voz*. Ín: UNED. Revista Signa 19 (2010). p. 255-272.
43. FILINICH, M.I. *Saber y hacer saber: La perspectiva en la interpretación del relato*. Ín: RILCE 26.2 (2010). p. 325-337.
44. FILINICH, M.I. *Tiempo percibido y narración literaria*. Ín: Études Romanes de Brno, 30, 2009, 2. P.13 – 18. ISSN 1803-7399
45. FOUCAULT, M. *¿Qué es un autor?* Ín: Literatura y Conocimiento, 1999. p. 1-9.
46. FREIXAS, L. *Taller de narrativa*. Madrid: Anaya, 1999. 110 p. ISBN 13: 9788420790572
47. GALLUCCI, M.J. *Estilo directo e indirecto en interacciones orales: estado de la*

- cuestión en el ámbito hispánico.* Ín: Boletín de Filología, tomo XLVII nr. 2, 2012. p. 205-233.
48. GARCÍA LANDA, J.-Á. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa.* Universidad de Salamanca, 1998. 498 p. ISBN: 8474819989, 9788474819984
 49. GARCÍA LANDA, J.-Á. *El modo del género narrativo: diversas interpretaciones.* Ín: Miscelánea 6 (1986). p.61-67.
 50. GARCÍA LANDA, J.-Á. *Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones.* Ín: Miscelánea 17, edición electrónica 2004 [online] [accesat:2.08.2017] Disponibil:
https://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/nivel.html
 51. GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *El texto narrativo.* Madrid: Síntesis, 1996. 167p. ISBN: 84-7738-204-2
 52. GAUDREAU, A., JOST, F. *El relato cinematográfico. Cine y narratología.* Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995. 189p. ISBN: 84-493-0092-4
 53. GENETTE, G. *Figuras III.* Barcelona: Editorial Lumen, 1989. 338p. ISBN: 84-264-2358-2
 54. GOLDBERG, N. *El gozo de escribir. El arte de la escritura creativa.* Barcelona: 2003. 244p. ISBN: 9788487403095
 55. GÓMEZ TARÍN, F.-J. *Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales.* 16 p. [online] [accesat:12.03.2019] Disponibil:
<http://apolo.uji.es/fjgt/Ponencia%20Santiago%202008.pdf>
 56. *Gramática descriptiva de la lengua española.* Madrid: Espasa Calpe: 2000. 5351p. ISBN: 8423979180, 9788423979189
 57. GULLÓN, G., GULLÓN A. *Teoría de la novela. Aproximaciones hispánicas.* Madrid: Taurus, 1974. 318p.
 58. HENRÍQUEZ UREÑA, C. *Invitación a la lectura (Notas sobre la apreciación literaria).* La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1975. 180p.
 59. HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A., CEPEDDELLO MORENO, M. P. *Narrativa de mujeres y punto de vista: la novela española reciente.* Ín Sociocriticism, vol. XXVIII, 1 y 2, 2013, p. 254-288.
 60. HERNÁNDEZ ALONSO, C. *Gramática funcional del español.* Madrid: Gredos, 1996.

