

La ficcionalidad como retórica: estudio de *Lecciones del camino* de Arantxa Urretabizkaia*

Fictionality as Rhetoric: a Study on Arantxa Urretabizkaia's *Lecciones del camino*

Beñat Sarasola

Universidad del País Vasco

benat.sarasola@ehu.eus

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9541-1344>

RESUMEN

El presente artículo analiza la obra *Lecciones del camino* de Arantxa Urretabizkaia desde la teoría retórica de la ficcionalidad. Se trata de una obra que ha suscitado debate en torno a su carácter (o no) ficcional, y que, por tanto, su status de ficcionalidad no es claro. Así, primeramente, el artículo plantea el debate sobre la ficcionalidad y sus diferentes enfoques, englobándolos en las dos corrientes mayoritarias, la sintáctico-semántica y la pragmática, situando a la teoría retórica en esta última. A continuación, el artículo estudia los diferentes aspectos a tener en cuenta para el establecimiento de la ficcionalidad de *Lecciones del camino*, divididos entre elementos transtextuales (paratexto y metatexto) e intratextuales (representación de mentes, metalepsis y multiplicidad de narradores). Después del análisis, concluye que, pese a que ha sido catalogada mayoritariamente como no-ficción, *Lecciones del camino* tiene un alto grado de ficcionalidad.

Palabras Clave: ficcionalidad; Arantxa Urretabizkaia; retórica; narratología; filosofía de la literatura; Bidean ikasia.

ABSTRACT

The article analyses the work *Lecciones del camino* by Arantxa Urretabizkaia from the perspective of the rhetoric of fictionality. It is a book that has generated a debate on his fictionality because it's fictional status is not clear. Firstly, the article explains the debate on fictionality and the different perspective in it, framed in two fundamental trends: the syntactic-semantic perspective and the pragmatic perspective, that is included the rhetoric of fictionality. Then, the article studies the different aspects that must be taken into account in order to stablish *Lecciones del camino*'s fictionality, divided in transtextual (paratext and metatext) elements and intratextual

* Esta publicación forma parte de los proyectos US 17/10 (UPV-EHU) y FFI2017-84342-P (MINECO) que desarrolla el grupo de investigación IT 1047-16.

ones (mind representation, metalepsis and narrators multiplicity). It concludes that, although the text has been catalogued mainly as non-fictional, *Lecciones del camino* is highly fictional.

Key words: Fictionality; Arantxa Urretabizkaia; Rhetoric; Narratology; Philosophy of Literature; Bidean ikasia.

1. LA FICCIONALIDAD

El debate sobre la ficcionalidad¹ ha sido uno de los debates más productivos dentro de los estudios estéticos y literarios a partir de la segunda mitad del siglo XX. La discusión arrancó a lo largo de los años 60 en el marco de la filosofía y, especialmente, a través de la noción de «mundo posible» recuperada por Saul Kripke para la lógica modal, y llevada después a la teoría de la ficción por Lubomir Dolezel, Thomas Pavel y otros (Garrido Domínguez 1997, 13-15). Bajo esta perspectiva, el objetivo fundamental de los teóricos ha sido identificar aquellos elementos textuales inmanentes que permitan determinar un texto como ficticio; son estos los denominados «indicadores de la ficción» (signpost of fiction). No obstante, la de los indicadores de la ficción, que se le ha dado el nombre de «enfoque semántico o formal» (Zetterberg 2016a), es una de las dos vías fundamentales de dar respuesta a la cuestión de la ficcionalidad. El otro gran enfoque sería el enfoque pragmático, que trata de buscar la explicación de la ficcionalidad en la relación entre el emisor y el receptor, sin otorgarle a los indicadores textuales un carácter definitorio. La distinción es, en realidad, una herencia de los debates clásicos de la filosofía del lenguaje (Zetterberg 2016a), que también se dividen entre aproximaciones semánticas (Gottlob Frege, Bertrand Russell) y aproximaciones pragmáticas (John. L Austin, John R. Searle). No en vano, dentro del debate sobre la ficcionalidad, fue el propio Searle quien abrió la vía pragmática en 1975 con su artículo «The Logical Status of Fictional Discourse».

Para él, los textos ficcionales son paradójicos, ya que las palabras y las cosas de un texto ficcional tienen los significados ordinarios, pero, a la vez, siguen unas reglas diferentes (Searle 1975, 319). Es decir, dicho de otro modo, «en el discurso ficcional las reglas semánticas están alteradas o suspendidas»

¹ O también lo ficcional. Hay numerosas propuestas terminológicas para caracterizar el problema. A lo largo de este artículo, la ficcionalidad remite al carácter de la ficción como tal, cosa que lo diferencia de la no-ficción. Es decir, no se trata de encontrar las variadas características de las ficciones sino de delimitar el campo de la ficción, su naturaleza. En ese sentido, se diferenciaría de la ficción, que sería un género literario-artístico.

(Searle 1975, 320)². Para caracterizar estas reglas propias del discurso ficcional, Searle propuso que lo distintivo de la ficción es que sus oraciones son «no serias» o fingidas. Desde el punto de vista del emisor, según Searle, el escritor de ficción finge, por ejemplo, hacer afirmaciones, es decir, hace como si estuviera realizando aseveraciones (Searle 1975, 324), pero su intención real no es esa. En lo concerniente a la cuestión de la pragmática mencionada anteriormente, lo relevante es que Searle sitúa el criterio para la distinción del discurso ficcional, no en algún elemento semántico, sino en una cuestión pragmática, a saber, en el compromiso (o en la falta de él) que adopta quien profiere la oración. En el discurso no ficcional o factual, en tanto que es serio, el emisor asume el compromiso respecto a lo dicho, mientras que en el discurso ficcional tal compromiso no existe.

En los últimos años, ha emergido una propuesta, dentro de la corriente pragmática, que se ha convertido en una de las teorías sobre la ficcionalidad más relevantes de principios del siglo XXI. Se trata de la teoría retórica de la ficción, en donde la ficción «es un concepto autónomo entendido como un modo comunicativo retórico» (Zetterberg 2016a)³. Fue Richard Walsh quien, de alguna manera, puso los cimientos para esta teoría en su influyente libro de 2007 *The Rhetoric of Fictionality*, y posteriormente ha sido desarrollado por el mismo Walsh y otros autores.

1.1. *La ficcionalidad como retórica*

Para Walsh, la ficcionalidad es, básicamente, un fenómeno lingüístico en su más amplio sentido. Esto lo diferencia de otros enfoques más ontológicos, algunos de ellos enmarcados en la teoría de los mundos posibles, que tratan de determinar la ficcionalidad a partir del estatus ontológico de sus elementos (por ejemplo, personajes o acontecimientos). Sin embargo, para Walsh, la ficcionalidad funciona en un marco comunicativo, y se fundamenta en un modo concreto de usar el lenguaje a través de un repertorio retórico distintivo determinado (Walsh 2007, 15). En suma, la ficcionalidad es un recurso retórico que va más allá de lo literario y, por tanto, podemos encontrarla frecuentemente en contextos no literarios, en la medida en que está estrechamente ligada a la capacidad humana de imaginar (Nielsen *et al.* 2015, 63-64). Walsh señala explícitamente que la definición retórica de la ficción es pragmática, en la medida en que su criterio no es inherente a la narración, sino contextual (Walsh 2007, 44). Así, la ficcionalidad sería el resultado de «un marco narrativo de presentación» (Walsh 2007, 45)⁴ en el que el paratexto juega un papel funda-

² «In fictional speech semantic rules are altered or suspended».

³ «An autonomous concept understood as a rhetorical communicative mode».

⁴ «Narrative's frame of presentation».

mental. Dicho de otra manera, la forma de presentación de un texto como ficticio (o no) a través del paratexto invita a cierta respuesta interpretativa por parte de la audiencia. De este modo, estos textos secundarios, que son los encargados de mediar entre la narración y su contexto cultural, son esenciales para determinar el marco que permite el establecimiento de la ficción. Es algo que también señalaba Gérard Genette, al constatar las limitaciones de los elementos textuales immanentes a la hora de determinar la ficcionalidad; no en vano, los marcadores paratextuales son cada vez más importantes a la hora de evitar confusiones (Genette 1990, 770). Genette trata de abordar el problema adoptando una vía intermedia entre la posición pragmática de Searle y la formal⁵ de Käte Hamburger, aunque finalmente acaba por asumir que, pese a que ciertos rasgos textuales puedan apuntar hacia la ficción, ninguno de ellos es necesario y suficiente para determinar la ficcionalidad (Genette 1990, 773).

