



CSIC



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

intriga. Del latín *intrincare*: enredar, intrigar

En teoría narrativa y dramática: 1) *nudo o entramado fundamental de un relato*, 2) *serie de conflictos u obstáculos que se producen en el desarrollo de una acción y que los protagonistas han de superar hasta la consecución de sus objetivos* (Demetrio Estébanez Calderón).

Estas acepciones técnicas de la Teoría de la literatura están lejos de los significados del lenguaje ordinario donde sus acepciones son 1) plan secreto para manipular algo, 2) Interés que despierta alguna realidad desconocida.

Incluso en contexto literario, se puede hablar de obras o géneros con calificativos que procedan de estos usos ordinarios de término. Por la dificultad que entraña detectar la traducción exacta del término en diversos idiomas y escuelas, renunciamos a consignarlas en cabecera y, más bien, dedicamos el artículo a explicar precisamente el manejo de dicho término y su entramado en la crítica académica contemporánea.

El término de *intriga o trama* se toma así generalmente en el sentido de organización o composición de los hechos. Lo distintivo de un relato como de una obra dramática es la narración de una historia o argumento en el marco de una secuencia temporal. La literatura, en términos generales, aborda la relación entre mundo real y mundo de la fantasía, es decir, muestra la realidad desde el arte como representación mimética. Este primer rasgo ya fue tratado por Aristóteles en su Poética y desarrollado por toda la tradición posterior. Por tanto, quedó definida la literatura dramático-narrativa como *mímesis de acciones*, estableciendo en el caso del relato la distinción básica entre el relato histórico y el poético o

literario. Pues, el primero se inscribe en el ámbito de la realidad efectiva y empíricamente verificable, mientras que el literario o poético muestra una realidad descomprometida respecto a la realidad objetiva, cuya particular acepción son los mundos posibles e incluso imposibles llega a afirmar Aristóteles. La literatura, en suma, se caracteriza por la ficción cuyo criterio fundamental es la verosimilitud, es decir, lo que sin ser real es creíble y convincente. Sobre este primer concepto ha afirmado P. Ricoeur (1983:32) “*lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un hacer-creer, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión*”. La verosimilitud aristotélica se mantiene como dimensión definitoria de la ficción literaria en general, y narrativa en particular, en toda la tradición literaria hasta el siglo XVIII. Aunque desde el Renacimiento se encuentran ejemplos de búsqueda y tendencia a ampliar el ámbito de lo verosímil (lo fantástico o nada verosímil), es el caso del *Quijote*, cuyos precedentes ya se encontraban en la novela bizantina, *apuleyica o lucianesca*. Esta tendencia aumentó a partir del Romanticismo, hasta convertirse en un factor consustancial a la narrativa contemporánea, sin excluir con ello la literatura verosímil o realista.

La cuestión de la ficción resurge con fuerza en el siglo XX y, también, la teoría literaria se plantea a partir de este momento la distinción metodológica entre *fábula* e *intriga*. Distinción que tiene su origen en la *Poética de Aristóteles*. Los promotores de esta diferenciación en el siglo XX fueron los Formalistas Rusos. Ellos definieron la *fábula* como el conjunto de acontecimientos de una historia, según el orden causal y temporal en el que supuestamente ocurrieron. I. Tinianov es quien expone

intriga

la noción de *construcción* y, establece la diferencia entre el material y la forma que le imprime el autor, división que desarrollan y hacen suya V. Slovski y B. Tomachevski al oponer este concepto al de *trama* o *intriga*, que sería el relato de esos acontecimientos en la forma en que el autor o el narrador se los presenta al lector de la obra. La diferencia fundamental entre *fábula* e *intriga* se basa en el hecho de que la primera respeta la cronología (aunque sea fantástica) de los sucesos y la segunda, por otro lado, los mantiene en el orden en que el escritor los ha descrito (C. Segre, 1977). En la teoría dramática de B. Brecht, el concepto de *fábula* varía en relación con la teoría aristotélica: ya no se trata de un conjunto de acontecimientos que componen una historia continua, sino una sucesión fragmentada de episodios autónomos, ordenados de forma que implican un punto de vista acerca de la realidad representada. Así, una misma *fábula original* puede ser objeto de distintas versiones en las que aparecen contrapuestas visiones de la sociedad según el autor. Por otra parte, en la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la *trama* dentro de una obra teatral, según las corrientes estilísticas. José Luis Alonso de Santos aconseja situar la *trama* en sentido amplio y abierto, en función de una dialéctica de fuerzas contrarias en pugna que crean la ordenación causal de los acontecimientos, el desarrollo de una incertidumbre dramática y el significado que aporta el autor a esa lucha. La mayoría de dramaturgos conectan con esta definición, desde Sófocles a Miller, Shakespeare, Lope de Vega y Bertolt Brecht. Volviendo a este último, precisamente no considerado defensor de las doctrinas clásicas, fue sin embargo, uno de los autores que aconsejó el regreso de la *trama* a un primer plano en la construcción dramática.