- 707p. ISBN: 84-249-1824-X
61. HERNÁNDEZ, S. M. *El texto y el lector*. Ín: Fuentes Humanísticas 41. *Lingüística*. p. 95-107.
 62. HERPOEL, S. *Vivir es sufrir. Dar la vida y el alma de Marina Mayoral*. Ín: Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000. p. 247 – 254.
 63. ISER, W. *El proceso de lectura*. [online] [accesat: 28.08.2017] p. 149-164 Disponibil: <http://www.perio.unlp.edu.ar>
 64. JAMES, H. *El arte de la novela*. [online] [accesat: 24.08.2018] Disponibil: https://www.literatura.us/idiomas/hj_arte.html
 65. KAYSER, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1992. 594p. ISBN: 9788424936273
 66. KOHAN, S.-A. *Cómo escribir diálogos. El arte de desarrollar el diálogo en la novela o el cuento*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u., 2000.120p. ISBN: 9788484288848
 67. KOZLOFF, S. *Algunas cuestiones sobre el mostrar y el decir*. Ín: Cinema Comparat/live cinema vol.I, nr 3, 2013. p. 38-48.
 68. LODGE, D. *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península, 2002. 363p. ISBN: 84-8307-479-6
 69. LORENZO, E. *El español de hoy, lengua en ebullición*. Madrid: Gredos, 1994. 373p. ISBN: 9788424902858
 70. LOZANO, J., PEÑA MARÍN, C. *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción*. Madrid: Cátedra, 1982. 253p. ISBN: 8437603625, 9788437603629
 71. MALDONADO, C. *Discurso directo y discurso indirecto*. Madrid: Taurus Universitaria, 1991. 173p.
 72. MARTÍN MORÁN, J.M. *Autoridad y autoría en el Quijote*. Ín: AISO. Actas IV, 1996. p. 1005-1016.
 73. MONTES DONCEL, R.-E. *Narrador versus autor implícito y análisis de la alteridad en The remains of the day de Kazuo Ishiguro*. Ín: Anuario de Estudios Filológicos, vol. XXIX, p.205-220.
 74. MORENO HURTADO, A. *Don Juan Valera y su relación con las literaturas extranjeras*. Córdoba: CABRA, 2003. 295p.
 75. MUÑOZ MOLINA, A. *Sobre la realidad de la ficción*. Ín: Boletín informativo nr.210 mayo 1991, p.28 – 33.

76. NELSON, V. *Sobre el bloqueo del escritor*. Barcelona: Península, 2017. 240p. ISBN: 9788434425378
77. ORTEGA, G., ROCHEL, G. *Dificultades del español*. Barcelona: Ariel S.A., 1995, 192p. ISBN: 9788434481138
78. ORTEGA Y GASSET, J. *La doctrina del punto de vista*. Ín: El tema de nuestro tiempo. Obras completas, vol. III. Madrid: Revista de Occidente, 1966. p.197-203.
79. ORTEGA Y GASSET, J. *Sobre el punto de vista en las artes*. [online] [accesat: 17.01.2017] Disponibil: <https://ru.scribd.com/doc/3819932/Ortega-y-Gasset-Jose-Sobre-el-punto-de-vista-en-las-artes>
80. PÁEZ, E. *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. Madrid: Ediciones S.M., 2001.431p. ISBN: 84-348-6885-7
81. PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010. 110 p. ISBN 10: 6074211329 ISBN 13: 978-6074211320
82. PÉREZ PAREJO, R. *La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet*. [online] [accesat: 16.04.2017] Disponibil: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>
83. PIMENTEL, L.A. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI editores, 2008. 185p. ISBN: 9682321158 ISBN13: 9789682321153
84. PRIETO, A. *Morfología de la novela*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975. 427p. ISBN: 84-320-7633-3
85. PRINCE, G. *Observaciones sobre la narratividad*. Ín: Criterios, nr. 29, 1991. p.25-34.
86. REDONDO GOICOECHEA, A. *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI, 2009. 295 p. ISBN 10: 8432313785 ISBN 13: 978-8432313783
87. RIBES, J.-P. *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991. 100p. ISBN: 84-600-7770-5
88. RICOEUR, P. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. I México, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 1 – 371. ISBN: 968-23-1965-X
89. RICOEUR, P. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. II México, Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI, 2008. p. 372 – 627. ISBN: 968-23-1965-X
90. RICOEUR, P. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. III México, Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI, 2009. p. 628 – 1074. ISBN: 968-23-1965-X