Desde una perspectiva retórica, por tanto, es imprescindible, por un lado, analizar el acto comunicativo del autor, lo cual no significa que la ficcionalidad deba limitarse a la intención del autor (Walsh 2007, 130). Walsh rechaza explícitamente la idea de que la narración se transmita del autor al lector (Walsh 2007, 130), y subraya el hecho de que el autor no tiene «el control creativo» absoluto del texto; no en vano, el autor sería justamente el medio entre esa creatividad y el lector (Walsh 2007, 135). Inscrito en un marco comunicativo, la ficción entendida así es más bien una experiencia, y no tanto un objeto (Walsh 2007, 171). La ficción debe entenderse en el proceso retórico comunicativo entre el emisor (autor) y el receptor (lector), y entre ellos estaría justamente todo el repertorio retórico que utiliza el autor para comunicarse con el lector. En línea con toda la vertiente pragmática, el lector es, por ende, un elemento indispensable para considerar la ficcionalidad, de tal modo que cualquier intento formalista de limitarlo a algunos «indicadores de la ficción» textuales se queda corto.

A partir de la teoría de Walsh, la retórica de la ficcionalidad ha ido desarrollándose y matizándose en diferentes textos. Uno de ellos es el «Ten Theses about Fictionality»⁶ de 2015 firmado por el propio Walsh junto con Henrik Skov Nielsen y James Phelan. En él, siguen el modelo prefigurado por Walsh en 2007 tratando de ampliar la cuestión de la ficción a contextos no literarios. Con todo, hay algunas diferencias interesantes respecto a la teoría de 2007 de Walsh. Una de ellas tiene que ver con la cuestión de la intención del autor, a la que le dan mayor relevancia (tesis n.º 3) en «Ten Theses». Asumiendo que a veces es problemático determinar la intención autorial, señalan que este aspecto es más significativo que cualquier elemento textual (Nielsen *et al.* 2015, 64). La intención autorial puede estar mal ejecutada o, estando bien ejecutada, puede leerse

⁵ Zettenberg sitúa a Hamburger dentro del enfoque formal, pero denominándolo «enfoque sintáctico» (Zettenberg 2016)

⁶ A partir de ahora «Ten Theses».

incorrectamente; es decir, un autor puede tener la intención de escribir una ficción pero el resultado puede leerse como no-ficción por un lector (o viceversa). Pero este hecho no hace sino subrayar la importancia de la intención en la comprensión de cualquier acto comunicativo (incluido el ficcional) (Nielsen *et al.* 2015, 65). En la medida en que la intención del autor es un elemento de análisis relevante para determinar un acto comunicativo como fallido, queda patente que tal intención debe tomarse en consideración. Así pues, la tesis subyacente en el enfoque retórico es que la ficcionalidad está ligada al acto comunicativo, no al objeto de representación (Nielsen *et al.* 2015, 65).

Pese a que en el enfoque retórico la intención del autor adopta una importancia primordial, para estos teóricos, no se trata únicamente del carácter subjetivo de la intención del autor; es decir, es igualmente relevante que la intención se explicita de algún modo. El autor debe señalar la intención fictiva (la intención de definir a un texto como ficticio), y este señalamiento puede hacerse de diversas formas: paratextualmente, metatextualmente, a través del medio, o por medio de rupturas tácitas de las convenciones del discurso no ficcional (Nielsen *et al.* 2015, 65). En el caso de la ficción literaria, este señalamiento se hace usualmente de forma paratextual, metatextual o a través de las rupturas de la convención no ficcional; el señalamiento a través del medio solo se podría realizar en la literatura oral, por ejemplo, gracias a la modulación del tono de la voz. Zetterberg denomina a estos señalamientos como «intrusiones del autor», que han sido una técnica muy habitual de ficcionalidad (Zetterberg 2016b, 175).

Siguiendo la idea ya apuntada por Genette, para Nielsen, Phelan y Walsh el paratexto suele ser un elemento fundamental para identificar la intención del autor⁷, que puede explicitarse de formas diferentes. Utilizan el ejemplo de la novela *Expiación* de Ian McEwan, que en algunas ediciones originales aparece como *Attonement: A Novel* (Nielsen *et al.* 2015, 65). Pero hay otras formas de utilizar el paratexto para señalar que el texto es ficcional; por ejemplo, señalando que el libro pertenece a una colección de ficción o a través de la faja del libro. Junto al paratexto, el otro modo más habitual para indicar la intención fictiva de un libro es el metatextual. Los comentarios metatextuales del autor (o del editor) sobre el libro en las presentaciones, entrevistas y charlas sobre él suelen ser determinantes para identificar su intención. Así, si un libro que desde el punto de vista estrictamente textual es ambiguo en lo referente a su estatus ficticio se presenta ante los medios como un libro ficcional (o no ficcional), la actitud del potencial lector puede cambiar decisivamente al identificar la intencionalidad ficcional a través de esos metatextos. No en vano, la actitud de lectura de una obra ficcional es marcadamente diferente de la de una obra no ficcional (tesis n.º 7); como sucede con la ironía, si un mismo texto se

⁷ Puede haber casos en los que los elementos textuales queden fuera del control del autor, y se determinen por el editor. Serían casos interesantes a analizar para ver hasta qué punto debe considerarse también la intención del editor en el análisis de la ficción.

identifica como ficticio o no ficticio, las respuestas de los lectores desde el punto de vista pragmático son muy diferentes, en la medida en que en el discurso ficticio (e irónico), va más allá del significado literal del texto: el texto no realiza afirmaciones referenciales y su relevancia es indirecta más que directa (Nielsen *et al.* 2015, 67-68).

Como se ve, el receptor juega un papel a la hora de identificar un texto (o mejor, un acto comunicativo) como ficcional, pero sería un papel limitado respecto a otros enfoques pragmáticos que ponen el acento en leer un texto *como ficcional*⁸ a la hora de determinar la ficcionalidad (Martínez Bonati 1997, 160). En el marco del enfoque retórico, «desde el punto de vista del lector, la ficcionalidad es una asunción interpretativa sobre el acto comunicativo del emisor»⁹ (tesis n.º 5), y por tanto, el rol del receptor está directamente ligado a la intención del emisor (Nielsen *et al.* 2015, 66). Así, el quid de la cuestión está en la correcta adscripción por parte del receptor de la ficcionalidad de un mensaje del emisor. Más en concreto, habría una diferencia fundamental entre leer bajo la asunción de que la historia en cuestión es ofrecida como inventada (ficción), y leerla con la asunción de que es ofrecida como declarativa (no ficción) (Kukkonen y Nielsen 2018, 475). De este modo, la identificación de la intención de un acto comunicativo como inventado o declarativo se vuelve capital para la distinción de la ficcionalidad. Resumiendo lo anterior, Nielsen y Zetterberg, dos de los teóricos más relevantes de la línea retórica, han definido la ficcionalidad como «una invención intencionadamente señalada en la comunicación» (Zetterberg 2016b, 176)¹⁰. Como se observa, la definición reúne los elementos más importantes de este enfoque:

- a) La ficcionalidad es algo que va más allá de un género literario y es un elemento comunicacional en general.
- b) Tiene que ver con un acto de invención.
- c) El autor tiene que tener la intención de ejecutar este tipo de acto comunicativo.
- d) Esta intención debe ser señalada de tal forma que el receptor lo pueda identificar como tal.

Así, siendo la invención una habilidad humana general, solo en su uso comunicativo puede volverse ficción. Por otro lado, que sea señalada intencionadamente lo diferencia de otros recursos retóricos como las mentiras (Zetterberg 2016b, 176). Es decir, el autor debe mostrar de alguna manera que el texto que ha producido lo ha emitido intencionadamente como ficción, a dife-

⁸ El subrayado es de Martínez Bonati.

⁹ «From the perspective of the receiver, fictionality is an interpretive assumption about a sender's communicative act».

¹⁰ «An intentionally signaled invention in communication».

rencia de una mentira, en donde el autor no da ninguna señal de este tipo y lo emite como si fuera una aseveración, ocultando su intención de mentir. Los elementos paratextuales y metatextuales aludidos anteriormente (al igual que otras técnicas de ficcionalidad) serían, efectivamente, formas de realizar este señalamiento. Es decir, existen unas técnicas retóricas (y narrativas) que pueden servir como señalamiento, pero estas técnicas son intrínsecamente contextuales, no son indicadores de ficción absolutos como lo pretenderían las propuestas formalistas. Estas técnicas pueden cambiar de significado y de uso a lo largo de la historia, y las técnicas que se utilizan para señalar la intención de ficcionalidad pueden variar, pero todas ellas tiene como objetivo un mismo señalamiento: «lo que las técnicas de ficcionalidad señalan es la invariable y definitoria característica de la ficcionalidad: la invención» (Zetterberg 2016b, 179)¹¹.