Los Formalistas Rusos aportan al relato la designación del material con el término de *fábula* y, la separación entre el material inerte y su

configuración artística o, en otras palabras la dicotomía entre *fábula-trama* antes expuesta. Una última oposición entre *fábula* (historia) y *trama* (intriga), sería respecto al proceso de producción textual: la historia se encuentra en el punto de partida y al final del trayecto de lectura, el receptor puede reordenar los materiales y dar con la trama. Por lo demás, el ensamblaje de los materiales de la *fábula*, desde Aristóteles, se rige por tres criterios conocidos: verosimilitud, necesidad (causalidad) y sobre todo decoro. Los estudiosos rusos del XX se interesan, entre otros, por los problemas de la composición del relato y la sistematización narratológica (con el precedente de Veselovsky y su estudio sobre la composición de las tradiciones folklóricas rusas). Importa destacar dos conceptos nucleares para el análisis narrativo: la noción formalista de *motivo* -unidad básica del relato- y la de *función* propuesta por V. Propp. Los formalistas ven el relato como una concatenación de *motivos* mientras para V. Propp estaría compuesto por una serie de *funciones* dispuestas en un orden. La crítica anglosajona, de modo casi paralelo, consagró los términos formalistas con los conceptos de *story* y *plot*. Y será la escuela francesa la que haga suya la configuración entre el material y su configuración textual, es el caso de G. Genette (1972:81-87) que separa *historia* (material temático), *relato* (texto o significante) y *narración* (proceso por el que un material recibe una determinada forma en el marco textual), este tercer componente es el que permite valorar el trabajo del escritor. Esta postura la defiende también C. Segre, puesto que *fábula* e *intriga* parten del mismo contenido, es el autor el tercer elemento, que propone una división tripartita: *fábula* (historia en sentido formalista), *intriga*, y *discurso* (significante del relato) C. Segre (1977, 14). La noción de *motivo* ha sido recientemente recuperada para analizar la estructura semántica del texto. Las posturas son coincidentes aunque haya discrepancias terminológicas, como ejemplos: A. García

intriga

Berrio (1978: 243-264) y T.A. van Dijk (1977) hablan de tópico central y subtópicos a la hora de referirse al núcleo temático básico y a los elementos o isotopías que facilitan su expansión lo largo del texto; mientras B. Tomachevski habla de tema como base configurativa global que se desarrolla a través de los motivos. Por otra parte, L. Dolezel (1972: 55-90; 1976: 129-151) utiliza el esquema retórico y los tres niveles del texto narrativo según R. Barthes (1966: 15-38) para establecer tres fases en la constitución del texto narrativo: movitema, estructura de motivos y tejido de motivos. Así, la organización del significado del texto variaría según la distinción antes expuesta: en la *fábula*, los *motivos* se relacionan de modo lógico o cronológico y, en la *trama* hay una reordenación de los materiales temáticos como requisito primordialmente de las corrientes literarias. Dentro del esquema retórico, la *inventio* sería la forjadora del contenido semántico a través de la imaginación ficcional, mientras la *dispositio* organiza los tópicos y subtópicos, o dicho de modo parecido, el tema global y los *motivos* que desarrollan el texto narrativo. Esta fase abarca tanto la *fábula* como la *trama*, aunque la actividad es distinta respecto a cada una. Por último, la *elocutio*, aporta los materiales lingüísticos que dan forma a los mundos de ficción, y constituye el texto. Una misma *fábula* puede dar lugar a distintas *tramas*; todo depende de cómo se ordene el material. El orden es un factor decisivo, ya apuntado en la *Poética* de Aristóteles, aunque es Horacio quien explícitamente lo formula en la defensa del orden artístico en la *Epistola ad Pisones*. En la Edad Media y el Renacimiento se empieza a utilizar el comienzo *in media res*; y en el siglo XX el asunto es tratado de nuevo por la teoría formalista.

El orden como forma de organizar el material en la creación artística, ha seguido una evolución. En la épica arcaica se observa una tendencia, por influjo quizá del discurso histórico, a disponer los hechos en