91. RODRÍGUEZ HERRERA, M.E., VALVERDE ACOSTA, C.M. *Los estilos directo e indirecto libres: un aporte a su definición*. Ín: *Filología y Lingüística* 7 (1 y 2), 1981. p. 43-48.
92. SCHMIDT, S. *Teoría del texto: problemas de una lingüística de la comunicación verbal*. Madrid: Cátedra, 1978. 188p. ISBN: 8437600987
93. SEGRÉ, C. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985. 416 p. ISBN: 84-7423-253-8
94. SELDEN, R., WIDDOWSON, P., BROOKER, P. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 2010. 332p. ISBN: 978-84-344-2504-0
95. SERRA MARTÍNEZ, E., OTÓN SOBRINO, A. *Introducción a la literatura española contemporánea a través de comentarios de textos*. Madrid: Editorial Edinumen, 1986. 297 p. ISBN 10: 8485789318 ISBN 13: 9788485789313
96. SPANG, K. *Repensando la literatura como arte*. Ín: LXVII, 133, 2005. p. 5-30. [online] [accesat: 19.04.2018] Disponibil: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/111>
97. TACCA, O. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978. 205p. ISBN 10: 8424905113 ISBN 13: 9788424905118
98. TODOROV, Tz. *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.190 p. ISBN: 8473300041 / 9788473300049
99. TORRES BORDA, M. *Arte y psicoanálisis. Motivos de la creación artística*. Ín: XIV Jornadas de Investigación y Tercer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Buenos Aires, 2007. [online] [accesat: 4.08.2017] Disponibil: <https://www.aacademica.org/000-073/573>
100. TRANCÓN, S. *El acto de narrar: relaciones entre autor y narrador*. Ín: EPOS, XXVIII, 2012. p. 451-458.
101. TUSÓN VALLS, A. *Análisis de la conversación*. Barcelona: Ariel, 2003. 127 p. ISBN: 84-344-2804-0
102. VARGAS LLOSA, M. *La orgía perpetua*. 105p. [online] [accesat: 12.06.2017] Disponibil: http://www.peu.buap.mx/web/dialogos/Orgia_perpetua.pdf
103. VERDÍN DÍAZ, G. *Introducción al estilo indirecto libre en español*. Madrid: Editorial Revista de Filología Española Anejo XCI, 1970. 164p. ISBN 10: 8400019725 ISBN 13: 978-8400019723
104. VIVALDI, G.-M. *Curso de redacción*. Madrid: S.A.EDICIONES PARANINFO,

2000. 560p. ISBN: 9788428325707

105. YLLERA, A. *Estilística, poética y semiótica*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1979, 192p. ISBN: 84-206-2096-3

În limba română:

106. ASTURIAS, M.A. *Romanul latino-american*. București: Editura pentru literatură universală, 1964. 155p.
107. BOHANȚOV, A. *Poetica „punctului de vedere” în teatrul literar TV*. În: Lecturi filologice nr.2, 2006. p 83-87.
108. BOMHER, N. *Inițieri în teoria literaturii*. Iași: Editura Fundației „Chemarea”, 1994. 127p.
109. BOOTH, WAYNE C. *Retorica romanului*. București: Univers, 1976. 572 p.
110. CÂMPEANU, E. *Substantivul: studiu stilistic*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1975. 245p.
111. CÂMPEANU, E. *Stilistica limbii române: morfologia*. Cluj-Napoca: Quo Vadis, 1997. 186p. ISBN: 973-98003-2-7
112. CIOCAN, I. *Metamorfoze narative*. Chișinău: ARC, 1996. 78 p. ISBN: 9975-61-011-0
113. CIOCOI, T. *Anotimpurile Persefonei*. Proza feminină din Italia secolului al XX-lea. Chișinău, CEP USM, 2011. 250p.
114. CIOCOI, T. *Displăcerea textului: reflecții privind lectura feminină*. În: Cercul și Eliptsa. Studii și articole de comparatism. Chișinău: CEP USM, 2009, p. 49 – 69.
115. CONDREA, I. *Curs de stilistică*. Chișinău: CEP USM, 2008. 197p. ISBN: 978-9975-70-743-5
116. CORNEA, P. *Introducere în teoria lecturii*. Iași: Polirom, 1998. 239p. ISBN: 973-683-035-7
117. CORTI, M. *Principiile comunicării literare*. București: Univers, 1981. 211p.
118. COȘERIU, E. *Istoria filozofiei limbajului: de la începuturi până la Rousseau*. București: Humanitas, 2011. 520p. ISBN: 978-973-50-2961-6
119. COTEANU, I. *Stilistica funcțională a limbii române*. București: Editura Academiei de Științe, 1985. 173p.
120. CREANGĂ, O. *Centrul deictic în textul narativ englez*. Chișinău: CEP USM, 2015. 169 p.
121. CRUCERU, C. *Dialog și stil oral în proza românească actuală*. București: Minerva, 1985. 218 p.

122. DIACONU, D. *Lecturi hispanice*. Iași: Editura Universității Al. Ioan Cuza, 1995. 174 p. ISBN: 973-9149-35-9
123. DUMITRESCU, A. *Metodologia structurilor narative*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1981. 128p.
124. GARCÍA MÁRQUEZ, G. *N-am venit să țin un discurs*. București: RAO, 2011. 192p. ISBN: 978-606-8255-89-7
125. *Gramatica limbii române*. București: EARPR, 1963, vol II. 588 p.
126. IONESCU-RUXĂNDIOIU, L. *Narațiune și dialog în proza românească*. București: Editura Academiei Române, 1991. 184 p. ISBN 10: 9732701234 ISBN 13: 978-9732701232
127. IOSIFESCU, S. *Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul XX*. București: Editura Eminescu, 1976. 270 p.
128. JAMES, H. *Portretul unei doamne*. Vol. I. București: Adevărul Holding, 2012. 359p. ISBN: 978-606-644-009-7
129. LINTVELT, J. *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*. București: Editura Univers, 1994. 272p. ISBN: 973-34-0226-5
130. MAGHERU, P. *Noțiuni de stil și compoziție*. Cimișlia: TipCim, 1994. 240 p. ISBN: 5-86892-397-9
131. MANCAȘ, M. *Limbajul artistic românesc în secolul XX*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1991. 318p.
132. MANCAȘ, M. *Stilul indirect liber în româna literară*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1972. 198 p.
133. MANOLESCU, N. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. București: Eminescu, 1991. 284 p. ISBN: 973-22-0255-6
134. NAE, C. *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*. București: Polirom, 2015. 232p. ISBN: 978-973-46-5115-3
135. PARFENE, C. *Teorie și analiză literară*. București: Editura Științifică, 1993. 375 p. ISBN: 973-44-0115-7
136. PAVLICENCO, S. *Aspecte ale literaturii exilului spaniol*. În: *Literatura migrației: deschideri și bariere*. Conferința Științifică Internațională. Chișinău: CEP USM, 2018, p.171 – 176. ISBN: 978-9975-71-964-3
137. PLĂMĂDEALĂ, I. *Opera ca text. O introducere în știința textului*. Chișinău: Prut Internațional, 2002. 204 p. ISBN: 9975-69-350-4

138. POTÎNG, T. *Punctul de vedere în romanul interbelic românesc*. Autoreferatul tezei de doctor. Chișinău, 2008. 30p.
139. PRUS, E. *Poetica modalității la Proust*. Chișinău: Ruxanda, 1998. 232 p. ISBN: 9975-72-01209
140. SIMION, E. *Întoarcerea autorului*. București: Cartea Românească, 1981. 470 p.
141. ȚAU, E. *Teorii ale perspectivei narative*. În: *Studia Universitatis Moldaviae*, nr. 4 (64), 2013. p.116-128. ISSN: 1811-2668
142. ȚEPOSU, R. *Viața și opiniile personajelor*. București: Cartea Românească, 1983. 208 p.
143. VIANU, T. *Arta prozatorilor români*. Chișinău: Litera, 1997. 383 p. ISBN: 9975-74-037-5
144. ZAFIU, R. *Narațiune și poezie*. București: Ed. Bic ALL, 2000, 366 p. ISBN: 9735713020

În limba franceză:

145. GOTHOT-MERSCH, C. *Le point de vue dans « Madame Bovary »*. În: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, nr. 23, p.243-259.
146. KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Décrire la conversation*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987. 392p. ISBN: 2-7297-0307-1
147. KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1999. 268p. ISBN: 2-200-25019-3
148. MAINGUENEAU, D. *Analyser les textes de communication*. Paris: Nathan, 2000. 212p. ISBN: 2-09-190892-4
149. MAINGUENEAU, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire: l'énonciation littéraire*. Paris: Nathan, 2000. 205p. ISBN: 2-09-190875-4
150. POUILLON, J, *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1946, 280p.

În limba engleză:

151. FRIEDMAN, N. *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. În: *Form and Meaning in Fiction*. Athens: University Georgia Press, 1975, p.134-166.
152. LUBBOCK P. *The Craft of Fiction*. London: Eleven Gower Street, 1921, 275p.

În limba italiană:

153. JAKOBSON, R. *Saggi di linguistica generale*. Milano: 1994. 250 p.

În limba rusă:

154. АКЦЁНОВА, Е.М. *Художественное выражение позиции писателя*. Владимир:

1959. 171 p.
155. АРУТЮНОВА, Н.Д. *Типы языковых значений. Оценка, событие, факт.* Москва: Наука, 1988. 344р. ISBN: 5-02-010870-7
156. БАХТИН, М.М. *Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Художественная литература, 1975. 506р.
157. БАХТИН, М.М. *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва-Augsburg: Im Werden-Verlag, 2002. 167р.
158. ВИНОГРАДОВ, В.В. *Проблема авторства и теория стилей.* Москва: Гослитгиздат, 1961. 614 p.
159. ВОЛЬФ, Е. М. *Грамматика и семантика местоимений.* Москва: Наука, 1974. 224р.
160. ВОЛЬФ, Е. М. *Грамматика и семантика прилагательного.* Москва: Наука, 1978. 200р.
161. ВОЛЬФ, Е. М. *Функциональная семантика оценки.* Москва: Едиториал УРСС, 2002. 280 p. ISBN: 5-354-00047-5
162. ГЕТМАНСКАЯ, Е.В. *Творческий процесс: признаки, этапы и критерии.* În: Вестник вятского государственного гуманитарного университета, № 3, том 3, 2010. p. 155-160.
163. ЖЕНЕТТ, Ж. *Работы по поэтике. Фигуры: том 1-2.* Москва: изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944р. ISBN: ISBN 5-8242-0064-5, ISBN 5-8242-0065-3
164. ИВИН, А. *Основание логики оценок.* Москва: изд-во Московского Университета, 1970. 230 p. ISBN: 5-7155-0131-8
165. *Импрессионистский психологизм Г. Джеймса.* În: Международный сборник научных статей «Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук». Новополоцк, ПГУ, 2011. p. 110-115.
166. КАМЕНСКАЯ, О. Л. *Текст и коммуникация.* Москва: Высшая школа, 1990. 151р. ISBN: 5-06-000246-2
167. КОРМАН, Б.О. *Избранные труды по теории и истории литературы.* Ижевск: 1992. 236р.
168. ЛАТКИНА, Т.В. *Языковая картина мира автора. // Современные проблемы науки и образования. – 2010. – № 5. ISSN: 2070-7428 [online] [accesat: 20.10.2018] Disponibil: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=4525>*
169. ЛОТМАН, Ю.М. *Структура художественного текста.* 220р. [online] [accesat:

22.11.2016]

Disponibil:

https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf

170. МИЛЫХ, М.К. *Конструкции с косвенной речью в современном русском языке*. Изд-во Ростовского университета, 1975. 212р.
171. ОРТЕГА-И-ГАССЕТ, Х. *О точке зрения в искусстве*. [online] [accesat: 10.10.2016]
Disponibil: <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega10.txt>
172. ПАПУША, И. К методологии исследования нарративных типологий. În: *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, – nr.33, 2011. p. 13-18. ISSN: 2307-1222 [online] [accesat: 8.09.2017] Disponibil: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/3332>
173. ПОХОДНЯ, С. И. *Языковые виды и средства реализации иронии*. Киев: Наука, 1989. 126р. ISBN: 5120008593, 9785120008594
174. СОКОЛОВА, Л.А. *Несобственно-авторская речь как стилистическая категория*. Томск: 1968. 280 р.
175. ТЮПА, В.И. *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса*. Тверь: Серия *Лекции в Твери*, 2001. 58р.
176. УСПЕНСКИЙ, Б.А. *Семиотика искусства*. Москва: Языки русской культуры, 1995. 360р. ISBN: 5-88766-003-1
177. ФЁДОРОВ, А. В. *Язык и стиль художественного произведения*. М-Л: Гослитгиздат, 1963. 132р.
178. ФЁДОРОВ, М.В. *Рисунок и перспектива*. Москва: Искусство, 1960. 268 р.
179. ФИЛИППОВ, К.А. *Лингвистика текста и проблемы анализа устной речи*. ЛГУ, 1989. 96р.
180. ФИЛЮШКИНА, С.Н. *Проблема автора, точки зрения, повествовательной ситуации*. În: *Вестник Пермского Университета*, 1 (17), 2012. p. 143-147.
181. ХАЗИЕВ, В.С. *О понятии «объективная истина»*. În: *Философия и общество*, №2(70), 2013. p. 47-64.
182. ХАЛИЗЕВ, В.Е. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 2002. 438р. ISBN: 5-06-004234-0
183. ШМИД, В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312р. ISBN: 5-94457-082-2

Dicționare:

184. BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, S.A.,

1995. 510p. ISBN: 968-452-877-9
185. BIDU-VRĂNCEANU, A., CALARAȘU C., IONESCU RUXĂNDOIU L. *Dicționar de științe ale limbii*. București: Nemira, 2001. 606 p. ISBN: 973-569-762-9
186. *Diccionario de la Real Academia Española*. Tomos I, II Madrid: RAE, 2000. 2135 p. ISBN 10: 8423994163 / ISBN 13: 9788423994168
187. *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*. București: Univers Enciclopedic, 1998. 1192p. ISBN: 973-9243-29-0
188. MANOLI, I. *Dictionnaire des termes littéraires: Étymologie. Définition. Exemplification. Théorie*. Chișinău: 2017. 630p. ISBN: 978-9975-56-458-8
189. MANOLI, I. *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques: Etymologie. Définition. Exemplification. Théorie*. Chișinău: Epigraf, 2012. 528p. ISBN: 978-9975-109-93-2

Texte literare:

190. GRANDES, A. *Los besos en el pan*. Barcelona: Tusquets Editores, 2015. 260 p. ISBN: 978-84-9066-581-7
191. LAFORET, C. *Nada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1998. 276 p. ISBN: 84-233-1035-3
192. MATUTE, A.M. *Primera memoria*. Barcelona: Ediciones Destino, 1998. 212 p. ISBN: 84-233-0726-3

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Mîrzac Laura

Semnătura

Data

CURRICULUM VITAE al autorului

I. Date personale

Numele și prenumele: MÎRZAC Laura
Locul nașterii: Or. Chișinău, RM
Cetățenia: Republica Moldova
E-mail: laura.mirzac@gmail.com

II. Studii

1992 - 1997 Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea de Stat din Moldova, Specialitatea Limba și Literatura Spaniolă – Limba Italiană, licențiată în filologie.
2001 - 2002 Studii de masterat. Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea de Stat din Moldova, master în filologie romanică.
2002 - 2006 Doctorandă. USM

III. Activitate profesională

1998 - prezent Lector universitar. Departamentul Lingvistică Romanică și Comunicare Interculturală

IV. Domenii de interes Stilistica limbii spaniole. Lingvistica textului. Teoria comunicării.

V. Participări la conferințe științifice

2018, Chișinău, USM Conferința științifică cu participare internațională consacrată doctorului habilitat, profesorului universitar Ion Dumbrăveanu cu ocazia aniversării a 80-a de la naștere.
2017, Chișinău, USM Probleme de filologie spaniolă și italiană.
2014, Chișinău, USM Cărțile de călătorii: un model intercultural de cunoaștere a lumii (Los libros de viajes: un modelo intercultural de conocimiento del mundo).
2008, Chișinău, USM Colocviul internațional „Probleme de derivatologie și lexicologie romanică”, consacrat aniversării a 70-a de la nașterea doctorului habilitat, profesorului universitar Ion Dumbrăveanu.
2004, Chișinău, USM Probleme actuale de lingvistică, glotodidactică și știință literară.
2002, Chișinău, USM Conferința corpului didactico-științific „Bilanțul activității științifice a USM în anii 2000-2002”.

VI. Publicații

➤ *În reviste din Registrul Național al revistelor de profil*

Structura externă și instanțele comunicării narative. In: *Philologia*, 2019, nr. 5-6 (305-306), p. 40-44. ISSN 0236 – 3119. Categoria „C”

Tehnici narative în romanul lui Camilo Jose Cela ”La colmena”. In: *Studia Universitatis Moldaviae*, 2016, nr.4 (94) Seria Științe Umanistice, p.176-180. ISSN 1811-2668 ISSN online 2345-1009. Categoria „B”

Stil și perspectivă în romanul lui Miguel Delibes ”Los santos inocentes”. In: *Studia Universitatis Moldaviae*, 2015, nr.10 (90) Seria Științe umanistice, p. 77-82. ISSN 1811-2668 ISSN online 2345-1009. Categoria „B”

Perspectiva narativă în romanul scriitoarei Ana Maria Matute „Primera memoria”. In: *Studia Universitatis Moldaviae*, Seria Științe umanistice, nr. 4 (64). Chișinău: CEP USM, 2013, p.

129-133. ISSN 1811-2668 ISSN online 2345-1009. Categoria „C”

În culegeri naționale

Note privind tehnica introspecției în romanul psihologic „Neant” al scriitoarei Carmen Laforet. In: Analele Științifice ale USM, Seria „Științe filologice”. Chișinău: CE USM, 2006, p. 295 – 297. ISSN 1811-265X

Conferințe științifice internaționale (în republică)

Tendențe actuale ale prozei de călătorie în romanul lui Antonio Álamo “Lo que cuentan los viajeros”. In: Cărțile de călătorii: un model intercultural de cunoaștere a lumii (Los libros de viajes: un modelo intercultural de conocimiento del mundo). Chișinău: S.n., 2014, pp.77-82. ISBN 978-9975-80-841-5

Perspective și voci în romanul lui Eduardo Mendoza ”Adevărul despre cazul Savolta”. In: Omagiu lui Ion Dumbrăveanu la 70 de ani. Chișinău: CEP USM, 2009, p.270-275. ISBN 978-9975-70-858-6

Conferințe științifice cu participare internațională

Formas de reprodución mediatizada del discurso en la narrativa española escrita por mujeres. In: Probleme de romanistică și comunicare interculturală. Actele conferinței științifice cu participare internațională consacrată doctorului habilitat, profesorului universitar Ion Dumbrăveanu cu ocazia aniversării a 80-a de la naștere. Chișinău: 2018, p. 273 – 277. ISBN 978-9975-142-39-7

El punto de vista narrativo: problemática y controversias. In: Probleme de filologie spaniolă și italiană. Chișinău: 2017, p. 86-92. ISBN 978-9975-71-962-9

Conferințe științifice naționale

Valori stilistice ale vorbirii indirecte libere în spaniola contemporană. In: Probleme actuale de lingvistică, glotodidactică și știință literară. Chișinău: CE USM, 2004, p. 271-273. ISBN 9975-70-535-9

Particularitățile monologului interior în romanul lui Miguel Delibes „Cinco horas con Mario”. In: Conferința corpului didactico-științific „Bilanțul activității științifice a USM în anii 2000-2002”. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: CE USM, 2003, p. 119-120. ISBN 9975-70-267-8

VII. Stagii de formare

27.02.2020 - 30.03. 2020	Cursul online de Actualizare pentru examinatorii DELE, Nivel A1-A2, Institutul Cervantes din Madrid.
21.12.2018 – 22.12.2018	A XXVII-a Întâlnire practică a profesorilor de limbă spaniolă ca limbă străină, Barcelona (Spania).
20.04.2018 – 21.04.2018	Seminarul de formare pentru profesorii de limbi străine (limba spaniolă), organizat de Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova în colaborare cu Institutul Cervantes din București și Biroul de Învățământ, Cultură și Sport al Ambasadei Spaniei din România, Chișinău.
23.03.2018 - 24.03.2018	Întâlnirea profesorilor de limbă spaniolă – 2018 organizată de Institutul Cervantes din București, în colaborare cu Ministerul Educației Naționale și Cercetării Științifice, Casa Corpului Didactic din București, Biroul de Învățământ și Ambasada Spaniei la București.
20.01.2018 - 24.02.2018	Cursul online AICLE en español: comunicación y ciencia, organizat de Institutul Cervantes din București în cadrul proiectului Erasmus + Schools: future labs.

24.03.2017 - 25.03.2017	Întâlnirea profesorilor de limbă spaniolă – 2017 organizată de Institutul Cervantes din București, în colaborare cu Ministerul Educației Naționale și Cercetării Științifice, Casa Corpului Didactic din București, Biroul de Învățământ și Ambasada Spaniei la București.
15.11.2016-12.12.2016	Cursuri la distanță pentru acreditarea examenatorilor DELE A1, A2 și A1 para escolares organizate de Institutul Cervantes la București.
1.04.2016-2.04.2016	Întâlnirea profesorilor de limbă spaniolă ca limbă străină - 2016 organizat în colaborare cu Ministerul Educației și Cercetării Științifice și Casa Corpului Didactic de la București, Ambasada Spaniei la București, Institutul Cervantes la București, București.
27.03.2015-28.03.2015	Întâlnirea profesorilor de limbă spaniolă ca limbă străină - 2015 organizat în colaborare cu Ministerul Educației și Cercetării Științifice și Casa Corpului Didactic de la București, Ambasada Spaniei la București, Institutul Cervantes la București, București.
16.09.2013 - 20.10.2013	Cursuri la distanță pentru acreditarea examenatorilor DELE B1 și B2 organizate de Institutul Cervantes la București .
1.03.2013-31.03.2013	Cursuri la distanță pentru acreditarea examenatorilor DELE C1 și C2 organizate de Institutul Cervantes la București.
12.12.2012-15.12.2012	Seminarul de formare continuă pentru profesorii de limbă spaniolă din România și Republica Moldova organizat de Ambasada Spaniei în România și Republica Moldova, Biroul Atașat de Învățământ, Brașov.
10.05.2012 - 12.05.2012	Al treilea curs de perfecționare continuă pentru profesorii de limbă spaniolă din Republica Moldova organizat de Ministerul Educației, Culturii și Sportului din Regatul Spaniei, Biroul Atașat de Învățământ al Ambasadei Spaniei în Republica Moldova, Universitatea de Stat din Moldova, Agenția Spaniolă de Cooperare MAE, Chișinău.
5.11.2010	Formarea continuă la specialitatea ”Limba spaniolă” cu tema ”Curriculumul modernizat axat pe competențe și centrat pe cel ce învață. Proiectarea didactică în baza curriculumului modernizat”, Chișinău.

VIII. Cunoașterea limbilor

Limba română – limba maternă

Limba rusă, limba spaniolă, limba italiană, limba franceză - fluent