En un primer momento, la teoría retórica de la ficcionalidad trató de poner el acento en el aspecto comunicativo de la ficcionalidad, alejándose de las perspectivas textualistas y tratando de separarlo de la ficción como género. El desarrollo de esta teoría ha llevado a investigar los mecanismos retóricos concretos que se emplean para establecer la ficcionalidad y, en ese camino, se puede decir que ha habido cierto acercamiento a las posiciones semánticas que trataban de buscar los «indicadores de la ficción». Nielsen y Zetterberg han planteado recientemente la posibilidad de combinar un acercamiento pragmático con la investigación de indicadores textuales (Nielsen y Zetterberg 2019, 6). Evidentemente, el hecho de que esta investigación sobre los indicadores textuales se realice bajo un paraguas pragmático lo distingue de planteamientos estrictamente textualistas como los de Cohn, ya que la teoría retórica niega la posibilidad de que ningún indicador pueda ser necesario y suficiente para determinar la ficcionalidad. Además, Nielsen y Zetterberg apuntan que, en realidad, los enfoques semánticos han buscado indicadores de la ficción como género, no indicadores de la ficcionalidad como tal (Nielsen y Zetterberg 2019, 7). No obstante, estos autores subrayan también las lagunas del enfoque retórico afirmando la necesidad de investigar, bajo ese enfoque, «la caracterización de la específica diferencia de la ficcionalidad»¹² (Nielsen y Zetterberg 2019, 1), ya que Walsh «no dice exactamente cómo puede distinguirse [la ficcionalidad] de otros tipos de recursos retóricos y cómo puede reconocerse como tal»¹³ (Nielsen y Zetterberg 2019, 4). Como se ha visto, Walsh enfatizó, siguiendo a Genette, la importancia del paratexto, y posteriormente en «Ten Thesis» Nielsen, Phelan y Walsh añadieron algún elemento más, pero Nielsen y Zetterberg han tratado de profundizar en ello aún más en su último artículo.

¹¹ «What techniques of fictionality signal is the unchanging and defining feature of fictionality: invention».

¹² «Characterization of the differentia specifica of fictionality».

¹³ «Does not say exactly how it is distinguished from other types of rethorical resources and how it can be recognized as such».

Para ello, parten de una distinción que recogen de Klaus W. Hempfer, que diferencia entre los indicadores y las características de la ficcionalidad. Dicho brevemente, las características serían las propiedades que definen la ficcionalidad, mientras que los indicadores son sus manifestaciones, que pueden variar, además, a lo largo del tiempo. Es decir, los indicadores son herramientas (textuales) específicas que pueden fácilmente distinguirse, pero que su significado en cuanto a la relación con la ficcionalidad no es inmediata y puede ser históricamente cambiante. Las características de la ficcionalidad, por el contrario, no pueden identificarse solo textualmente y están sujetas a un ejercicio de abstracción e interpretación. Por ejemplo, siguiendo ejemplos que utiliza Cohn, la distinción entre el autor y el narrador sería una característica de la ficción¹⁴, mientras que los mecanismos retóricos que utiliza el autor para explicitar esa distinción (por ejemplo, darle al narrador un nombre diferente al suyo) serían los indicadores.

Para Nielsen y Zetterberg, la característica estable primordial de la ficcionalidad es la invención, y por tanto, los indicadores deben señalar esa voluntad de invención del autor, pero la forma en que se ha señalado (es decir, los indicadores usados) a lo largo de la historia ha sido variable. Entre los indicadores estarían, entre otros: la intrusión autorial, los narradores múltiples, el metalenguaje, los marcadores paratextuales, los nombres emblemáticos de los personajes y lugares, el estilo indirecto libre, la representación de mentes, las expresiones idiomáticas y los comentarios metanarrativos y metaficcionales (Nielsen y Zetterberg 2019, 9-10). Estas características no establecen, en sí, la ficcionalidad, pero en determinados contextos pueden ser sus indicadores. Por lo tanto, lo que queda claro es que para analizar la ficcionalidad de una expresión, de una obra literaria o de cualquier otro objeto, dicho análisis debe realizarse concretamente sobre los mecanismos retóricos que emplea el objeto (incluidos los elementos paratextuales y metatextuales), e interpretarlos contextualmente en relación a las características de la ficcionalidad.

Esto es lo que se hará a continuación con el libro *Lecciones del camino* de Arantxa Urretabizkaia. Se tratará de abordar el problema de la ficcionalidad en este libro, indagando en los indicadores y enmarcándolo en la problemática general de la ficcionalidad como retórica.

2. LECCIONES DEL CAMINO

Arantxa Urretabizkaia publicó el libro *Bidean ikasia* en euskera en 2016, y dos años más tarde se publicó su traducción al castellano, elaborada por Fernando Rey, *Lecciones del camino*. Entre tanto, la obra recibió el Premio Euskadi de Literatura¹⁵ en la categoría de «Ensayo en euskera». El libro relata

¹⁴ Para ella es un «indicador» (signpost), ya que no asume la distinción característica/indicador.

¹⁵ Es el premio de literatura que otorga el Gobierno Vasco anualmente al mejor libro en las siguientes categorías: Literatura en euskera, Literatura en castellano, Literatura infan-

el conflicto histórico del alarde de Fuenterrabía surgido debido a la discriminación que sufren las mujeres en la fiesta¹⁶. En dicho alarde, las mujeres solo podían participar en las compañías como cantineras (una por compañía), les estaba prohibida su participación como soldado (como escopeteras o tocando el pífano o el tambor). A principios de los 90 del siglo XX, un grupo de mujeres empezó a reclamar su derecho a participar en la fiesta en igualdad de condiciones que los hombres. Después de tres años solicitando al ayuntamiento que garantizaran su derecho, y ante la pasividad de este, en 1996 veintiséis mujeres, entre ellas Arantxa Urretabizkaia, decidieron entrar de escopeteras en una de las compañías a su paso por la Calle Mayor, pero fueron rápidamente expulsadas a golpes y empujones por los hombres de la compañía. Así estalló el conflicto que ha durado hasta estos días. Actualmente, el alarde no lo organiza el ayuntamiento, sino la fundación privada Fundación Alarde. Dicho cambio se produjo para sortear la ley y las sentencias de 1998 del Tribunal Superior de Justicia del País Vasco 15/98 y 16/98 (ratificadas por el Tribunal Supremo en 2002), que amparaban el derecho a la igualdad de las mujeres. A partir de entonces, existe una única compañía que acepta la participación de las mujeres en igualdad, la compañía Jaizkibel, que, debido a la privatización del alarde, desfila con un permiso de manifestación, y aparte del resto de compañías.

Urretabizkaia, pues, relata estos hechos desde su comienzo hasta la actualidad, de ahí que tenga el siguiente subtítulo: *(1993-2016)*. En principio, se podría catalogar el libro dentro del género de la crónica, y por tanto, dentro de la no ficción. De hecho, es en ese género donde lo situaron en la base de datos *Literaturaren zubitegia* que recoge todos los títulos de literatura que se publican en euskera, divididos por autores y géneros literarios. El propio jurado del Premio Euskadi, en su fallo, también situó el libro en el género de la crónica.

Urretabizkaia ofrece en el libro una crónica y un testimonio desgarrador, comenzando desde los orígenes del alarde igualitario, sobre esta disputa que para la sociedad vasca se ha alargado, incomprensiblemente, veinte años; cuenta la lucha a favor de la igualdad y sitúa los sucesos en un contexto de apego irracional que a menudo se tiene hacia la tradición (Departamento de Cultura y Política Lingüística, 2018).

En otros actos ligados al libro, también se ha catalogado como ensayo. En el grupo de lectura «Literatura Plazara» de la Casa de Cultura de Intxaurren de San Sebastián, que está organizada por Donostia Kultura y dirigida por la profesora e investigadora Iratxe Retolaza, etiquetaron el libro como ensayo (Donostia Kultura, 2019). Lo mismo sucede con la página web de Wikipedia

til y juvenil en euskera, Traducción literaria al euskera, Ilustración de obra literaria, Ensayo en euskera, Ensayo en castellano.

¹⁶ Existe un conflicto muy similar en el Alarde de Irún, pero el libro se centra básicamente en el caso de Fuenterrabía.

dedicada al libro¹⁷. Igualmente, en la entrevista realizada para el programa literario *Sautrela* de Euskal Telebista, el entrevistador Beñat Sarasola (2017) lo inscribió dentro del género de la memoria y fuera «al cien por cien al menos» de la ficción. Como se ve, el libro se ha adscrito mayoritariamente dentro del género de la no ficción, pero un análisis en profundidad de la cuestión nos permite poner en duda esta primera identificación intuitiva.

No es difícil entender por qué se ha identificado como no-ficción *Lecciones del camino*. Como ya se ha señalado, el conflicto del Alarde es un conflicto social real, de calado histórico pero muy presente en el debate político público vasco. Por otro lado, es bastante sabido por el lector medio vasco, ya antes de la publicación de este libro, que la escritora Arantxa Urretabizkaia participó activamente desde los comienzos en la lucha por la igualdad en el Alarde, y ha desfilado anualmente en la compañía Jaizkibel durante muchos años. Todo ello prefigura ya al lector una lectura no ficcional, situándolo en unas expectativas determinadas y esperando por parte de la escritora un libro declarativo-confesional en donde relate su experiencia real del conflicto. Así, dentro de los géneros didáctico-ensayísticos, estaría situado a caballo entre el ensayo y la autobiografía (García Berrio y Huerta Calvo 1992). El propio título así como el subtítulo invitan también a prefigurar esas expectativas, como la propia Urretabizkaia también ha señalado (Sarasola, 2017b).

Tal y como se ha indicado anteriormente, la intención del autor es algo relevante a la hora de determinar la ficcionalidad de una expresión o un objeto. Si asumimos la definición de Nielsen y Zetterberg, en la que dice que la ficcionalidad es «una invención intencionadamente señalada en la comunicación», tenemos que identificar la intención de invención (o no) del autor –en este caso la intención de Urretabizkaia en lo que respecta a *Lecciones del camino*– y las formas de señalamiento que se emplean para ello. Y es que, como veremos a continuación, Urretabizkaia ha señalado en más de una ocasión que partes de *Lecciones en el camino* son ficcionales, lo cual nos sitúa en una posición interesante en lo que respecta a la ficcionalidad de la obra: ¿Cómo podemos determinar qué pasajes son ficcionales? ¿En base a qué podemos determinar su ficcionalidad? ¿En qué género debemos inscribir una obra si partes de ella son ficcionales y partes no ficcionales? ¿Qué ha sucedido para que numerosos lectores (incluido el jurado del Premio Euskadi) hayan catalogado la obra como de no-ficción?

2.1. *Intención inventiva del autor*

Ya se ha señalado que, bajo la perspectiva de la retórica, hay muchas maneras de apuntar la intención del autor. A modo orientativo, nosotros las dividiremos entre los elementos transtextuales (Genette 1989) y los elementos

¹⁷ «Bidean ikasia (1993-2016)». Wikipedia, https://eu.wikipedia.org/wiki/Bidean_ikasia_

textuales. Entre los primeros estarían los elementos paratextuales y metatextuales, mientras que los segundos son todos aquellos recursos textuales de la obra en sí que apuntan la naturaleza inventiva del texto. Siguiendo la crítica a los indicios de la ficción, entendidas éstas como elementos necesarios y suficientes para determinar la ficción, los elementos analizados a continuación no pueden considerarse en sí elementos distintivos de la ficción. Estos elementos deben entenderse en su conjunto y enraizados en su contexto, y solo a través de esa perspectiva se puede determinar la ficcionalidad; es decir, los entendemos como indicios en el sentido apuntado por Hempfer. En este caso, los indicios tienen como objetivo apuntar la intención inventiva de Urretabizkaia, o lo que es lo mismo, tratan de señalar que el texto o partes de los textos indicados son concebidos por Urretabizkaia como inventados y, por tanto, como ficcionales.

2.1.1. Elementos transtextuales

Hay dos elementos no estrictamente textuales que son fundamentales a la hora de analizar la intención del autor, y por consiguiente, la ficcionalidad (Nielsen *et al.* 2015). El teórico más importante de estos elementos, Genette, sitúa a ambos dentro de la transtextualidad que define como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette 1989, 9-10). Según él, el texto, para entenderse en su totalidad, debe considerarse también en sus relaciones transtextuales con otros textos, de tal forma que la lectura es siempre una lectura dialógica. Dentro de la transtextualidad distingue cuatro tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

Según la teoría retórica de la ficcionalidad, son el paratexto y el metatexto los relevantes en cuanto al establecimiento de la ficción. Para Genette el paratexto lo conforman:

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto (Genette 2019, 11).

En lo que se refiere a la cuestión de la ficcionalidad, conviene hacer algún comentario. Genette apunta hacia un elemento problemático para la teoría retórica; a saber, que el paratexto no tiene por qué ser siempre autógrafo y puede ser también alógrafo, es decir, puede ser ajeno a la intención del autor (impuesta por el editor, por ejemplo). En la medida en que en la teoría retórica la intencionalidad (y su señalamiento) por parte del autor son esenciales, el paratexto tampoco parece un elemento definitorio.

En cuanto al metatexto, Genette lo define como «otro texto que habla de él [del texto] sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...]». La metatextualidad es por excelencia la relación crítica» (Genette 1989, 13).

Aquí también conviene hacer alguna aclaración en la medida en que, por un lado, en lo que se refiere a la ficcionalidad, solo interesa el metatexto elaborado por el propio autor, debido a que es su intención lo que se rastrea. Por otro lado, aquí se entenderá el metatexto en sentido más amplio, incluyendo textos que sí cita o convocan al texto original, porque cuanto más explícita sea la alusión del autor, más claramente queda fijada su intención.

2.1.1.1. Paratexto

Para empezar con el análisis de los elementos paratextuales, nos detendremos primero en el elemento más importante de estos en lo que al establecimiento de la ficcionalidad se refiere: la colección. No en vano, a menudo, que un libro sea catalogado o incluido dentro de una colección de ficción, novela o relatos suele ser el elemento principal para determinar su ficcionalidad. En este caso, el libro está incluido en la colección «Narrativa»¹⁸ de la editorial Pamiela. Este hecho es relevante a la hora de analizar el caso, ya que, el género de la narrativa se suele asociar generalmente a la ficción. Así es como lo define también el Diccionario de la Real Academia Española: «Género literario constituido por la novela, la novela corta y el cuento» (Real Academia Española 2018). Pese a que dentro de la teoría de la narración es bastante común aceptar, ya desde Aristóteles (2006, 56), que el género narrativo puede ser ficcional o no-ficcional (Ricoeur 1988; White 1981), dentro del público no especializado –tal y como recoge el Diccionario de la lengua española– la narrativa engloba los géneros de ficción. No en vano, en muchas editoriales se incluyen dentro de esa categoría tanto las novelas como los relatos de ficción. Ese es el caso de Pamiela, que guarda para la colección «Ensayo» las obras de no-ficción, y para «Narrativa» las obras ficcionales.

Otro de los elementos paratextuales principales de un libro es la contraportada y su resumen de la historia o descripción del libro. En este caso sucede algo interesante. En la edición original en euskera no se encuentra un texto elaborado por el editor o la editorial, sino un extracto del cuerpo del texto, tal y como sucede en todos los libros de la colección.

Inor gutxik izango du kalean ahoz gora iraindua izateko ohitura. Inor gutxi dago horretarako prestatua. Irainzaileak ere ez du seguru asko ohitura hori, baina ekintzek frogatzen dute hobekiago egokitzen dela irainzailea egoera berrira, berak sortua delako egoera hori, berak aukeratu duelako ekintza.

Iraintzen duenak uste du, iraindua mintzeko ahalmenez gain, iraindua umiltzeko boterea ere baduela. Kalean, zuk ezagutzen ez duzun gizon gazte batek puta esaten badizu, ez da atsegina, noski. Baina irain berak zure semearen edo bikotekidearen

¹⁸ El original en euskera en la colección «Kondagintza», que es una palabra de poco uso (y un tanto arcaica en esa forma léxica) para denominar «Narrativa».

ahotan eragin desberdina luke. Semearenak umilduko zintuzke, kaleko gaztearenak, agian ez. Lastima ere senti dezakezu iraintzailearekiko.
[...] Irainaren ezpatak bi aho ditu, eta bigarrenak iraingilea zauritzen du (Urretabizkaia 2017)¹⁹.

Como se puede comprobar, es un extracto de tipo reflexivo más ensayístico que narrativo-ficcional. Aunque como ya se ha dicho, no hay ningún indicio textual que afirme o niegue esencialmente la ficcionalidad de un texto, se podría decir que esta contraportada apunta hacia la no-ficcionalidad del texto, y prefigura al lector hacia una lectura más ensayística que ficcional.

No obstante, en la traducción al castellano, la contraportada es diferente, y no aparece ese extracto perteneciente al cuerpo del texto. En lugar de él, aparece el siguiente texto elaborado por la editorial.

En 1993, un grupo de mujeres de Hondarribia (Gipuzkoa) solicitó participar en el tradicional desfile cívico-religioso, de carácter exclusivamente masculino, a excepción de una cantinera por compañía, que venía anualmente celebrándose en su localidad desde 1639. La autora relata y reflexiona en estas páginas sobre los acontecimientos amargos, duros, y al mismo tiempo emocionantes y hermosos, que a partir de la reclamación de las mujeres se sucedieron en los años siguientes. El dolor y la alegría son buenos maestros, de ahí el título de este libro: *Lecciones del camino* (Urretabizkaia 2018).

Este texto también apunta, incluso más claramente que la contraportada de la versión en euskera, hacia la no-ficcionalidad del libro. Después de una introducción al conflicto del Alarde de Fuenterrabía, se dice que «la autora relata y reflexiona», es decir, se apunta hacia una identificación entre el narrador y el autor, cuestión que, según Cohn (1999, 123-130), es un indicio de la no-ficcionalidad del texto. Por un lado, pues, parece que es la autora misma quien relata los hechos, pero, por otro, estos hechos aparecen como sucedidos realmente.

Finalmente, como ya se ha sugerido anteriormente, el título de la obra también puede interpretarse como un indicio de no-ficcionalidad. Especialmente el «(1993-2016)»²⁰ nos empuja a pensar que el texto trata de un periodo

¹⁹ Casi nadie está acostumbrado a ser insultado en voz alta por la calle. Casi nadie está preparado para eso. El agresor seguramente tampoco tiene esa costumbre, pero las pruebas demuestran que el agresor se adapta mejor a la nueva situación, ya que es él quien la ha creado, ya que es él quien la ha elegido. / El que insulta cree que además de la capacidad de herir a la persona injuriada tiene el poder de humillarla. Si en la calle un hombre joven que no conoces te dice *puta*, no es agradable, por supuesto. Pero si el mismo insulto saliera de boca de tu hijo o de tu pareja tendría otro efecto. El insulto, de boca de tu hijo, te humillaría, el del joven de la calle quizá no. Incluso puedes sentir lástima hacia quien te ha insultado. / [...] El arma del insulto tiene doble filo, y uno de ellos hiere a la misma que injuria.

²⁰ Aunque no aparece en la portada, el subtítulo sí aparece en la contraportada.

histórico real, y junto al título «Lecciones del camino», podríamos pensar que se trata de una crónica o de unos apuntes autobiográficos.

Analizando todos los elementos paratextuales podemos asegurar que uno de los elementos principales de ellos, la colección, prefigura una lectura ficcional, y que otros dos (los textos de la contraportada y el título/subtítulo) prefiguran una lectura no-ficcional. Por tanto, podemos concluir que el paratexto no da una señal definitiva para prefigurar cómo debe leerse el texto, como ficción o como no-ficción.

2.1.1.2. Metatexto

El primer metatexto producido por un autor suele ser, por lo general, el realizado en la presentación del libro. En este caso, el libro se presentó por primera vez el 22 de diciembre de 2016 en San Sebastián. En aquel acto, Urretabizkaia aseguró que, pese a que sabía desde 1996 que algún día iba a contar todo lo sucedido con el Alarde, le llevó veinte años encontrar cómo hacerlo. Para ello, comentó que construyó tres vías narrativas:

Por un lado, una crónica que cuenta mi yo periodista. Sobre todo, para que sepan de qué hablamos los que no conozcan la historia. La segunda es la ficción creada por mi yo escritora que se me aparece también de vez en cuando. Y la tercera es la reflexión sin disfraz ni mediador, que explica en primera persona qué es lo que he aprendido yo²¹ (Urretabizkaia 2016b).

Urretabizkaia distingue así en su libro dos líneas no-ficcionales (el periodístico y el de reflexión) y uno ficcional. Lo hace, además, explícitamente, por lo que el señalamiento no tiene ambigüedad. Este señalamiento lo ha realizado, además, en numerosas ocasiones (Barber 2017; *Hitzen uberan* 2017; Sarasola 2017; Sarasola 2017b). En la presentación de la traducción también dijo algo muy parecido.

Está compuesto de textos breves de una o dos páginas por lo general. Uno de los hilos es la crónica de lo ocurrido, «pero la crónica no puede decir lo que la gente piensa, a no ser que lo verbalice, por lo que esos pasajes incluyen también elementos de literatura, de ficción, para poder entrar en el fondo de las personas». Así pues, el segundo hilo es la ficción, y el tercero la reflexión (Ibargutxi 2018).

Las razones para usar la ficción para tratar este tema tienen que ver con su capacidad subjetivizadora, porque «la ficción te da la oportunidad de meterte

²¹ Alde batetik, naizen kazetariak kontatzen duen kronika bat. Batez ere, jakinaren gainean ez daudenek ulertu dezaten zertaz ari garen. Bigarrena da tarteka naizen ere idazleak sortutako fikzioa. Eta hirugarrena da hausnarketa inolako mozorrorik eta bitartekaririk gabe, lehen pertsonan zer ikasi dudan nik.

al interior de los personajes; a sus sueños, reflexiones, deseos, miedos»²² (Sarasola 2017b). En ese sentido, es interesante subrayar las dos referencias que ha citado como obras que influyeron en la escritura de *Lecciones del camino*: por un lado, *Días de Nevada* de Bernardo Atxaga, por otro, la literatura de Emmanuel Carrère. Del primero, subraya que «se mezclan muchos géneros» (Hitzen uberan 2017), y, efectivamente, es un libro que mezcla distintos géneros (como es harto habitual en la obra de Atxaga, por otra parte), pero que, en concreto, se mueve a menudo en la difusa frontera entre la ficción y la no-ficción, exactamente, entre la autoficción y la autobiografía (Babiano 2015; Kortazar 2018). En cuanto a Carrère, también es conocido porque mezcla a menudo los géneros ficcionales y no-ficcionales; de hecho, él mismo ha definido sus obras como «novelas no-ficcionales» (Hunnewell 2013).

Finalmente, en la entrevista que dio en el programa de televisión *Sautrela*, el entrevistador se refirió a un pasaje concreto, que habla de una tendera «que podría ser un personaje de novela» que se dedicaba a enumerar los ataques sufridos por las personas favorables al alarde igualitario. El entrevistador la tiene por persona real, a lo que Urretabizkaia contesta: «Me han solido preguntar si es [una persona] verdadera o no, y siempre he dicho que si te lo crees es verdadero, si no, no» (Sarasola 2017). Urretabizkaia sugiere así que dicho personaje es ficcional, pese a que el entrevistador lo leyó como no-ficcional.

Como se ve, el señalamiento de Urretabizkaia advirtiendo de que algunas partes del libro son ficcionales ha sido explícito en el metatexto, aunque, como analizaremos más adelante, eso no ha servido para disipar las dudas respecto a la ficcionalidad o no del libro. No en vano, con el análisis realizado hasta ahora, se puede concluir que se trata de una obra imposible de catalogar plenamente como ficcional o no-ficcional; se trata de un libro híbrido que combina partes ficcionales con no-ficcionales. Como Urretabizkaia no enumera una por una las partes que son ficcionales, la duda que nos queda ahora es determinar qué partes del libro son ficcionales y cuáles no-ficcionales. Para ello, son insuficientes las informaciones de los elementos transtextuales, por lo que debemos analizar también los elementos intratextuales.

2.1.2. Elementos intratextuales

La cuestión de los marcadores o indicios de ficción ha sido controvertida a lo largo de la historia de las teorías de la ficcionalidad. Así como algunos teóricos, especialmente en la tradición semántica, se han esforzado por encontrarlos (Banfield 1982; Cohn 1999; Hamburger 1993), otros teóricos, enmarcados en la línea pragmática, han rehusado profundizar en ellos debido a que no

²² zeren fikzioak ematen dizu aukera pertsonaien barrura sartzeko, ametsetara, gogoetetara, nahietara, beldurretara.

puede haber, según su postura, ningún elemento textual necesario y suficiente para determinar la ficcionalidad. Sin embargo, Nielsen y Zetterberg, pese a situarse en la tradición pragmática (y retórica), han subrayado la utilidad de investigar sobre estos elementos. Sin ser elementos necesarios y suficientes, en ciertos contextos sí pueden apuntar hacia la intención inventiva del autor, y por lo tanto, ser relevantes para el análisis (Nielsen y Zetterberg 2019).

Como ya se ha apuntado, son muchos los indicios de la ficción o la ficcionalidad señalados por diferentes autores. Siguiendo su estela, Nielsen y Zetterberg enumeran algunos, aunque no los diferencian entre los elementos transtextuales y los intratextuales. Por tanto, es conveniente recordar aquí cuáles son los estrictamente intratextuales apuntados por ellos: intrusión autorial, los narradores múltiples, los nombres emblemáticos de los personajes y lugares, el estilo indirecto libre, la representación de mentes, las expresiones idiomáticas.

En lo que respecta a *Lecciones del camino*, hay algunos que no aparecen en el libro. No aparecen, por ejemplo, nombres emblemáticos de los personajes o lugares²³, ni expresiones idiomáticas elocuentes que apunten a la ficcionalidad²⁴. Así, los mecanismos textuales que se pueden identificar en el libro tienen que ver con el narrador: las representaciones de mentes, las intrusiones del autor y los narradores múltiples. Como se verá, entre ellos, el de la representación de mentes es el mecanismo fundamental para establecer la ficcionalidad de esta obra.

2.1.2.1. Representación de mentes

Obviamente, en un tipo de texto no-ficcional como la autobiografía puede existir la representación de la mente del narrador, pero cuando nos encontramos con representaciones de otros personajes distintos al narrador, estas representaciones serían indicios de ficcionalidad. Este es, justamente, el caso de *Lecciones del camino*.

La cuestión de la representación de mentes sirve, además, como nexo entre los elementos transtextuales e intratextuales. Como ya se ha indicado, Urretabizkaia ha señalado reiteradamente en el metatexto que se valió de partes ficcionales por su capacidad subjetivadora, es decir, porque le permitía introducirse en la mente de los personajes, y es justamente eso lo que permite la representación de mentes.

Según nuestro análisis, las partes ficcionales en el libro son las que corresponden a las siguientes páginas: 15-20, 33-34, 38, 39-42, 46-47, 52, 55-56, 60-62, 65-67, 71-73, 75-76, 78-79, 80-82, 83-85, 88-90, 91-94, 96-98, 101-103, 105-107, 108-110, 114-115, 117 (Urretabizkaia 2018). En total son 64 páginas

²³ Por ejemplo: nombres de personajes o lugares inventados.

²⁴ Un ejemplo clásico de este tipo de expresiones sería: «Érase una vez».

de las 123 que tiene el libro, por lo que se podría decir que más o menos la mitad del libro es ficcional. Con todo, la autora ha señalado que, para ella, el corazón del libro es la parte reflexiva no ficcional, y de ahí el título del libro (Urretabizkaia 2017b).

Las páginas arriba indicadas están formadas por fragmentos bastante breves que no tienen un único hilo narrativo. Hay seis hilos principales, aunque algunos de ellos se entrelazan puntualmente. Urretabizkaia prescinde de los nombres propios para caracterizar a los personajes, cosa que ahonda en la ambigüedad de ficcionalidad, ya que si hubiese utilizado nombres ficticios habría un indicio más claro. Cuatro de los hilos principales los presenta al inicio de la narración, bajo los subcapítulos «Un inicio», «Otro inicio», «Otro» y «Otro (II)»²⁵. Estos son los protagonistas de cada una de ellos:

N.º 1: *Un inicio*: La mujer que se mostró a favor del Alarde paritario porque su hija quería tocar el tambor. Páginas: 15-17, 55-56²⁶, 46-47, 65-67, 88-90, 105-107.

N.º 2: *Otro inicio*: La niña que sin saber que era adolescente sintió la llamada a participar en el Alarde junto a su padre. Páginas: 17-18, 60-62, 83-85, 91-94, 101-103, 117.

N.º 3: *Otro*: La chica que terminó con los ojos y los pies llorando el día que salió de cantinera. Páginas: 18-19, 80-82, 108-110.

N.º 4: *Otro (II)*: La mujer que minusvaloraba el Alarde en nombre de la patria vasca. Páginas: 19-20, 78-79, 114-115.

Además de estas líneas narrativas, existen otras dos que se inician un poco más adelante en la narración.

N.º 5: La vecina de arriba. Páginas: 33-34, 39-42, 96-98.

N.º 6: El periodista. Páginas: 38, 52, 71-73, 75-76.

Pese a la brevedad de la mayoría de los hilos, en cada uno de ellos existen otros personajes secundarios, y tanto las historias como los personajes evolucionan²⁷. Sin embargo, para el presente estudio no son relevantes las vicisitudes particulares de las historias de cada hilo, por lo que no ahondaremos en ellas. Lo que sí es de relevancia es ver en base a qué se puede establecer la ficcionalidad de cada hilo, es decir, en este caso, dónde se pueden identificar las representaciones de mentes.

²⁵ En el texto aparecen dos subcapítulos bajo el título «Otro». Nosotros añadimos (II) al segundo para diferenciarlos.

²⁶ Esta parte corresponde al personaje del pescador que, pese a que en el primer texto no sale relacionado con este hilo narrativo, en los subsiguientes sí.

²⁷ Por ejemplo, en el hilo n.º 2, la adolescente termina siendo una tendera que va apuntando en una lista todas las agresiones sufridas por los partidarios del Alarde paritario a lo largo de los años. En el hilo n.º 5, la vecina de arriba sufre el desprecio de la vecina de abajo, que es acérrima defensora del Alarde discriminatorio.

Urretabizkaia utiliza un narrador heterodiegético y extradiegético, focalizado internamente en cada personaje principal de cada hilo arriba indicado, pero que en algunos casos también es variable²⁸. Según ha contado Urretabizkaia, al principio había escrito algunas de estas partes ficcionales con diversos narradores homodiegéticos, finalmente optó por un narrador heterodiegético justamente para diferenciarlo del resto del libro, que siendo no ficcional, aparece un narrador homodiegético (narrador-autor) (Sarasola 2017b). La focalización interna es la que permite, justamente, introducirse en la psique de los personajes. He aquí un ejemplo de representación de mentes para cada hilo.

N.º 1: «Cada vez que fija su atención en el sol que se acerca a poniente, la madre se esfuerza en ver las cosas tal como son, se repite a sí misma que el sol no va a ninguna parte, que es la Tierra la que se mueve» (Urretabizkaia 2018, 15).

N.º 2: «De vez en cuando la chica mira hacia atrás, obedeciendo al paso que lleva la compañía, y siente cómo le atrapa la alegría de los hombres que tocan la música» (Urretabizkaia 2018, 18).

N.º 3: «En el mismo instante le cayeron las primeras lágrimas y pudo articular las palabras que tenía en mente: «Esta es la primera y última ocasión que he tenido de participar en el Alarde» (Urretabizkaia 2018, 19).

N.º 4: «Sobre la cómoda del cuarto de estar, llevaba muchos años la foto de cuando fue cantinera, pero pensó que había montones de reivindicaciones mucho más importantes» (Urretabizkaia 2018, 19).

N.º 5: «La cuestión es que a los momentos más importantes de la vida siempre les pone música antes de guardarlos en el archivo de su cerebro [...] La elección la hace automáticamente, como si un ordenador oculto fuera el que decidiera» (Urretabizkaia 2018, 33).

N.º 6: «Se presentó en el pueblo cuando faltaban aún diez días para el ocho de septiembre, siguió desde el principio los pasos de la nueva compañía, vio la barricada formada por el grupo de mujeres junto a la muralla, y se preguntó qué era lo que le impedía llorar en esos momentos tan terribles, dónde se le quedaban las lágrimas en su camino hacia el exterior» (Urretabizkaia 2018, 52).

En todos los ejemplos se observa un nivel de detalle de los pensamientos y sentimientos de los personajes que es prácticamente imposible encontrar en narraciones no-ficcionales con narradores heterodiegéticos. Muchos de los personajes se hablan a sí mismos o sienten en la soledad debido a que, entre otras cosas, la participación en igualdad de las mujeres en el Alarde es un tema tabuizado en su entorno. Los sentimientos van ligados a instantes concretos que son casi imposibles de atrapar desde una subjetividad ajena al personaje, por lo que solo desde un acercamiento ficcional puede llegar el autor a todas esas

²⁸ Por ejemplo, en el hilo n.º 1, las páginas 55-56 están focalizadas en el pescador. El hilo n.º 5 es el que tiene una focalización más variable, porque cambia entre la «vecina de arriba» y la «vecina de abajo».

subjetividades. Así, el uso de la ficción le permite a Urretabizkaia trasladarse a sentimientos y reflexiones ocultos bajo la violencia y el silencio impuesto en Fuenterrabía por los partidarios del Alarde discriminatorio. Ese nivel de detalle de esas distintas subjetividades solo se podría obtener desde la no-ficción por medio de múltiples narraciones autobiográficas. No obstante, el contexto de duro conflicto hace quimérica esa posibilidad. Es así como se puede entender también lo dicho por Urretabizkaia en más de una entrevista: «Cada vez que he tenido un percance en la calle, y he tenido numerosos, siempre he pensado para mis adentros: “yo tengo una herramienta que tú (el injuriador) no tienes, y yo esto lo voy a contar y tú no lo podrás”»²⁹ (*Hitzen uberan* 2017). Aquí la posibilidad de contar no se reduce a la posibilidad material de hacerlo, sino a la capacidad técnica del escritor de contarlo con unas herramientas (como la ficción) de las que alguien que no es escritor no dispone.

2.1.2.2. Metalepsis: intrusión del autor

Aunque escasos, también hay algún momento en que Urretabizkaia utiliza una «intrusión del autor», marca que, como ya se ha dicho, también puede considerarse como indicio de la ficción. Es un recurso que Genette ha analizado bajo el concepto de metalepsis, y que para él, no es «una simple figura (traducible), sino la ficción enteramente» (Genette 2005, 23). Es decir, para Genette se trata del mecanismo fundamental sobre el cual emerge la ficción: «La presencia de la narración metadiegetica es, así, un plausible indicador de ficcionalidad» (Genette 1990, 764) Mediante este modo, el lector percibe abruptamente que lo que está leyendo es una narración construida, y se rompe, por tanto, el hechizo del pacto ficcional o la lógica ficcional (Martín-Jiménez 2015, 17), quedando el carácter ficcional de la narración en primer plano. Esto sucede mayoritariamente en el hilo n.º 1, y la metalepsis más clara del hilo la encontramos al inicio.

Antes de llegar a la alameda, la niña ha decidido que cuando sea mayor se unirá a los hombres que van tras ella, para disfrutar como lo hacen ellos. No sabe que es una adolescente; tampoco sabe que en ese mismo instante se ha convertido en feminista, pues ni siquiera conoce la palabra (Urretabizkaia 2018, 18).

A partir de «No sabe que...» nos encontramos con un cambio de focalización. El narrador pasa de estar narrando desde la perspectiva de la adolescente, a dejar de focalizarse en ella, como explícitamente es señalado, además, con los «no sabe...», «tampoco sabe...». Ese cambio de focalización hace emerger

²⁹ Kalean istripu bat izan dudanean, eta hamaika izan ditut, beti pentsatu izan dut neure kautan: «mik daukat zuk [iraintzaileak] ez daukazun tresna bat, eta nik hau kontatuko dut eta zuk ezingo duzu».

el narrador y su carácter ficcional, que, desde su dominio absoluto de la narración, es incluso capaz de anticiparse a los acontecimientos.

En ese mismo hilo hay otro caso que, aunque no sea tan evidente, también puede entenderse como una intrusión de la autora: «Dicen que Koldo Mitxelena guardaba sus fichas en cajas de zapatos. La dependienta, al principio, lo hizo en cuadernos» (Urretabizkaia 2018, 62). Dadas las características del personaje, parece complicado pensar que la comparación sea cosecha de ella. Más aún, hay que tener en cuenta que Urretabizkaia fue compañera de Ibon Sarasola en la editorial *Lur*, lugar en el que ambos eran los editores de los textos. Sarasola comenzó a trabajar con Mitxelena en Euskaltzaindia por aquella época, y algunos años después trabajaría codo con codo en los inicios del diccionario *Orotariko Euskal Hiztegia*, que empezó dirigiendo Mitxelena y terminó de dirigirlo el propio Sarasola. La anécdota de la caja de zapatos ha sido relatada por Sarasola en numerosas ocasiones (Ibargutxi 2005) y, por ello, para cualquiera que conozca la trayectoria de la autora, no es difícil encontrar su voz en la comparación.

Finalmente, al final de ese hilo, también hay otra intrusión de la autora. En el último fragmento (105-107), el narrador cuenta que la hija de la pareja decide salir tocando el pífano en la compañía Jaizkibel en el año 2003. Urretabizkaia opta por detener la narración para añadir un párrafo explicativo sobre los avatares jurídicos en torno al conflicto. Urretabizkaia cuenta cómo el Tribunal Supremo decidió que el Alarde discriminatorio de la Fundación Alarde no tenía la obligación de ser paritario por ser un evento privado. Hay un salto diegético claro en el que la voz de la autora vuelve a emerger. No en vano, la vuelta a la narración es también un indicio para percatarse de ese salto: «A la niña que soñó con tocar el tambor eso no le importa» (Urretabizkaia 2018, 106).

En el hilo n.º 3 también se encuentra otra interesante metalepsis. El narrador cuenta cómo deciden casarse la protagonista del hilo (miembro del alarde paritario) y su novio (miembro del alarde discriminatorio), y es en ese momento cuando encontramos otra metalepsis.

No saben cómo superar el último obstáculo, porque toda historia canónica, si es que merece ese nombre, tiene un gran obstáculo. Una joven y un joven, un joven y una joven, se quieren. Pero, ¡ay, Dios santo!, deben superar un obstáculo antes de vivir felices y comer perdices.

El obstáculo puede ser la clase social, la religión, la distancia geográfica provocada por el destino, las posturas políticas contrapuestas. O que las personas que quieren unirse sean del mismo sexo. En este caso, el problema es que la chica desfila en Jaizkibel y el chico en Beti Gazte. Montescos y capuletos, los Oñaz y los Gamboa (Urretabizkaia 2018, 81).

Las claras alusiones metanarrativas no hacen sino poner de relieve, a través de la metalepsis, el mecanismo de la ficción. Decir que «toda historia canónica, si es que merece ese nombre, tiene un gran obstáculo» habla del carácter construido y ficcional de la narración, en especial en lo que a la tensión narrativa

se refiere, idea que se refuerza con la referencia estándar de la ficción de «vivir felices y comer perdices»³⁰. Las consideraciones posteriores sobre montescos y capuletos y los Oñaz y los Gamboa también son intrusivas porque conectan con una de las ideas más importantes que desarrolla la autora en las partes no ficcionales, a saber, que los vascos tienen la tendencia a tomar posiciones fuertemente polarizadas en los conflictos.

2.1.2.3. Multiplicidad de narradores

La multiplicidad de narradores más evidente está en los hilos n.º 1 y n.º 5. En cuanto al primero, tiene un fragmento en que cambia la focalización externa y el narrador cuenta desde el personaje del pescador partidario del alarde discriminatorio.

Quando insultó por primera vez, la conmoción que le agitó todo el cuerpo le trajo a la memoria los tiempos de la escuela, pero, a la vez que rechazaba aquel siniestro recuerdo, le cogió gusto al sentimiento que le decía que al insultar se había situado por encima de alguien. Se sintió poderoso, más que nunca, llevando a cabo la venganza de los insultos recibidos de pequeño (Urretabizkaia 2018, 55).

El personaje aparece en otros fragmentos posteriores, dentro del hilo n.º 1, pero siempre desde la perspectiva de la mujer protagonista, de su marido o de los dos.

En cuanto al hilo n.º 5, sucede algo similar, ya que, de los tres fragmentos que componen el hilo, el primero y el tercero están focalizados en la vecina de abajo, y el segundo en la vecina de arriba.

Asimismo, en el hilo narrativo n.º 2, es reseñable que en la parte en la que la adolescente se convierte en tendera también haya un cambio de la focalización del narrador y deje de estarlo en el personaje principal, de modo que vuelve a emerger un tipo de narrador omnisciente más cercano al típicamente ficcional.

Eso debió de ocurrirle, por lo visto, a la tienda de la autora del informe, y eso aumentó la eficacia del establecimiento como mirador, porque allí se concentraban los rumores que le interesaban a nuestra informante³¹. Y eso explica, por otra parte, la riqueza de su informe. Eso y su perseverancia (Urretabizkaia 2005, 117).

No obstante, dentro de ese mismo hilo, el fragmento en el que más claramente se puede observar un narrador de focalización cero es el correspondien-

³⁰ En verdad, esta fórmula es una expresión idiomática (por utilizar la terminología de Nielsen y Zetterberg) clásica de la ficción, pero como aquí queda incluida dentro de una metalepsis, consideramos que no es una expresión idiomática utilizada literalmente, y por eso no la analizamos como tal.

³¹ La autora del informe o informante es justamente la protagonista de este hilo, la que nosotros hemos llamado «la tendera».

te a las páginas 83-85. El narrador no focaliza en ningún personaje, sino que habla de forma totalmente heterodiegética del hallazgo del informe que ha ido realizando la tendera a lo largo de los años. Tanto en ese fragmento como en los dos restantes de ese hilo, el narrador se ciñe, básicamente, a relatar lo descrito por el informe. Así, este giro es otro de los recursos tradicionales de la ficción, a saber, el «manuscrito encontrado», aunque en este caso la autora no lo utiliza, como usualmente, para añadir un nuevo narrador intradiegético; en cambio, sigue con el mismo narrador extradiegético de todo el hilo.

Estos cambios de narradores pueden considerarse como indicios de ficción. Por un lado, se representa una multiplicidad de voces que prácticamente solo la ficción puede proporcionar. Por otro lado, en casos como el del hilo narrativo n.º 2, se configura un tipo de narración que se acerca a formas ficcionales estandarizadas. En ese sentido, no es casualidad que sea el hilo narrativo n.º 2 el que más desarrollo narrativo presenta. Es uno de los hilos que más páginas tiene y en el que el personaje está más elaborado. De hecho, fue precisamente la tendera el personaje que citó Sarasola en la entrevista que le realizó a Urretabizkaia, indicando que «podría ser un personaje de novela» (Sarasola 2018).

3. CONCLUSIONES

Las dos vías fundamentales de dar respuesta a la cuestión de la ficcionalidad, la vía semántica y la vía pragmática, se han visto insuficientes a la hora de explicar el fenómeno en toda su complejidad. El enfoque retórico de la ficcionalidad, que tiene su origen en la vía pragmática, puede aportar un análisis más exhaustivo tanto del fenómeno como de los recursos retórico-textuales que entran en juego en él. Es esta vía la que están explorando algunos de los teóricos contemporáneos como Nielsen y Zetterberg, que los está llevando a una suerte de convergencia entre las dos vías. No en vano, el propio Genette ya propuso en su día una suerte de compromiso entre las dos vías (Genette 1990). Es decir, siendo la ficción un fenómeno comunicacional de naturaleza inventiva, es necesario que la intención (inventiva-ficcional) del autor sea señalada. Este señalamiento se realiza mediante indicios que, aunque ninguno de ellos sea suficiente y necesario para establecer la ficcionalidad, pueden cumplir esa función de señalamiento en contextos determinados.

El libro *Lecciones del camino* de Arantxa Urretabizkaia es una obra muy interesante para el análisis de su ficcionalidad. Es un libro que difícilmente se puede catalogar claramente como de ficción o no-ficción. Por ello, el análisis y las herramientas que nos ofrece la reciente teoría retórica de la ficcionalidad son muy válidos para tratar de aclarar la cuestión.

Los elementos a tratar para el estudio de la ficcionalidad se dividen en dos campos, los elementos transtextuales y los elementos intratextuales. Entre los primeros, los relevantes son el paratexto y el metatexto. El análisis del para-

texto de *Lecciones del camino* apunta hacia la ambigüedad, en la medida en que, por un lado, la colección en la que se incluye (Narrativa) señala la ficcionalidad, pero por otro, tanto el texto de la contraportada como el título y el subtítulo señalan la no-ficcionalidad. Por ello, entre los elementos transtextuales, es el conjunto metatextual el que claramente señala la ficcionalidad de parte del libro. Urretabizkaia ha indicado en reiteradas ocasiones (presentaciones, entrevistas) que partes del libro son ficcionales.

No obstante, para determinar qué partes exactamente son ficcionales, es necesario indagar en los elementos intratextuales, es decir, en los llamados indicios de ficcionalidad. Entre ellos es la representación de mentes el indicio más empleado por la autora, además de ser el que permite establecer seis líneas narrativas ficcionales dentro del libro. Asimismo, también hay ocasionales usos de metalepsis y la presencia de múltiples narradores, especialmente en el hilo narrativo n.º 2.

Todos estos elementos, tanto los transtextuales como los indicios intratextuales, nos hacen concluir que la obra oscila entre la ficción y la no-ficción. Casi con una exactitud matemática, la mitad del libro está formado por fragmentos ficcionales que componen seis hilos narrativos, mientras que la otra mitad del libro la conforman dos hilos no-ficcionales, una reflexiva (según la autora, el corazón del libro) y otra más periodística-explicativa.

Después de este examen nos queda la duda todavía de cómo catalogar exactamente este libro. La respuesta a esta pregunta se puede dar teniendo en cuenta un fundamento básico del enfoque retórico y una idea desarrollada en «Ten Thesis» por Nielsen, Phelan y Walsh. El enfoque retórico aboga por considerar la ficción como un recurso retórico, recurso que puede utilizarse en diferentes contextos literarios y no literarios. En el caso de *Lecciones del camino*, Urretabizkaia lo utilizó en momentos determinados, valiéndose de su arte como narradora para conseguir un objetivo determinado; a saber, representar las mentes de varios participantes del conflicto del Alarde de Fuenterrabía. Por ello, la ficción se usa en este caso como una herramienta retórica en partes del libro, mientras que en otras partes la autora se vale de otros recursos (periodísticos y de tipo reflexivo). En ese sentido, cabe contemplar que es más conveniente hablar de «grados de ficcionalidad» en lugar de abogar por una categorización tajante entre ficción y no-ficción: «desde nuestra perspectiva, es más sabio hablar de grados de ficcionalidad que de lo distintivo de la ficción»³² (Nielsen *et al.* 2015, 67). Así, podríamos concluir que *Lecciones del camino* es una obra que no puede categorizarse como ficcional o no-ficcional; más bien, se trata de una obra con un alto grado de ficcionalidad.

Con todo, muchos lectores situaron el libro dentro de la no-ficción. Efectivamente, la ambigüedad y el carácter híbrido del libro pudieron contribuir a la con-

³² From our perspective, it is wiser to talk about degrees of fictionality rather than the distinction of fiction.

fusión, pero este hecho también apunta hacia una insuficiencia categórica y genérica a la hora de clasificar los objetos literarios. Parece ser problemático para el lector situarse en una posición ambivalente entre la ficción y no-ficción, y, por lo general, tiende a situarse en un polo o en otro. Este fenómeno se observa aún más claramente en premios literarios como el Premio Euskadi, que explícitamente diferencia las categorías de ficción y ensayo (no ficción). Pese a que *Lecciones del camino* obtuvo el premio de no ficción, ello no hace sino subrayar la incapacidad para dar cabida a ciertas obras dentro de estas categorizaciones estrictas. Es por ello que sería más conveniente hablar, siguiendo a Nielsen, Phelan y Walsh de grados de ficción de las obras literarias, ya que, probablemente, la mayoría de las obras literarias modernas se sitúan a caballo entre la ficción y la no-ficción.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aristóteles. 2006. *Poética*. Madrid: Alianza.
- Babiano, Mikel. 2015. «Nevadako egunak». *Hirinet.net*, 04-08-2015. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=6524>
- Banfield, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge.
- Barber, Kattalin. 2017. «Fikzioak bakarrik ematen du aukera barru-barruraino sartzeko». *Ortzadar*, 11-03-2017, 489. https://www.pamiela.com/media/Bidean_ikasia_ortzadar.pdf
- Cohn, Dorrit. 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco. 2018. «Premios Euskadi de literatura 2017». <https://www.euskadi.eus/premios-literarios-euskadi/web01-a2kulsus/es/>
- Dolezel, Lubomir. 1997. «Mimesis y mundos posibles». En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco libros.
- Donostia Kultura. 2019. «Bidean ikasia. Arantxa Urretabizkaia». https://www.donostiakultura.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=33&id=79213&lang=es&r=20190520
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. 1992. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Garrido Domínguez, Antonio, ed. 1997. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, Gérard. 1990. «Fictional Narrative, Factual Narrative», *Poetics Today*, 11, 4, 755-774.
- Genette, Gérard. 2005. *Metalepsis*. Barcelona: Reverso.
- Hamburger, Kate. 1993. *The Logic of Literature*. Bloomington, Indiana University Press.
- Hitzen uberan. 2017. «Arantxa Urretabizkaia: “Idazlearen betebeharrak ez al da gauza deserosoak kontatzea?”». <http://uberan.eus/?gatzetan-gordeak/elkarrizketak/item/ausardia-ez-zen-izan-1996koa-ausardia-etorri-zen-ondorioak-ikusita-aurrera-egin-genuenean>
- Hunnell, Susannah. 2013. «Emmanuel Carrère, The Art of Nonfiction No. 5». *The Paris Review*, 206. <https://www.theparisreview.org/interviews/6254/emmanuel-carrere-the-art-of-nonfiction-no-5-emmanuel-carrere>
- Ibargutxi, Felix. 2005. «Hizkuntza guztia 14.028 orrialdetan». *Diario Vasco*, 26-04-2005. http://www.ikasbil.eus/web/ikasbil/dokutekako-fitxa?p_p_id=56_INSTANCE_fLB1&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=1&groupId=10138&articleId=239512

- Ibargutxi, Felix. 2018. «Arantxa Urretabizkaia: «Cuando esto se arregle, nadie habrá insultado, nadie habrá pegado». *Diario Vasco*, 19-04-2018. <https://www.diariovasco.com/culturas/Urretabizkaia-alarde-libro-20180419002532-ntvo.html>
- Kortazar, Jon. 2018. *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga*. Editado por Iker González-Allende y José Ángel Ascunce Arrieta. Barcelona: Anthropos.
- Kukkonen, Karin y Henrik Skov Nielsen. 2018. «Fictionality: Cognition and Exceptionality», *Poetics*, 39.3, 473-494.
- Martínez Bonati, Félix. 1997. «El acto de escribir ficciones». En *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco libros.
- Martín-Jiménez, Alfonso. 2015. «A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)», *Castilla: Estudios de Literatura*, 6, 1-40.
- Nielsen, Henrik Skov, Hames Phelan y Richard Walsh. 2015. «Ten Theses about Fictionality». *Narrative*, 23.1, 61-73.
- Nielsen, Henrik Skov y Simona Zetterberg. 2019. «Distinguishing Fictionality». En *Factuality and Fictionality: Blurred Boundaries in Narrations of Identity*, editado por Cindie Maagaard, Marianne Wolff Lundholt y Daniel Schäbler. Odense: University Press of Southern Denmark.
- Real Academia Española. 2018. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. <http://www.rae.es/rae.html>
- Ricoeur, Paul. 1988. *Time and Narration*, vol. 3. Chicago: University of Chicago Press.
- Sarasola, Beñat. 2017. «Sautrela» [Programa de TV], 02-11-2017. San Sebastián: Euskal Telebista. <https://www.eitb.eus/eu/telebista/programak/sautrela/bideoak/osoak/4642086/bideoa-arantxa-urretabizkaia-bidean-ikasialiburua-aurkeztu-du/>
- Sarasola, Ainhoa. 2017. «Ezintasun patologiko bat dugu eztabaidak konpontzeko». *Berria*, 16-02-2017. https://www.berria.eus/paperekoa/1837/028/001/2017-02-16/ezintasun_patologiko_bat_dugu_eztabaidak_konpontzeko.htm
- Searle, John R. 1975. «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History* 6.2, 319-32.
- Urretabizkaia, Arantxa. 2016. *Bidean ikasia*. Pamplona: Pamiela.
- Urretabizkaia, Arantxa. 2016. «Arantxa Urretabizkaia, “Bidean ikasia”» [Archivo de video], 30-12-2016. https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=j-SsF3MtGWI
- Urretabizkaia, Arantxa. 2018. *Lecciones en el camino*. Pamplona: Pamiela.
- Walsh, Richard. 2007. *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- White, Hayden. 1981. «The Value of Narrativity in the Representation of Reality». En *On Narrative*, editado por W. J. T. Mitchell, 1-24. Chicago: University of Chicago Press.
- Zetterberg, Simona. 2016a. «Fictionality». En *The living handbook of narratology*, editado por Peter Hühn, Hamburgo: Hamburg University.
- Zetterberg, Simona. 2016b. «A Novel History of Fictionality». *Narrative* 24.2, 174-189.

Fecha de recepción: 4 de junio de 2021.

Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2021.