secuencia lineal y mostrar todos los ciclos del hombre. Así, se puede observar la evolución del libro del *Gilgamesh* (donde aparece toda la secuencia de nacimiento-muerte) a la *Ilíada* centrada en un único episodio. La *trama* épica comienza a complicarse con la aparición de los géneros derivados de ésta, como la novela y el romance. La distanciaci3n del verismo hist3rico propicia en el romance la aparici3n de elementos fant3sticos. Compositivamente coincide con la 3pica en cuanto a organizaci3n de material en torno al protagonista. En la picaresca, por ejemplo, la historia se refleja a trav3s de su narrador homodieg3tico, aunque tambi3n, contiene las aventuras de un h3roe peculiar. La novela ha evolucionado en torno a dos preferencias: continuar las tendencias que le han precedido a lo largo de la historia o nutrirse de formas ajenas como la carta, el diario, etc; que como ha expresado M. Bajt3n (1975) caracterizan a la novela de polifon3a y dialogismo. M. Bajt3n y Roman Ingarden, son dos autores que aluden a la organizaci3n de la novela como una realidad plural, labor que se vincula directamente a la figura del narrador. En el caso del polaco Roman Ingarden, atribuye al narrador el cometido de actuar como *centro de orientaci3n* de los elementos de la historia. Dicho *centro* puede mantenerse *fijo*: cuando es el propio narrador o se recurre a un personaje y; *variable*: cuando se modifica continuamente en raz3n de la movilidad del personaje perceptor o en raz3n de la pluralidad de centros de orientaci3n que se asignan al narrador cuando se aprovecha de la perspectiva de varios personajes. La cuesti3n del *punto de vista* se inspira b3sicamente en M. Bajt3n. Este concepto est3 asociado estrechamente a su concepci3n de la novela como una realidad heterog3nea, pluriling3e, pluriestilística y plurivocal. Esta pluralidad y diversidad ling3ística es organizada u orquestada por el locutor-narrador, gracias a 3l, la plurivocidad se convierte en polifon3a de la novela. As3 pues, *el punto de vista* para M. Bajt3n es una

intriga

categoría ideológico-compositiva, que permite valorar la actitud del autor hacia el héroe y, especialmente la del narrador hacia el objeto de la narración.

La orientación dada al relato implica *selección* y *transformación del material* de la historia y también jerarquización. El narrador no es un historiador obligado a relatar todos los acontecimientos de la historia sino sólo aquellos relevantes para el punto de vista adoptado. La *selección* es un principio fundamental del arte. R. Barthes, por ejemplo, denomina *nudos* a las funciones importantes y *catálisis* a las secundarias. Por último, es importante resaltar la transformación que se produce en el paso de la *historia* a la *trama*, transformación que es cualitativa y cuantitativa. Para R. Barthes (1966: 38-41), todo relato presenta una *estructura de fuga*, es decir, tiende a prolongarse a través de las dislocaciones del orden temporal y la *morosidad* que éstas introducen en el relato. Es, por tanto, el sentido quien salva y aporta integridad para que el lector pueda recomponer los elementos dispersos de la estructura narrativa. Eso significa que en la *intriga* es la lógica del relato la que se impone a la cronología, el orden tiene su base en la organización sustentada por la causalidad.

Inicialmente, V. Propp es el elaborador del modelo *funcional*, a partir de un corpus de cien cuentos maravillosos de la tradición rusa. Su interés por la estructura del cuento, le lleva a fijar el concepto de *función* como elemento nuclear. También propone dos alternativas para explicar la composición de los cuentos. La primera considera los cuentos como una sucesión invariable de treinta y una *funciones* que, si no se dan totalmente en cada cuento, mantienen, en cambio gran constancia respecto al orden. Define el término de *función* como la descripción de una acción o lo que hace un personaje. Las *funciones*, se relacionan entre sí por un vínculo de necesidad lógica y estética y, contribuyen al desarrollo de la *intriga*. Según

Propp, las treinta y una *funciones* se integran en siete esferas de acción o actantes: *agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso héroe*. Así pues, estas dos alternativas de Propp simbolizan dos modelos de cuento. La verdadera trascendencia de V. Propp es su aportación metodológica estructural y su concepto de *función* a los más importantes narratólogos de las últimas décadas. El interés por la lógica interna del relato es el punto de partida del estructuralismo francés. Ellos retoman la doctrina formalista y sobre, todo, el concepto de *función* de Propp. C. Bremond, A. J. Greimas, T. Todorov, R. Barthes, y el antropólogo Lévi-Strauss.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, -1984.-Bajtín, M (1975): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.-Barthes, R. (1966): «Introducción al análisis estructural del relato», en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, 9-43.- Bremond, C. (1973): *La Logique du récit*, Paris, Seuil.- Van Dijk, T: *Teoría del texto*, Madrid, Cátedra, 1977.- Dolezel, L. (1972): “From motifemes to motifs”, *Poetics*, 4, 1972, 55-90.- García Berrio, A. (1973): *Significado actual del Formalismo Ruso*, Barcelona, Planeta.- Genette, G. (1972): *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989: 21-40.-.- Ingarden, R. (1931): *La Obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana/Taurus, 1998.- Lévi-Strauss, C. (1958), *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995.- Propp, V.J.(1928): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1978 .- Ricoeur, P. (1983): *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.- Segre, C. (1977): *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel, 1981.- Tinianov, Y. (1923): «La noción de

intriga

construcción», en T. Todorov (ed.), 1965: 85-88.-Todorov, T. ed. (1965): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.-Tomachevski, B. (1928): *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1982.

María Soledad GÓMEZ RUIZ

Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales