

GÉRARD GENETTE

Metalepsis

De la figura
a la ficción

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



COLECCIÓN POPULAR

650

Metalepsis

Traducción de
LUCIANO PADILLA LÓPEZ

Serie Breves
dirigida por
ENRIQUE TANDETER

Gérard Genette

Matalepsis

De la figura a la ficción



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

México - Argentina - Brasil - Chile - Colombia - España
Estados Unidos de América - Guatemala - Perú - Venezuela

Primera edición en francés, 2004
Primera edición en español, 2004

Título original: *Métalepse. De la figure à la fiction*

ISBN de la edición original: 2-02-060130-3

© 2004, Éditions du Seuil, París

© 2004, Fondo de Cultura Económica, S. A.
El Salvador 5665; (C1414BQE) Buenos Aires
www.fce.com.ar / fondo@fce.com.ar
Av. Picacho Ajusco 227; Delegación
Tlalpan, 14.200 México D. F.

ISBN: 950-557-606-4

Fotocopiar libros está penado por la ley. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma sin autorización expresa de la editorial.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Lamento ser –por causa de ciertas páginas ya antiguas–¹ algo responsable de la anexión al ámbito de la narratología de un concepto que originariamente pertenece al de la retórica; también lamento haber llegado a dicha anexión, que, con todo, sigue pareciéndome legítima, de un modo más bien desconsiderado: dije, a un tiempo, demasiado y demasiado poco. Tendré que retomar la cuestión desde su punto inicial, antes de infligir nuevas expansiones, legítimas o no, a ese concepto.

Esa práctica de lenguaje –la *metalepsis*, pues es preciso llamarla por su nombre– ahora deriva a la vez, o sucesiva y acumulativamente, del estudio de las figuras y del análisis del relato; pero acaso también, por algún pliegue que hemos de encontrar, de la teoría de la ficción. Recuerdo que el término griego *μετάληψις* por lo general señala cualquier modalidad de permutación y, más específicamente,

¹ *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 243 y ss. [trad. esp.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989], *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 58-59 [trad. esp.: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998]. Volveré, necesariamente, a algunos de los ejemplos que citaba entonces. Entre tanto (el 29 y el 30 de noviembre de 2002) se celebró en París el coloquio internacional *La Métalepse aujourd'hui*, cuyas actas se publicarán próximamente, y al cual debo algunas nuevas referencias y estímulos. El presente volumen es una versión ampliada de mi propia ponencia en ese coloquio.

el empleo de un término por otro, por traslado de sentido; no muy específicamente, se dirá entonces que a falta de cualquier precisión complementaria esa definición hace de *metalepsis* un sinónimo a la vez de *metonimia* y de *metáfora*; restringida esta última, por la tradición clásica,² a los traslados por analogía, la equivalencia que subsistía entre metonimia y *metalepsis* se disipa, con lo cual la segunda se ve reducida a tan sólo relación de exclusión, como por ejemplo la enuncia Dumarsais: “La *metalepsis* es una especie de [la] metonimia, por cuyo intermedio se explicita el consecuente (*ce qui suit*) para dar a entender el antecedente (*ce qui précède*), o el antecedente para dar a entender el consecuente”.³ Ejemplo del primer caso, en Virgilio: *algunas espigas* por *algunos años*, ya que “las espigas suponen el tiempo de la siega, el tiempo de la siega supone el verano, y el verano supone el curso del año”; ejemplo del segundo, en Racine: *he vivido* por *muero*, pues no se muere sino después de haber vivido. Fontanier sólo reprochará a esa definición que desconozca la diferencia entre figura consistente en un solo vocablo y aquella que es consistente en más de uno: la

² Para empezar, por Aristóteles, cuya posición es, no obstante, ambigua. En un primer momento (*Poética*, 1457b) la define, de modo muy general, como cualquier especie de traslado de sentido, no sólo por analogía, sino también del género a la especie y viceversa (lo que más tarde se llamará metonimia), antes (1459a) de remitirla al don de “percibir correctamente las semejanzas”, lo cual la define exclusivamente por la relación de analogía.

³ *Des Tropes* (1730), Paris, Flammarion, 1988, p. 110.

metalepsis *algunas espigas* o *he vivido* implica dos palabras, por ende, no puede contar como un caso de metonimia, que es un tropo conforme al criterio en cierto modo cuantitativo (cantidad de palabras) que Fontanier coloca por encima de cualquier otro: "Según [el propio Dumarsais] la metonimia no debe consistir más que en un nombre, y no más que un nombre, empleado en lugar de otro; y la metalepsis, según la mayor parte de los ejemplos citados por él, consiste no sólo en gran cantidad de palabras, y palabras de distintas clases, sino incluso en una proposición completa".⁴ Si no se presta atención a esa querrela puramente sintáctica —que por lo demás suele ser discutible: podría decirse que en *algunas espigas* ya la palabra *espigas* lleva el peso de toda la figura—, que no incide en las relaciones semánticas, se advierte que Fontanier acepta, diluyéndola un poco, la definición de metalepsis como metonimia (efectuado en varios vocablos) del antecedente por el consecuente, o del consecuente por el antecedente: ahora cito el tratado acerca de las *Figures du discours*, en el cual Fontanier la ubica entre los que a modo de concesión llama "tropos que constan de más de una palabra, o impropriamente dichos": "La metalepsis, que de modo tan inconveniente se ha confundido con la metonimia, y que nunca es sólo un vocablo, sino siempre una proposición, consiste en *sustituir la expresión directa con la expresión indirecta*, es decir, en dar a entender una cosa por la otra,

⁴ *Commentaire des Tropes* (1818), Ginebra, Slatkine Reprints, 1967, p. 107.

que la precede, sigue o acompaña, que está subordinada o como una circunstancia cualquiera respecto de ella, o, finalmente, se une o se relaciona con ella de modo que la mente la recuerde inmediatamente”.⁵ También se observa que la definición de Dumarsais era más precisa que la de su sucesor, pues implícitamente caracterizaba la metalepsis como metonimia de la causa por el efecto y del efecto por la causa; pero ahora se verá que ambos retóricos concuerdan respecto de una nueva especificación de esa relación causal, caso peculiar: vaya nuestra gratitud hacia ellos por no haber deseado acuñar un nuevo nombre para bautizarla.

*

Ese caso peculiar es lo que –para permanecer tan cerca como sea posible de los ejemplos estudiados por ellos– puede llamarse metalepsis *de autor*. De modo algo evasivo, yo había atribuido esa locución a los “clásicos” en general. Ya no encuentro rastro alguno de esa fuente, que acaso había hallado en sueños, pero no dejo de considerar que básicamente es una expresión fiel a los análisis de la retórica clásica. Esa variedad de metalepsis consiste –y cito los términos de Fontanier– en “transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran [o en] representarlas como si ellos mismos causaran los efectos que pintan o cantan”, cuando un autor “es representado o se re-

⁵ *Les Figures du discours* (1821-1827), París, Flammarion, 1968, pp. 127-128.

presenta como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o describe".⁶ Dumarsais había abordado ese caso usando términos más vagos, e incluso parcialmente desorientadores (pero sólo parcialmente; ya volveré sobre ese detalle), pues evocan igualmente bien, si no mejor, la práctica de la hipotiposis: "También se atribuyen a esta figura esos modos de decir con que los Poetas toman el antecedente por el consecuente, cuando en lugar de una descripción colocan ante nuestros ojos el hecho que la descripción presupone."

En este caso, se trata —sin más— de metalepsis; para apreciar la cercanía (que posteriormente volveremos a encontrar) entre ambas figuras, contamos, una vez más en Dumarsais,⁷ con la definición de hipotiposis: "Existe cuando en las descripciones se pintan los hechos como si en ese momento se tuviera ante los ojos lo que se dice" (ejemplo: el relato de Thérémène en el acto V de *Fedra*); el artículo prosigue de manera algo más confusa: "se muestra, por así decir, lo que sólo se relata; en cierto modo se presenta (*on donne*) el original por la copia, los objetos por los cuadros". Supongo que los *como si, por así decir, en cierto modo* quieren connotar el carácter *ilusorio* del efecto, pero me parece que en este caso la ilusión consiste en "presentar" (es decir, en hacer pasar) la "copia" por el original, y el "cuadro" por su objeto, no a la inversa. Como suele pasar, la definición de Fon-

⁶ *Commentaire des Tropes*, ob. cit., p. 116; *Les Figures du discours*, ob. cit., p. 128.

⁷ *Des Tropes*, ob. cit., p. 151.

tanier es mucho más taxativa: "La hipotiposis pinta las cosas tan vívida y enérgicamente que en cierto modo las pone ante los ojos, y hace de un relato o de una descripción una imagen, un cuadro, o incluso una escena viva". Aquí, indudablemente la cláusula *en cierto modo* cumple la misma función que en Dumarsais. De hecho, el procedimiento más eficaz, aunque no sistemático, de esa figura consiste en el empleo del presente descriptivo para evocar una escena pasada.

Pero los dos ejemplos de metalepsis que citaba Dumarsais ilustraban bien, por anticipado, la definición de Fontanier: "Ah, Menalcas —dice Virgilio en su IV égloga—* si os perdiéramos, ¿quién esparciría flores sobre la tierra? ¿Quién haría correr los manantiales bajo verde sombra?, "es decir —traduce Dumarsais—, ¿quién cantaría la tierra adornada de flores? ¿Quién nos haría de ello descripciones tan vívidas y risueñas como las que vos hacéis? ¿Quién nos pintaría como vos esos arroyos que corren bajo una sombra verde?". El otro ejemplo, tomado de la VI égloga, nos muestra a Sileno, que hace "surgir de la tierra grandes álamos"; es decir, canta "de manera tan vívida la metamorfosis de Faetón en álamos, que uno creería ver ese cambio".* La ilustración elegida por Fontanier será tomada de Delille:

* Se adapta la traducción a la versión preferida por Dumarsais. [N. del T.]

~ Ibid., p. 114. "Esos modos de decir —añade justamente Dumarsais— pueden remitirse a la hipotiposis, de la que hablaremos a continuación."

*Enfin, j'arrive à toi, terre à jamais féconde,
Jadis de tes rochers j'aurais fait jaillir l'onde,
J'aurais semé de fleurs le bord de tes ruisseaux...*

[Finalmente, llego a ti, tierra por siempre fecunda, Antaño, de tus rocas hubiera hecho surgir la onda, Habría sembrado de flores la margen de tus torrentes...].

que Fontanier glosa en estos términos: Delille “quiere decir que en otro tiempo él hubiera podido cantar el agua que brotaba de las rocas, la ribera de los arroyos sembrada de flores, etc.”.⁹

Llegados a este punto, vemos que la metalepsis de autor puede conjugarse, como acertadamente pensaba Fontanier, tanto en tercera como en primera persona: Virgilio la aplicaba a las descripciones que atribuía a Menalcas o a Sileno; Delille la aplica a sus propias descripciones. Hallamos el ejemplo canónico del primer caso en la fórmula tradicional: “En el libro IV de la *Eneida*, Virgilio hace morir a Dido” (por “relata que Dido muere”); la misma fórmula, en boca del propio Virgilio, enunciada en primera persona: “En el libro IV de la *Eneida*, hice morir a Dido”; variante de ese segundo estado, “que sin duda también es preciso atribuir a la metalepsis —dice, nuevamente, Fontanier—, a menos que se quiera hacer de él una figura específica; ese giro no menos osado que los anteriores, por cuyo intermedio repentinamente se abandona, en el fervor del

⁹ *Les Figures du discours*, ob. cit., p. 128.

entusiasmo o del sentimiento, el papel de narrador por el de maestro o árbitro soberano, de modo que, en lugar de simplemente relatar algo que se hace o se ha hecho, se demanda, se ordena que se haga, como cuando Voltaire dice, en su poema acerca de Fontenoi:

*Maison du roi, marchez, assurez la victoire...
Venez, vaillante élite, honneur de nos armées;
Partez, flèches de feu, grenades enflammées...*

[Guarnición real, asegurad el triunfo...
Venid, gallarda elite, honor de nuestros ejércitos;
Partid, flechas de fuego, granadas en llamas...]"

Se distingue claramente el punto en común de ambas variantes: en la primera, el poeta finge (empleando el pretérito del indicativo) haber producido el acontecimiento que narra; en la segunda, finge (valiéndose del imperativo) ordenar que se produzca; en ambas pretende intervenir en la historia que tan sólo representa; es cierto que, dentro del ámbito de lo ficticio, esa simulación no es abusiva: en vez de producir o guiar esos acontecimientos el poeta los inventa, lo cual no es nada; pero, si se presenta el caso de un relato histórico, como el de Voltaire, la distancia entre lo pretendido y la acción efectiva es mayor, y por tanto más "osado" el giro, pues nadie está realmente en posición de manejar el pasado —y acaso tampoco el porvenir—.

*

Voy a seguir algunos de los cauces abiertos en la teoría por esa definición, que bien puede llamarse clásica; cauces que efectivamente resultarán más o menos genuinos. Pero, para comenzar, y visto que el concepto de metonimia comporta, entre otros modos o motivos del traslado, la designación del efecto por la causa, o su recíproco, considero razonable destinar de ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional (más adelante volveré a esa gradación)– de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación. Dejo de lado, entonces, dentro del ámbito más amplio de la metonimia, otros casos bien conocidos de relación entre productor y producto, como aquella que permite dar a un invento el nombre de su inventor: así sucede con *cardan* o *poubelle*,* y digo “representación” para abarcar a la vez el ámbito literario y algunos otros: pintura, teatro, fotografía, cine y, sin duda, alguno que ahora no recuerdo. Caso peculiar de metonimia, la *metalepsis* –definida de ese modo– tiene entonces como objeto de su pulsión canónica la ya mencionada “*metalepsis de autor*”; pe-

* Respectivamente, “(transmisión de) cardán”, por la forma galicada del apellido de Gerolamo Cardano; y “cesto de la basura”, por el prefecto que hizo obligatorio su uso en París. Un ejemplo análogo a este último es, en español, el argentinismo *croto*. [N. del T.]

ro –ya lo veremos– su ámbito se extiende a muchos otros modos, figurales o ficcionales, de transgredir el umbral de representación. En *Nuevo discurso del relato* la definía como “transgresión deliberada del umbral de inserción (d’enchassement)”;* ambas definiciones se confunden, pues un relato “subordinado” (*enchassé*), o “secundario” en el régimen tradicional (relato de la permanencia de Ulises en la morada de Polifemo, de los viajes de Simbad) es resultado de una representación narrativa a cargo de un personaje “subordinante” o “de primer rango” (Ulises entre los feacios, Sheherezade ante el rey Shahriar). Franquear el umbral de esa inserción es a la vez franquear el umbral de esa representación, como por ejemplo hace el Narrador de *Un amor de Swann* provocando un cortocircuito en los relatos intermedios que le dieron la información acerca de esa historia. Es el cortocircuito que yo calificaba¹⁰ de “pseudodiegético”, o “metadiegético atenuado (*réduit*)”, atenuación con la que el narrador principal, sin otra forma de proceso (“Quítate de allí que me meto yo”, como dice en otra ocasión) sustituye a un narrador secundario (singular o plural; en cualquiera de los casos,

* Se intentó respetar, en la medida de lo posible, las opciones léxicas privilegiadas en la versión española del *Nouveau discours*. Como enfatiza Genette en ese y en este texto, el término *enchassement* pertenece al ámbito de la sintaxis –vinculado a completivas, proposiciones subordinadas o incluidas–; sin embargo, también puede aplicarse a un relato “enmarcado”. [N. del T.]

¹⁰ *Figuras III*, pp. 250-251 de la ed. fr.

anónimo), que él evoca de manera evasiva y con bastante incomodidad una página antes de que se abra ese episodio: * “lo que yo había sabido con relación a un amor que Swann había tenido antes de mi nacimiento, con esa precisión de detalles en ocasiones más fácil de obtener respecto de la vida de personas muertas hace siglos que respecto de nuestros mejores amigos, lo cual parece tan imposible como parecía imposible hablar de una ciudad a otra –tanto que se ignora con qué rodeo se eludió esa imposibilidad–.”¹¹ El prodigioso “rodeo” narrativo efectuado en ese punto es evidentemente nuestra metalepsis.

El narrador secundario (intradiegético) está formalmente más identificado y puesto en escena en *Baudolino*,¹² pues quien relata la vida que llevó en 1204, durante la toma de Constantinopla por parte de los “peregrinos” de la cuarta cruzada, no es otro que el propio héroe, Nicetas, canciller [del basileo]. Pero constantemente –con ello quiero decir: cada vez que él (re)toma la palabra– ese relato oral autodiegético le es escamoteado, sin decir agua va, aligerado en voz heterodiegética por un narrador que emplea la tercera persona: en cualquier caso, sería algo

* Esto es, hacia el final de *Combray*. [N. del T.]

¹¹ *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, tomo I, p. 184 [una versión distinta de la aquí propuesta puede encontrarse en: *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, Buenos Aires-Madrid, Alianza, p. 223].

¹² Umberto Eco, *Baudolino* (2000) [trad. esp.: Barcelona, Lumen, “Palabra en el tiempo”, 2001].

simplicista identificar en él al autor empírico, Umberto Eco, tal como sería un asunto algo expeditivo identificar con Rainer Maria Rilke el narrador, aparentemente externo, cuyo discurso sustituye al del héroe en las últimas páginas de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*.

Pero el empleo más sistemático de ese tipo de metalepsis se halla sin duda en las prácticas del *nouveau roman* en general, y más específicamente de Alain Robbe-Grillet, quien objetiviza y *diegetiza*, yuxtapuestas dentro de un relato que avanza con una cadencia clásica, en pretérito o (la mayor parte de las veces) en presente narrativo y descriptivo, escenas a cuyo respecto un análisis más atento muestra que en gran medida provienen de fuentes subjetivas y metadieéticas: recuerdos de personajes, sueños, presencias fantasmáticas, anticipaciones, distintas fabulaciones, sin contar esa fuente no estrictamente —o no verbalmente— narrativa que es un cuadro presente en la diégesis, como el de *En el laberinto*, del cual salen y al cual vuelven a entrar tal o tal otro elemento de esa diégesis circundante. Encontraremos nuevamente ese procedimiento algo más adelante, y en un contexto que echará más luz sobre él.

*

Cuando me propongo, como hice antes, "seguir algunos de los cauces abiertos en la teoría por esa definición", concibo que con ello fundamentalmente extenderé la pesquisa pasando de la simple *figura*,

aunque constara de muchas palabras (metalepsis *figural*), a lo que, sin más, habrá de llamarse *ficción* (metalepsis *ficcional*), que para mí es un modo extendido de figura. Muy extendido, sin duda. No me hace falta recordar la raíz común de ambos términos, que encontramos en el verbo latino *figere* con el significado de 'modelar', al tiempo que 'representar', 'fingir' e 'inventar'; los sustantivos *fictio* y *figura*, ancestros de nuestros *ficción* y *figura*, derivan de ese verbo, del que respectivamente designan más bien, en la medida en que es posible establecer diferencias entre sus denotaciones, la acción y el producto o efecto de dicha acción. Sin abusar del argumento etimológico, no es aventurado hallar un parentesco entre ambos conceptos. Acabo de decir que la ficción era "un modo extendido de la figura" porque me propongo pasar de una a la otra por extensión; pero veremos que antes bien es un modo intensificado, o agravado, de la segunda. Indudablemente, es más fácil concebir la cuestión si se la toma en el otro sentido: una figura (ya) es una pequeña ficción, en el doble sentido de que por lo general consiste en pocas palabras, e inclusive en una sola, y de que su carácter ficcional es atenuado, en cierta forma, por lo exiguo de su vehículo y a menudo por la frecuencia de su empleo, que impiden percibir la osadía de su motivo semántico: tan sólo el hábito y la convención nos hacen aceptar como banal una metáfora como "manifestar su ardor", una metonimia como "beber un vaso", o una hipérbole como "muerto de risa". La figura es un embrión o, si se prefiere, un esbozo de ficción.

O acaso sólo *ciertas* figuras. Si puedo permitirme un breve pero necesario excurso, tuve ocasión¹³ de presentar como indicio "temático" de ficcionalidad la presencia de un enunciado físicamente imposible como "Dijo un día el roble al rosal". Christine Montalbetti me objetó¹⁴ que ese enunciado podría formar parte de un discurso no ficcional, con la única condición de tomar "roble" y "rosal" como dos metáforas para designar a dos personas (ya que la imposibilidad física estriba en que el fabulista haya atribuido a un árbol la facultad del lenguaje); dos personas de las cuales una es de apariencia robusta y la otra de apariencia frágil. Esa objeción me parece completamente válida; pero aun así hay que tener en cuenta de modo pleno el carácter figural de dicha metáfora: llamar "roble" a un hombre robusto proviene de una asimilación enteramente imaginaria, motivada sólo por la analogía, es decir, por un reparto de propiedades mucho más restringido que el que implica ese préstamo léxico. "El carácter fantástico de ese término vegetal —escribe Montalbetti— desaparecería tan pronto como se emita la hipótesis de la metáfora." Eso es evidentemente exacto; pero de por sí dicha desaparición supone que se acepta otro acontecimiento fantástico: que un ser humano se vea metamorfoseado en vegetal. Uno lo acepta porque toma esa metamorfosis por un simple juego ver-

¹³ *Fiction et Diction*, París, Seuil, 1991, p. 89 [trad. esp.: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1991].

¹⁴ "Fiction, réel, référence", en: *Littérature*, núm. 123, septiembre de 2001, p. 53.

bal; pero la ficción –al menos la ficción literaria: por ejemplo, la propia de la fábula– también es un juego verbal, y la delimitación entre ambas modalidades de juego es asunto muy endeble. La metáfora, y de modo más general la figura, o al menos las figuras por sustitución como metáfora o metonimia, antífrasis, litotes o hipérbole, son ficciones verbales y ficciones en miniatura. Yo no diría en medida alguna lo mismo de todo aquello que los listados tradicionales toman por figuras; y tomo por ejemplo la simple comparación; decir “Fulano es (o es robusto) *como* un roble” no implica nada ficticio, excepto acaso una cuota de exageración que por lo demás la definición tradicional de comparación no tiene en cuenta: es simplemente el enunciado literal –verdadero o falso– de un parecido, o analogía parcial (pues un hombre fornido como un roble no es frondoso como un roble), inequívocamente asumido por la conjunción *como*. Tampoco sería yo proclive, bajo ningún concepto, a ver en ese ejemplo una auténtica figura (salvo, fuera de toda duda, los casos de comparación paradójica del tipo “ligero como un elefante” o “adorable como puerta de celda”, en los cuales, como el vínculo entre adjetivo y segundo término de comparación genera oxímoron, la sustitución figurada por antífrasis recae sobre el primero), y mucho menos en giros como (entre otros) anáfora, antítesis, elipsis o pleonasma, simples giros o esquemas verbales (en otros términos, se podría decir *fórmulas estilísticas*) que sin dificultad se dejan reconocer e identificar (en una dimensión completamente formal) como tales, pero sin implicar sustitución alguna de térmi-

nos, ni desplazamiento de sentido,¹⁵ que por ende no contraviene ningún sentido literal. Como contrapartida, la metáfora “manifestar su ardor”, la metonimia “beber un vaso” o la hipérbole “muerto de risa” son, indudablemente, auténticas figuras, o figuras en sentido fuerte –por cuanto contienen esa cuota de ficción que consiste en actuar (en hablar) como si efectivamente (literalmente) uno pudiera consumirse de amor, saciar la sed tragando un recipiente o (dicen que es el caso más plausible) cruzar al más allá por efecto de una violenta hilaridad–. Al decir “en sentido fuerte”, desde luego supongo una gradación entre dos estados de lo que suele llamarse figura: el puramente formal, y semánticamente débil, del simple esquema verbal, que sólo se toma como figura en nombre de su estructura identificable y canónica, y el semánticamente fuerte que realiza un “prodigio” (volveremos a encontrar ese término) por efecto de un traslado de sentido.

*

Ése es claramente el caso de la metalepsis; y ese carácter cabalmente figural y por tanto ya ficcional autoriza las extensiones progresivas que aportaré a su noción, o más bien las extensiones progresivas que

¹⁵ La sustitución semántica es –me permito recordar– el criterio de figuralidad primordial para Fontanier, quien en cierta medida olvida esa cláusula cuando, respetuoso de la tradición, acepta en su repertorio las simples fórmulas que acabo de mencionar.

según relevo en la práctica se le aportaron y simplemente citaré englobándolas con ese término. En definitiva, una ficción no es más que una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivamente sucedido, como cuando Gargantúa¹⁶ afila sus dientes con un zueco o se peina con un cubilete, o cuando la señora de Verdurin se desencaja la mandíbula de tanto reír de una broma,¹⁷ o –de ficcionalidad más evidente, por ser de efecto menos verosímil– cuando a Harpo Marx (u otro) le preguntan si está sosteniendo la pared en que se apoya, y se aparta de dicha pared, que inmediatamente se desploma: “sostener la pared” es una figura habitual, que ese gag convierte al tomarla de modo literal en (lo que llamamos) ficción. Indagaré, entonces, algunos casos de metalepsis literalizadas ficcionalmente, como tomadas “en serio” y de ese modo convertidas en verdaderos acontecimientos ficticios: en efecto, decir que Virgilio “hace morir” a Dido es una figura cuya verdadera significación todos pueden percibir y reponer; contar que Virgilio, introduciéndose en la diégesis de su poema, acude a encender la pira de Dido sería un relato ficcional especialmente inverosímil que, con prescindencia de cualquier interpretación simbólica –por más que fuera según la modalidad lúdica que compartiría con los gags de los Hermanos Marx–, resultaría pertenecer al género fantástico o maravilloso.

¹⁶ Capítulo 11.

¹⁷ *À la recherche du temps perdu*, ob. cit., tomo I, p. 186 [cf. p. 228 de la trad. esp. ya citada].

Desde luego, podemos hallar o imaginar grados intermedios de todo tipo entre ambos polos: será ilustrativo al respecto y abrevaré en un repertorio, ficcional o no, ya utilizado parcialmente por mí y por otros. Cuando Michelet escribe en una página dedicada a la época clásica "*Dije en el siglo XV el triste grito que se le escapaba [a la aldeana] durante el amor*",¹⁸ va de suyo que esa elipsis –tan audaz como pueda parecer a quien la tome al pie de la letra– simplemente nos remite a un capítulo anterior de su *Historia*, el cual se ocupa del final de la Edad Media. La *Historia de la Revolución Francesa*¹⁹ presenta un giro análogo, pero –a mi entender– algo más desconcertante. En su relato de las semanas que precedieron a Termidor, el historiador inserta este recordatorio: "*En '92 hablábamos de la vieja idiota de la rue Montmartre, que farfullaba ante dos pelmazos: '¡Dios salve a Manuel y Pétion! ¡Dios salve a Manuel y Pétion!' Lo hacía doce veces al día. Nadie duda de que en '94 ella farfulló igual cantidad de horas por Robespierre*". El desconcierto obedece a la cercanía de los hechos (entre sí, y entre ellos y el momento de la narración), que al lector lo torna más receptivo a la ficción así sugerida de una crónica sostenida día a día por un testigo contemporáneo a los hechos; ficción que traduce en maravilla el vínculo fusional y fantasmático que Michelet entabla con su objeto, sin

¹⁸ *Histoire de France*, extractos presentados por Claude Metra, París, J'ai lu, 1963, p. 284 (en esta y en las citas que siguen el subrayado me pertenece).

¹⁹ París, Laffont, colección "Bouquins", 1979, tomo II, p. 822.

importar la época.²⁰ Cuando Alexandre Dumas, a la sazón auténtico memorialista, se dispone a insertar en su relato de las intrigas orleanistas de julio de 1830 el de su propia expedición provincial en busca de municiones para una insurrección republicana ya encaminada y hacia el final del capítulo escribe: “A mi regreso de Soissons, veremos qué hizo [Thiers]”, el lector comprende sin demasiado esfuerzo que “a mi regreso” claramente significa “cuando haya terminado esta digresión acerca de mi viaje”.²¹ Cuando Balzac —o, si se prefiere, el narrador de *Ilusiones perdidas*— escribe “Mientras el venerable eclesiástico sube

²⁰ Un ejemplo entre tantos otros: “Seguí fielmente la gran corriente de ese siglo terrible [el XVI]. Ya actué demasiado, combatí demasiado en estos últimos volúmenes; la atroz lucha me hizo olvidar de todo: me lancé demasiado adelante en esa masacre. Me había instalado en ella y no vivía más que de sangre” (*Renaissance et Réforme*, París, Laffont, colección “Bouquins”, 1982, p. 637). Ese pasaje no pudo pasar inadvertido por Proust; “En el punto culminante del reinado de Luis XVI [...] día tras día extraños dolores de cabeza me hacían creer que me vería obligado a interrumpir mi historia. En verdad, no recuperaba mis fuerzas más que en juramento de Jeu de Paume” (*Pastiches et mélanges*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 28).

²¹ Alexandre Dumas, *Mes Memoires*, París, Laffont, colección “Bouquins”, 1989, tomo II, p. 115. Al final de la digresión (p. 147), la vuelta atrás es explícita a más no poder, esta vez efectuada sin figura: “Veamos cómo se estaba a mi regreso, y cómo se había llegado hasta ese punto. Creo haber concluido uno de los capítulos anteriores diciendo: ‘Este relato cambió las resoluciones del señor Thiers, quien en lugar de escribir su artículo se puso de pie y corrió a casa Laffite’. El señor Thiers era orleanista [...]”.

las cuestras de Angoulême, no resulta inútil explicar, etc.”;²² todos traducen que el novelista-narrador suspende momentáneamente el relato de ese ascenso de las cuestras para dar a su lector algunas explicaciones útiles para comprender su trama. Cuando en *Jacques el fatalista*²³ Diderot pregunta “¿Qué me impediría desposar al Amo y hacerlo cornudo?”, una vez más todos perciben claramente que ésa es una manera jocosamente equívoca de reivindicar la libertad de inventiva del novelista, quien maneja según su voluntad el destino de sus personajes: poco falta para que se presente aquello que Valéry llamaba “sustituir la ilusión de una determinación única que imita lo real con la de lo *posible-a-cada-instante*, que me parece más verídica”.²⁴ Inclusive hay que reconocer de modo acabado, como hace el propio Valéry, que esta última intervención rompe cabal, plenamente con la ficción (en el sentido de *convención*) inherente a la narración novelesca, la cual requiere que el novelista-narrador refiera acontecimientos efectivamente ocurridos. Como consecuencia, esa manera de “dejar al desnudo el procedimiento”, como decían los formalistas rusos, esto es, de develar –aunque fuera de paso– el carácter completamente imaginario y modi-

²² *La Comédie humaine*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, tomo V, p. 559.

²³ Edición TLF ([al cuidado de Simone Lecoindre y Jean Le Galliot], París-Ginebra, Droz, 1977), p. 5 [cf. otra versión española en *El sobrino de Rameau - Jacques el Fatalista*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 82].

²⁴ *Œuvres*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, tomo I, p. 1467.

ficable *ad libitum* de la historia contada, rasga de paso el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción. Nada es ingenuo en ese contrato, con excepción de los lectores más jóvenes o cándidos; sin embargo, rasgarlo tampoco deja de entrañar una transgresión que no puede menos que dañar la famosa "suspensión voluntaria de la incredulidad" en pro de una suerte de complicidad o guiño, cuya tradición se remonta bastante lejos, creo, en el registro burlesco; veamos, cuando menos, en Scarron: "[El carrero] aceptó la oferta que le hizo [la patrona del garito], y, mientras sus bestias comían, el autor descansó un rato y se dio a fantasear qué diría en el segundo capítulo".²⁵

Si, así, el autor puede fingir que interviene en una acción que hasta esa instancia fingía sólo referir, puede fingir igualmente bien que empuja en esa dirección a su lector. Leemos, una vez más en *Jacques el fatalista*: "Si es que os place, montemos de nuevo la moza a lomos de la cabalgadura detrás de su conductor, dejémoslos partir y volvamos a nuestros viajeros".²⁶ En este caso, la ficción figural no es más fuerte que en el ejemplo anterior: simplemente asocia²⁷ al

²⁵ Es el final del primer capítulo del *Roman comique*.

²⁶ Ob. cit., p. 8 [se reproduce la versión española ya mencionada, con algunos ajustes. Cf. *El sobrino...*, etc., p. 84].

²⁷ La *asociación*, de por sí una figura, aparece inmediatamente después de la metalepsis en el tratado de Fontanier. Entre otras cosas consiste en "tomar común con otros aquello que uno no dice más que acerca de uno mismo". Definición que puede traducirse con "fingir que se expresa en común aquello que *de hecho* no se dice más que por cuenta propia".

lector u oyente con el acto de narrar, como cuando se dice (con la cobertura adicional de una metáfora pastoril) "Volvamos a nuestros corderos" por "Vuelvo a mi tema".* Sterne da un paso más rumbo a la ficción cuando nos pide que cerremos la puerta o que ayudemos a Mr. Shandy a regresar a su cama; pero ese supuesto pedido no es mucho más que un modo de enfatizar lúdica o humorísticamente la intervención figurada. La ficción tendría rasgos algo más precisos si el propio Sterne afirmara (fingiera afirmar) que Mr. Shandy fue devuelto a su cama por un lector de *Tristram*. En ese caso, el enunciado metaléptico ya no podría ser "traducido" a un enunciado literal, como cuando interpreto "volvamos" con "vuelvo". La metalepsis ya no sería una simple figura (traducible), sino antes bien una ficción plena, que habrá de tomarse o dejarse –aparte de esta única salvedad: el lector, al que se atribuye un papel evidentemente imposible, no cuenta con recursos para darle crédito; ficción, seguro, pero ficción de tipo fantástico, o maravilloso, que no puede conseguir una total y completa suspensión de la incredulidad sino sólo una simulación lúdica de credulidad.

*

* En el acto tercero de la *Farsa de Pathelin*, el Juez reconviene a los demás personajes e insiste en que no se alejen del tema tratado ("¿Queréis volver a los corderos, / si os place?", según la versión de Rafael Alberti, publicada en la revista *Sur* y reeditada por el CEAL –Buenos Aires, 1970–; aquí, p. 48). La frase se volvió proverbial en francés. [N. del T.]

Ese régimen fantástico caracteriza la mayor parte de las ficciones metalépticas que nos ocuparán ahora, que ya no fingirán, o no lo harán todavía (volveré más adelante a este punto), comprometer al lector (real o potencial) en la acción ficcional. Por cierto, en el cuento de Cortázar "Continuidad de los parques"²⁸ hay uno, que vemos asesinado (o casi) por uno de los personajes de la novela que él está leyendo; pero queda claro que aquel lector no es el de Cortázar (por lo menos, no el potencial), sino, de por sí, un personaje ficticio de ese cuento. La acción fantástica se desarrolla entre dos niveles del universo de dicha ficción; el nivel diegético, donde se encuentra el lector ficcional, y el nivel metadieético, donde se encuentra el personaje de la novela, que se vuelve asesino después de franquear la frontera que separa ambos niveles. Pero que todo eso se desarrolle en el interior de una diégesis ficcional no debe hacer olvidar que en aquella diégesis se postula como ficcional el personaje asesino (por estar en una novela) pero como "real" el lector asesinado. La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional; por ejemplo, entre el nivel en que Sheherezade divierte a su rey con sus cuentos cotidianos y aquel en que se dis-

²⁸ En *Final del juego* [1964; luego incorporado a las recopilaciones *Relatos*, *Los relatos* y *Cuentos completos*. Genette cita ambos títulos en español].

pone cada uno de sus cuentos. Así, la diégesis ficcional se presenta como "real" en comparación con su propia (meta)diégesis. Dije "casi siempre", porque muchas veces también sucede que una narración secundaria sea presentada como no ficcional por un narrador intradieгético: un personaje de novela (por ejemplo, Dominique)* cuenta a otro personaje (por ejemplo, el oyente-narrador anónimo de la novela de Fromentin) una historia que pone en escena personajes a los que se supone igualmente "reales" en el universo de esa novela (Madeleine, la propia Dominique). Esa historia metadieгética tiene, en cualquiera de los niveles de narración, el mismo estatuto de "realidad" que la diégesis en que se la cita; pero esa identidad de estatuto no impide que si el oyente interviniese para modificar el curso de ese relato que se le hace (por ejemplo: impedir que Madeleine se case con Alfred de Nièvres), dicha intervención sería exactamente tan metaléptica como la escenificada en el cuento de Cortázar. Desde luego, la transgresión es de la misma índole en ambas direcciones, de la metadiégesis a la diégesis, y viceversa: en el cuento de Cortázar, el lector podría "igualmente bien", es decir, de manera igualmente poco creíble, ir a asesinar al personaje de la novela que él está leyendo; o Madeleine puede salir del relato de Dominique para casarse con su oyente. Del mismo modo, en el cuento "J'ai séduit Mme Bovary pour vingt dollars" de Woody

* *Dominique* (1863). [N. del T.]

Allen,²⁹ cierto profesor Kugelmass se introduce en *Madame Bovary*, de la diégesis a la metadiégesis de la novela, para volverse el amante de Emma, a quien luego lleva a la Nueva York del siglo XX: regreso de la metadiégesis a la diégesis. Como la teoría clásica no abordaba con el nombre de *metalepsis* más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa) y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica (movimiento que, en mi opinión, no ilustra ninguna idea clásica de creación literaria o artística), se podría calificar de *antimetalepsis* ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera pensar –a condición de no ver en ello más que un caso especial de *metalepsis*–.³⁰

*

Esa modalidad, o sub-modalidad, de la cual nos ocuparemos ahora, responde evidentemente mejor a nuestra concepción –romántica, posromántica, mo-

²⁹ Trad. fr. en: *Destins tordus*, París, Laffont, 1981. [Se trata de un relato –“The Kugelmass Episode” (1970)– publicado en *The New Yorker*, y luego incluido en *Side Effects*, Nueva York, Random House, 1980. Trad. esp.: *Perfiles*, Barcelona, Tusquets, 1980.

³⁰ Acerca de los distintos “movimientos metalépticos” en ambas direcciones entre niveles extradiagético, intradiagético, metadiagético (¿etc.?), véase el esquema propuesto por Frank Wagner, “Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative”, en: *Poétique*, núm. 139, abril de 2002, p. 244.

derna, posmoderna, digamos— de la creación, que de buena gana otorga a esta última una libertad, y a sus criaturas una posibilidad de autonomía que el ἦθος clásico, más pedestre o más tímido, ni siquiera concebía: es lo que se ve, por ejemplo, en el τόπος, hoy banal, de los personajes que poco a poco escapan de la voluntad de su creador, y, de modo más general, de la obra que se revierte sobre el artista: “¿Causó algún cambio en usted escribir este libro?”. Se lo encuentra brillantemente ilustrado en la apertura del *Noé* de Giono (las primeras treinta páginas, en la edición de la Pléiade).³¹ Allí se ve al novelista, confortablemente instalado, recibir un día de otoño de 1946, en la habitación —con dos ventanas: sud y oeste— que sigue la ochava en su casa de Manosque y le sirve de escritorio, la visita de los personajes (y de los paisajes) de la novela recién terminada de redactar, *Un roi sans divertissement*, cuya acción transcurre en 1843: esa novela conlleva ya, por sí sola, un muy metaléptico cambio de estatuto de su narrador, en un principio, de carácter histórico heterodiegético (digamos, para simplificar, el propio Giono en 1946), que más tarde, paulatina o subrepticamente (el momento exacto de esa mutación permanece escrupulosamente indecible), se torna —retrocediendo un siglo— un personaje testigo y partícipe de dicha acción, y por ende narrador homodiegético. Poco falta para que sea una trayectoria inversa a la presentada por *Madame Bovary*, en que el narrador, condis-

³¹ *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, tomo III, pp. 611-642.

cípulo de Charles, desaparece por completo desde la primera página hasta la última: regresa en la misma forma colectiva, la primera persona del plural.

De ese cambio de voz por eclipse del narrador homodiegético hallamos un caso menos conocido, pero mucho más espectacular, en el comienzo de *Lamiel*. A lo largo de los dos capítulos iniciales de esa novela inconclusa, el narrador anónimo es uno de los miembros de la pequeña sociedad aldeana de Carville, a la que se refiere con ayuda de una profusión de *nous* y de *je*. Pero veamos las dos últimas oraciones del segundo capítulo: "Todas esas aventuras, pues hubo más de una, giran en torno de la pequeña Lamiel, adoptada por los Hautemare, y acometí la fantasía de escribirlas en procura de volverme hombre de letras. Así, oh, lector benévolo, adiós; ya no oirás hablar de mí". Vemos claramente —espero— en qué consiste la metalepsis operada en esta despreocupada despedida. Simplemente, el narrador, que hasta ahora pertenecía a la diégesis de la novela, sale bruscamente de ella, franqueando de modo deliberado (y clamoroso) el umbral que separa el nivel diegético de las aventuras de Lamiel del nivel extradiegético, que es el nuestro, y el del *hombre de letras* que a partir de este momento las contará desde el exterior: algunos no vacilarían en llamarlo Stendhal.

Pero volvamos al Arca inaugural de *Noé*. Ese pasaje de gran virtuosismo comienza con una requisitoria de Giono a sí mismo respecto del *Roi sans divertissement*, y prosigue con una descripción minuciosa de esa habitación "donde trabaja mientras inventa" —descripción que efectivamente será muy

útil para la comprensión de los acontecimientos imaginarios que tendrán lugar en ella—. Pero esa intrusión de lo ficcional en la realidad se efectúa de modo progresivo:

En el sitio de la ventana sud [escribe Giono], ante mi mesa, establecí el sitio de la aldea [imaginaria] con la nubareda al ras de los techos [de la casa de campo real que percibe desde esa ventana]; a primer golpe de vista, noto la ruta que va hacia Pré-Villars y Saint-Maurice [en la region de Dauphiné, donde se sitúa la acción de la novela]; a la izquierda, en diagonal, distingo el pórtico de la iglesia (siguiendo poco más o menos la dirección en que la autoproclamada realidad halla la *villa*); a la derecha, una bella vista: la puerta del *Café de la Route* con la ventana de la pieza en que vivió Langlois por tanto tiempo, arriba, en el primer piso [...].

En ese paisaje ficcional, que Giono finge contemplar más allá de sus ventanas, ventanas reales que él se complace en calificar de “autoproclamadas reales”, va a situarse la acción de su novela, que ahora resulta no estar terminada, sino aún en plena redacción. De allí en más, sus personajes se moverán en un espacio que es *a la vez* el de la novela y el del novelista ocupado en “inventarla” y escribirla:

Cuando M. V. dio por terminado el asunto con Dorothée, cuando bajó del haya (que está en el rincón, frente a mí, entre la ventana sud y la ventana oeste; es decir, sobre esa porción de pared blanca que separa ambas ventanas), bajando del

haya, dije, él había pisado la nieve, cerca de un matorral de arbustos. Ésa es la historia escrita [la ficción]. En realidad, él pisó mi parquet, a un metro cincuenta de mi mesa, justo al lado de mi estufa de leña. Dije que él había partido hacia l'Archat. En realidad, vino hacia mí, atravesó mi mesa; o, más bien, su forma vaporosa [...] fue atravesada por mi mesa. Me atravesó, o, con mayor exactitud, yo, que no me movía (o apenas lo necesario para escribir) atravesé la forma vaporosa de M. V. [...] Entre el caballo blanco [de su panel mongol en papel encolado] y la llave de la luz, cerca de mi puerta, dispuse la terraza en que Langlois hace humo con sus cigarrros, luego el cartucho de dinamita [...].

Y así prosigue, como ya dije, en una treintena de páginas, que sentiría escrúpulos de copiar aquí —a no ser para destacar que esa “superposición” (es el término usado por Giono) del mundo inventado con el mundo real implica una intrusión recíproca: dado que sus personajes asolan con su “forma vaporosa” el espacio de su escritorio, va de suyo que él mismo no puede dejar de invadir, o por lo menos asediar con su propia forma, aparentemente más consistente y a mayor escala, el espacio liliputiense de su universo ficcional:

Si, después de algunas horas de trabajo, era presa de la fantasía de descansar un poco fumando una pipa sobre mi diván, me echaba, como el gigante de Swift, sobre cinco o seis leguas cuadradas de paisaje. [...] Era muy desagradable. Yo tenía la impresión de estar entorpeciendo las labores y la cir-

culación, en cualquiera de los casos, de dar una muy lamentable publicidad a mi gusto por la siesta. [...] Y como mi ropa de trabajo es una bata hecha a partir de un caparazón de un rojo pleno, debía ser, echado sobre los campos pálidos y sobre el suave verde de los alerces, visible desde muy lejos, como la nariz en medio de la figura. Desde Tau, Mens, Avers, Saint-Maurice, e incluso Clelles, debían decir: "¿Y qué es eso, allá a lo lejos, tendido sobre las pendientes de la quebrada? ¿Y entonces qué están haciendo allá, en Lalley? ¿Acaso cultivan campos de amapolas?" [...]. Yo era aquel que hace llegar el escándalo.

Ese escándalo se llama, entonces, *metalepsis*: ya no sólo *metalepsis* del narrador, sino en verdad *del autor*, novelista entre dos novelas, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y el intradiegético de su ficción. Esta vez, la figura es tomada al pie de la letra, y simultáneamente convertida en acontecimiento ficcional. Ostensiblemente, el escándalo reside precisamente en esa literalización fantástica de lo que, para las mentes de los entendidos, no era más que un modo de hablar, que ahora se vuelve un modo de ser, de ocupar el espacio y de pasar el tiempo.

*

Ya hemos encontrado, gracias a la pluma de Fontanier, que cita a Voltaire, esa variante clásica de *metalepsis* en que el narrador finge *dar la orden* de hacer lo que él se dispone a referir. Es variante apenas más

audaz que el apóstrofe del autor a uno de sus personajes. Para no dejar a Giono, noto dos apariciones en *Pour saluer Melville*, esa extensa nouvelle pseudoautobiográfica que cuenta y orna de manera muy novelesca un (auténtico) viaje a Inglaterra del autor de *Moby Dick*. Giono "informa" que la hija del capitán realizó la lista de los pasajeros del *Acushnet*; frente al nombre de Herman, ella escribió *squaller*; "¡Oh, Miss Valentine! ¡'chillón'! —en ese momento interviene Giono en persona, o su narrador— ¿En qué percibió eso? Si él no dijo nada..."; sigue una página de recriminaciones dirigidas a esa muchacha que no supo hacerse querer por el héroe: "Usted me hace malograr una escena de amor. Usted es la primera muchacha agradable que él encuentra. Usted me gusta, la quiero". Y destinada a aplacar la voluntad del propio Herman: "Y bien, muchacho, a este paso darán cuenta de ti con agua salada. Si eso es lo que pedías, aquí lo tienes; esta vez deberías estar contento".³² En cuanto a la heroína (por entero ficcional) de esa nouvelle, Adelina White, él volverá a encontrarla más tarde en una calle de Marsella, reconocible por el rumor de sus faldas y por su tosecilla, y entablará con ella una verdadera conversación; esto ocurre, una vez más, en *Noé*,³³ poco después de haber visto en la Avenue Flotte a "un caballero que parecía una espiga de oro sobre un caballo negro":³⁴ no

³² Ibid., pp. 13-14.

³³ Ibid., pp. 787-789.

³⁴ Ibid., p. 717.

es otro que Angelo Pardi, el futuro héroe del "ciclo del *Húsar*" con el cual el posfacio de *Angelo* lo mostrará de nuevo en prolongada conversación imaginaria.³⁵

Vemos, entonces, que *Noé*, que se presenta como el relato verídico de algunos días de la vida del novelista, funciona como un ámbito de intercambios entre él y sus criaturas presentes, pasadas y por venir; una última forma de esa relación se pone de manifiesto durante un largo trayecto en tranvía por las calles de Marsella, en cuya ocasión el paseante pretende seguir a sus compañeros de viaje en sus distintas aventuras privadas inclusive una vez que han dejado el vehículo y desaparecido entre las sombras de las calles laterales.³⁶ En ese caso, la metalepsis consiste en (pretender) ingresar en la subjetividad de personas "reales" que aún no son personajes de novela, ni llegarán, por lo demás, a serlo en lo sucesivo, pero que se prestan momentáneamente –el tiempo de una efímera y por completo imaginaria focalización interna– a la omnisciencia de un observador tanto más informado y tanto más indiscreto que lo permitido por las buenas costumbres y, sobre todo, el verosímil; se tendría la impresión de que el oficio de novelista expande los privilegios de la ficción, tal como habrán de describirlos Käte Hamburger y Dorrit Cohn, a las actividades habituales de un novelista durante sus vacaciones –si

³⁵ *Ibid.*, 1977, tomo IV, pp. 1169 y ss.

³⁶ *Ibid.*, tomo III, pp. 795-820.

acaso un novelista se toma alguna vez vacaciones, hecho que esas páginas, y algunas otras, más bien tienden a desmentir—.

*

De modo análogo pero inverso, el novelista (narrador extradiegético) John Fowles aprovecha la ocasión que se le presenta en el capítulo 55 de *La mujer del teniente francés*³⁷ —su personaje Charles Smithson hace un tramo en tren— para introducirse muy metalépticamente en su compartimento y examinarlo subrepticamente. La analogía reside evidentemente en el intrascendente pretexto de un viaje, propicio para una mirada indiscreta y para una ensoñación fabuladora; la inversión, en que, al contrario de Giono, que sólo fantaseaba historias aún por venir, aquí Fowles (presentado en un comienzo en tercera, más tarde tomado en primera persona) se mezcla en una historia próxima a su fin, pues a su novela sólo le resta transitar seis capítulos. Por ello no se puede llegar a la conclusión de que el narrador interviene demasiado tarde, cuando todo está consumado, pues esa intrusión —por lo demás, completamente silenciosa y, de momento, puramente contemplativa— anuncia el brusco viraje narrativo, tan célebre, consistente en el doble desenlace propuesto *in extremis*

³⁷ *The French Lieutenant's Wife* (1969) [trad. esp.: *La mujer del teniente francés*, Argos Vergara, 1982. Genette cita la traducción al francés de Guy Durand, *Sarah et le Lieutenant français* —París, Seuil, 1972—].

a la voluntad del lector, como si el autor, limitándose momentáneamente a un rol de *voy(ag)eur* [mirón (viajero)] metaléptico, se estuviese preparando para agravarla, y lo hiciera sin interpelar o abordar físicamente a su personaje, sino modificando o bifurcando su destino, en nombre de la "omnipotencia" (el término le pertenece; evidentemente tiene menos que ver con la apacible "omnisciencia" del novelista clásico que con las intervenciones, clamorosas o furtivas, de un Diderot o de un Robbe-Grillet);³⁸ de la omnipresencia reivindicada de un creador que observando con curiosidad a su criatura se pregunta "¿Qué diablos puedo hacer a esta altura contigo?". Creo recordar que la película realizada por Karel Eisz a partir de la novela trasponía hábilmente este final bífido mediante un vector "metafilmico" que más adelante volveremos a encontrar: jugaba con la doble relación entre los dos personajes (Sarah y Charles) y los dos actores a cargo de su interpretación, Meryl Streep y Jeremy Irons. Desde luego, que en la novela de Fowles haya un doble desenlace –atribuible en algunos casos a un arrepentimiento del autor, como el de Dickens respecto de *Great Expectations*– no significaba innovación alguna: Benjamín Jordane me señala un caso en el *John Perkins* de Henri Thomas.³⁹ En el cine, la incumbencia cada vez mayor del marketing y la consulta a "grupos representativos" del público, previa al lanzamiento definitivo de las películas, trae

³⁸ El *nouveau roman* es invocado ex profeso en ese mismo capítulo.

³⁹ Paris, Gallimard, 1960.

aparejada con una frecuencia que no deja de aumentar la realización de tales sustituciones *in extremis*: según creo, es el caso del final de *Fatal Attraction* (*Atracción Fatal*, Adrian Lyne, 1987) y, en estos días, las prácticas que algo abusivamente se llama “interactivas” del DVD a veces ofrecen como “bonus” (o *malus*) ese tipo de opción pasablemente ilusoria, que, por cuanto supongo, no tardará en volverse del todo vetusta y perimida.

*

Por lo general, Aragon novelista no es más discreto que el Giono de las *Chroniques* y del ciclo del *Húsar*: inclusive menos, si acaso es posible. Sin embargo, *La Semana Santa* presenta un efecto de intrusión de autor especialmente enfático. Como se sabe, su narrador adopta a lo largo de todo ese relato histórico⁴⁰

⁴⁰ “Todas mis novelas son *históricas*, por más que en ellas no haya *cuadros de costumbres*. Contrariamente a las apariencias, *La Semana Santa* lo es en menor medida”, afirma el comentario acerca de sí mismo publicado en *Two Cities* el año 1959 –esto es, el año siguiente al lanzamiento del libro–. Sin embargo, este último, cuya acción se sitúa al comienzo de los Cien Días, también traza cuadros de la época. Y con qué colorido: no falta siquiera un nombre, lugar o detalle. [Aragon usa la locución *en costume*, que remite al ámbito del teatro. Genette refuerza ese juego metaléptico y le superpone una “alusión histórica”: *il ne manque pas un bouton de guêtre*. Cf. el diccionario Robert, *s. v. guêtre*. Se sustituyó esa coda con una referencia al aviso inicial de *La Semana Santa*, según la traducción al español de Ana María Moix –La Habana, Arte y Literatura, 1977, p. 3–.]

una posición de testigo-cronista inmerso en la acción novelesca, y se escurre tan seguido como se le antoja, sin demasiado aviso previo, en el discurso interior de sus personajes, mediante el monólogo alternado y el estilo indirecto libre. En consecuencia, para aplicar un método correcto, hay que diferenciar de modo radical ese narrador de su autor Louis Aragon –tan radicalmente, si no más, que, “Marcel” o no, el de la *Recherche* respecto de su autor Marcel Proust.⁴¹ Pero en el capítulo 13 vemos que él acaba de mencionar que, por su parte, jamás “puso los pies” en esa pequeña ciudad, Bamberg, a la cual va a morir el mariscal Berthier; pero que en cambio (gracias, Louis) es el escenario de la novela *L'Inspecteur des ruines*, de Elsa Triolet.* Vemos, además, que en el último capítulo, llegado el momento de describir la alquería cercana a Armentières donde hace un alto el conde d'Artois, se interrumpe bruscamente: “Pero, ¿qué quiero describir? Me decido; sin vacilar, entro y reconozco los lugares”. Le sigue el recuerdo de una “noche del 26 al 27 de mayo de 1940” en que el médico auxiliar Aragon pasó por allí con sus soldados de la 3e. DLM [3ª División Ligera Motorizada] –recuerdo que corroboran dos citas de otra novela

⁴¹ No volveré a echar sal sobre esa antigua llaga narratológica; pero puede suponerse, por cierto, que las infrecuentes, y siempre dudosas, intrusiones de ese autor en su cuasi-novela se deben a descuidos que probablemente habría eliminado una puesta en limpio final, impedida por la muerte.

* Véanse las páginas 459-461 de la traducción ya citada. [N. del T.]

del autor, *Les Communistes* (“una novela que data ya de ocho años, una novela inacabada como la vida, como mi vida”), en que ya se había descrito dicha alquería, no como recuerdo personal del autor, sino como ámbito de otra acción novelesca, igualmente situada en mayo de 1940, en torno a su héroe Jean de Moncey: “*Es, con buena voluntad, una alquería. Tiene un patio cuadrado, con edificios alrededor*”.⁴² Entonces, el que viene a fungir de ventrílocuo en el discurso de su narrador anónimo no es sólo el autor de *La Semana Santa*, sino que se suma el autor de *Les Communistes*, en nombre de un principio de economía bastante desinhibido (¿por qué describir una vez más, en 1815, esa alquería que vi en 1940 y ya describí en 1951?), e inserta, recurriendo a la técnica que siempre llamó *collage*, una página de una novela entre dos páginas de otra. Es un modo entre otros de ilustrar el parentesco entre ellas, que el paratexto de la segunda no deja de sostener contra sus críticos, malos lectores de todos los confines (y acaso de salvar una por intermedio de la otra). En cualquier caso, la metalepsis es cuando menos doble: de una diégesis novelesca a la autobiografía de su autor extradiegético, de esta última a otra diégesis novelesca, y de vuelta a la primera.

*

⁴² *La Semaine sainte*, Le Livre de Poche, 1959, tomo II, p. 344.

A una intrusión de otro tipo, y menos espectacular, pero no menos activa, se entrega ese otro novelista que es el autor del *Capitaine Fracasse*. Théophile Gautier se valía de buena gana de ese privilegio, que configura en estos términos reveladores: "El escritor que crea una novela lleva naturalmente en el dedo el anillo de Giges, que da la invisibilidad".⁴³ Invisibilidad, omnisciencia, capacidad de sondear a voluntad las conciencias de sus personajes. Ese privilegio –inherente, como es sabido, al oficio de novelista clásico, romántico y realista (en este caso, Gautier es todo eso y, por añadidura, neobarroco)– nada tiene para sorprendernos; sin embargo, veremos ejercerlo en condiciones menos banales, en el límite entre ficción novelesca y representación dramática, en una escena bastante extraña de esa nueva "novela cómica", sintagma que por lo menos desde Scarron significa *novela de cómicos*.

Para describir el procedimiento que impera en esa escena, ante todo es preciso recordar algunas características del universo de ficción en que tiene lugar. La mayor parte de sus personajes resultan ser "personajes-cómicos". El grupo central de dicha historia, del que forma parte la heroína Isabelle y al que muy pronto se incorpora el héroe Sigognac, está conformado por una compañía de actores ambulantes, conforme al modelo histórico aportado por,

⁴³ *Le Capitaine Fracasse* (1861), París, Garnier, 1961, p. 103 [no se pudo consultar la ed. esp. –Círculo de Amigos de la Historia–].

entre otros, el *Illustre Théâtre* del joven Jean-Baptiste Poquelin, y, más accesoriamente –aparte de su carácter burlesco–, acorde con el modelo ficcional de la compañía del ya mencionado *Roman comique*. La de *Fracasse* se compone de ocho cómicos, de los cuales uno, Matamore, muere oportunamente para dejar su puesto, desde el capítulo sexto, a Sigognac. Esos ocho cómicos y cómicas son Isabelle, o la Isabella (*ingénue*); donna Serafina, o Sérafine, la *Coquette*; la Dueña o Dame Léonarde (“madre noble de la compañía”); Zerbine, la Criada; Léandre o el Léandre (el “blondín”: primer galán); el Pedante Blazius, doctor de Bolonia, tanto padre noble como vejestorio cómico (Géronte, Pandolphe), según el momento; el *Tranche-montagne* (gran fanfarrón: Capitán o Rodomont), llamado además Capitaine Matamore, o el Matamoros, reemplazado muy pronto en sus tareas –decíamos– por Sigognac, rebautizado Fracasse; Scapin o el Sganapino (uno de los *zani* de la tradición italiana); el Tirano trágico, también llamado Hérode, o l’Hérode, que también se desempeña como cabeza de compañía. Cito escrupulosamente esta nomenclatura porque pone en evidencia la ambigüedad de las denominaciones, en las que a un tiempo se expresan los nombres de los cómicos, personajes de la novela, y los nombres de héroes cómicos o trágicos, personajes de las obras que representan esos actores en la acción de la novela, y de un teatro cuyo repertorio está fuertemente marcado por la tradición italiana de la *commedia dell’arte*. No hace falta exagerar el peso específico de esa filiación, tan conocida ya, pues resulta obvio que una

compañía teatral más o menos estable, sea cual fuere su tradición, hace un reparto de tareas convencionales más o menos congruentes con las características físicas o psicológicas de sus miembros. En este caso, lo importante es, ante todo, que en distintas instancias nuestros personajes (de la novela) no tienen otro nombre que los nombres de los personajes o 'roles' (teatrales) que encarnan en la escena: Isabelle sólo es Isabelle porque es "la Isabella" de la compañía, es decir, su primera figura joven femenina;* Serafina, Zerbine, Léonarde, Léandre, Blazius, Hérode, Scapin, Matamore o Tranche-montagne, y desde luego el propio Fracasse, son en idéntica medida nombres de personajes típicos; y antonomasias marcadas con artículo definido como *la Isabella*, *el Léandre*, *el Sganapino*, *el Hérode* o *el Matamoros* dejan bien claro que esos nombres de personajes también son, de por sí, nombres de 'roles', es decir, que poco falta para que sean nombres comunes. Su reparto es bastante caprichoso, y sólo Isabelle adquiere en la diégesis novelesca una suerte de autonomía onomástica que hace olvidar el origen teatral de ese nombre (evidentemente no el nombre que le dieron al nacer, que por otra parte nunca conoceremos).*

* Cf. el detalle de las jerarquías dentro de los grupos teatrales en Léon Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Buenos Aires, EUdeBA, 1963, pp. 148-150 y *passim*. [N. del T.]

* Acerca de la *comédie italienne* pueden consultarse los estudios de Victor Attinger y de Armand Baschet. El mayor investigador acerca de Isabella es Vito Pandolfi, quien además escribió una novela con esa temática, *Isabella comica gelosa*. [N. del T.]

En definitiva, sólo Sigognac posee dos nombres-títulos bien diferenciados según se lo considere como héroe de la novela (barón de Sigognac) o cómico-personaje (capitán Fracasse).

Ese juego onomástico bastante sutil remite a un juego narrativo que emana del estatuto ambiguo de los personajes, a la vez héroes de la novela y cómicos-héroes de teatro; pero que inevitablemente no dejan de pasar de un nivel a otro y —ya que en la novela se trata no sólo su oficio de cómicos sino también de las obras en que representan pasos de comedia o segmentos trágicos— de una diégesis (la de las obras teatrales) a la otra: la novelesca. Al respecto, el episodio más característico es el de la función ofrecida por la compañía en el castillo de Bruyères, en un momento en que el 'carácter' de *miles gloriosus* todavía es encarnado por el futuro difunto Matamore. Desde luego, ese nombre no deja de evocar *La ilusión cómica* de Corneille (1636) de la que con toda evidencia derivan algunos detalles de esta escena y me parece la referencia más pertinente para la totalidad de la novela, por cuanto esa obra, todavía en tiempos de Gautier, e incluso en nuestros días, ilustra en los mejores términos el procedimiento, típico de la época barroca, del drama en abismo, o "teatro-en-el-teatro". *Le Capitán Fracasse* nos muestra, entonces, una representación de "teatro-en-la-novela", que vale la pena examinar más de cerca.

•

La obra representada lleva por título *Rodomontades du capitaine Matamore*. Gautier no la atribuye a ningún autor,⁴⁴ anonimato habitual para las farsas francesas o italianas, en ocasiones con amplios segmentos improvisados; y más adelante el texto sugiere suficientemente bien que se trata de una farsa (Gautier dice "bufonada") imaginaria, más allá de que su argumento (*canevas*) es de los más típicos, según una tradición que se remonta a Plauto, y en especial a Menandro: amorios entre los jóvenes protagonistas, Isabelle y Léandre, contrariados por el geronte Pandolphe, que quiere entregar su hija al grotesco Matamore, muy pronto derrotado por Léandre y, para no dejar las cosas libradas al azar, confundido por la dueña Léonard: ella esgrime una supuesta promesa de matrimonio, que él habrá de honrar, abandonado por Pandolphe, quien finalmente cede su hija a Léandre. El relato de esa función y, a través de ésta, de la acción de la obra ocupa una docena de páginas.⁴⁵ Empieza según una modalidad más bien descriptiva, evidenciada por el empleo del imperfecto durativo: "La obra comenzaba con una querella del

⁴⁴ Se dijo antes que "el poeta" de la compañía acaba de abandonarla; y Sigognac ya fue tomado en esa función, antes de sumarle la de cómico; además de su repertorio canónico de obras de autores conocidos, a veces las compañías contrataban los servicios de un "poeta" que suma tareas (como Molière) o no, encargado de componer nuevas o refrescar las más antiguas.

⁴⁵ Ob. cit., pp. 110-122.

buen burgués Pandolphe con su hija Isabelle, quien, con la excusa de que estaba en amores con un joven *blondin*, se negaba obstinadamente a casar con el capitán Matamore, asunto con que su padre estaba engatusado, resistencia en que era asistida con uñas y dientes por Zerbine, su doméstica, bien paga por Leandro”.

Esa narración sintética parece poner en escena, no a los cómicos de la novela, sino directamente a los personajes encarnados por ellos de la obra metadie-gética; sin embargo, el lector, ya familiarizado con los primeros, no tiene dificultad alguna para identificarlos en sí mismos, exactamente como los espectadores diegéticos. El personaje Zerbine lleva un muy serventesco juego de faldas y casaca; pero la cómica Zerbine es la que ejerce, en el escenario, a la luz de las candilejas, su seducción sobre el marqués de Bruyères, presente en la sala: “Esa actuación fue aplaudida por toda la sala; y el señor de Bruyères decía para sí en voz muy baja que él había demostrado buen gusto al destinar su predilección a esa perla entre las criadas”. Del personaje Léandre el narrador hace este retrato estilizado en gran forma: “Era Léandre, la bestia negra para padres, maridos, tutores; el amor de las señoras, las muchachas y las pupilas; en una palabra, el amante de ensueño, aquel que se añora y se busca, que debe cumplir las promesas del ideal, hacer realidad la quimera de los poemas, de las comedias y de las novelas”; pero el Léandre actor es el que, detenido en una pose ventajosa e infatuado por un traje abullonado, “obtuvo la completa aprobación entre las damas” del público; doble actuación, per-

fectamente ilustrada en este pasaje, sagazmente dispuesto: “Sacando provecho de ese juego mudo, Léandre lanzó su mirada seductora por encima de la escena y la fijó sobre la marquesa con una expresión apasionada y suplicante que la hizo sonrojar contra su voluntad; luego la llevó –apagada, distraída– en dirección a Isabelle, como para recalcar la diferencia entre amor real y amor simulado”. A decir verdad, ambos son por igual simulados; pero cada cual en su universo, y en dos sentidos completamente diferentes: el amor de Léandre personaje por Isabel es *actuado* en escena, para representar una pasión ficcional entre héroes de la pieza teatral; pero el amor del cómico, ese mismo Léandre, por la marquesa es *fingido* o al menos exagerado en la realidad (de la novela), del escenario a la platea, entre tanto el cómico-seductor –doblemente actor, entonces: en su vida civil como en la escena– procura, y, por lo demás, conseguirá, conquistar a su bella espectadora, y según ese planteo tal amor es “real”: si bien su pasión teatral es fingida, su deseo de conquista en la vida civil es sincero y, como suele suceder en otros ámbitos, aquí el “fingimiento” está al servicio del deseo.

Como tuvimos ocasión de destacar, con la entrada en escena de Léandre el régimen narrativo pasó del imperfecto al “pretérito épico” –marcado, en francés, por el *passé simple*–. Así, se focalizó la acción de la farsa, que se hará cada vez más presente, y pasará al primer plano del relato: “Como viera a Léandre, la cólera de Pandolphe *se tornó (devint)* exasperación. *Hizo [Il fit]* que su hija regresara al interior de la vivienda, pero no tan rápido como para que Zerbine

no tuviera tiempo de deslizar en su bolsillo un billete dirigido a Isabelle". Referido, hasta entonces, en estilo indirecto más o menos libre ("A las injurias que le dirigía Pandolphe, la descarada Criada, diligente para dar respuestas, respondía con cien despropósitos, y le aconsejaba que, si tanto lo quería, se casara él mismo con Matamore. En cuanto a ella, nunca podría tolerar que su patrona se convirtiera en la mujer de ese bellaco, de ese rostro que incita a la bofetada, de ese espantajo que habría que dejar custodiando los viñedos"), el discurso de los personajes empieza afirmándose en ese nuevo régimen: "Una vez que quedó a solas con el padre, el joven le aseguró (*lui assura*) del modo más gentil del mundo que sus intenciones eran honestas y sólo tenían como meta estrechar el más sagrado de los lazos, que él era de buena cuna". Pero recién con la llegada de Matamore, personaje del título y, en la dimensión de la comicidad, personaje central de la obra teatral, la composición verbal se autonomizará en estilo directo: "plantándose ante el candelero, dio comienzo a un discurso lleno de chapucerías, exageraciones y bravuconadas, cuyo tenor veremos dentro de poco; ese discurso habría podido probar a los eruditos que el autor de la pieza había leído el *Miles gloriosus* de Plauto, primer ancestro de la estirpe de los Matamoros: 'Por el día de hoy, Scapin [aquí, valet de Matamore], deseo dejar algunos instantes mi verdugo sin desenvainar, y ceder a los médicos la tarea de poblar los cementerios, de los que soy gran proveedor. Cuando, como yo, se ha destronado al Sofi de Persia, arrancado del centro de su campo tirando de su bar-

ba al Armorabaquín, y matado con la otra mano a diez mil turcos infieles'." Sigue una larga tirada en que el Capitán expone su conversión momentánea del heroísmo tonitronante a su transido amor por Isabelle; tirada evidentemente inspirada en la del Matamore de Corneille en el segundo acto de *La ilusión cómica*.

Para ese personaje, Matamoros, siempre violentamente escindido entre falsa bravura, auténtica pusilanimidad y pretensión amorosa grotescamente frustrada, *La ilusión cómica* parece ser, tal como para el procedimiento del "teatro-en-el-teatro", el modelo con más injerencia en esta novela, cuya índole hipertextual es enfatizada con complacencia, tanto en lo que hace a la acción como en los aspectos estilísticos, evidentemente su hipotexto es no sólo el teatro, sino toda la literatura de la época barroca: no es ocioso recordar ahora que Gautier se ocupó de ella en una serie de estudios, compilados en 1844 con el título de *Les Grottesques*—.

*

Con todo, lo propio de los dispositivos metadieгéticos es incitar a su transgresión, que es uno de los alcances de nuestra figura. El procedimiento metaleпtico más original consiste, para la escena que nos ocupa, en introducir de alguna forma la modalidad narrativa de la novela en la acción de la obra teatral de la que pretende sólo relatar una función, tratando los personajes de esa farsa en abismo como si fueran además personajes de la novela que sirve de

marco. Ya mencioné la irrupción en este relato de los discursos de Matamore y de los diálogos que sostiene con su valet Scapin: efectivamente, Matamore y Scapin son a un tiempo personajes de la farsa y personajes de la novela. Pero se llega al colmo cuando el narrador nos introduce en los pensamientos no de estos últimos –lo cual es cosa de nada para un narrador omnisciente–, sino antes bien de los primeros, algo que el propio autor de una obra teatral no puede permitirse. Así, por ejemplo, dice: “Como viera a Léandre, la cólera de Pandolphe se tornó exasperación”; o: “Matamore se sentía muy a gusto si interrumpían sus duelos”; “pese a esa derrota, Pandolphe, el obstinado vejete, no fue asaltado por duda alguna acerca del heroísmo de Matamore, y persistió en su insensata idea de dar a su hija en matrimonio a ese magnífico señor”; o bien: “Matamore atribuyó ese gélido recibimiento a exceso de pudor, por cuanto la pasión no gusta, entre personas de buena crianza, de exhibirse”. Por más evanescentes que sean, esas señales bastan para *constituir*, como se diría en el campo del derecho, un delito de transgresión narrativa, a la sazón, un delito especialmente audaz, si se toma debida nota de que la reputación del narrador durante todo ese capítulo es la de quien adopta el punto de vista de los espectadores sentados en la sala, que no tienen posibilidad alguna de acceder a los sentimientos de los personajes ficticios encarnados por los cómicos en escena. La operación realizada por Gautier con semejantes infracciones al código narrativo no es, entonces, la mera narrativización de una obra tea-

tral, sino antes bien su *ficcionalización*, es decir, su captación integral –incluida la subjetividad de sus personajes– por medio del relato, del cual se considera que no toma a cargo más que la representación ante el público: a esta altura, uno puede recordar el principio formulado por Käte Hamburger⁴⁶ –que sólo el relato de ficción puede permitir acceder a la subjetividad de una tercera persona–; y al respecto agregó, de mi propia cosecha: lisa y llanamente porque la inventa en el preciso instante en que da a entender que la representa. Lo que se nos brinda gracias a esa cantidad de enunciados típicamente ficcionales no es sólo, como resulta obvio, una obra teatral en la novela, sino por cierto también la novela en la obra de teatro, o más bien *la novela de esa obra*, una obra tan fugazmente “novelada”, como decimos actualmente de la conversión análoga a partir de una película.

Me parece que, sin importar lo exiguo del punto sobre el que se ejerce, semejante *pase de ficción* –como quien dice *pase de magia*– rememora algo cercano a esa “magia parcial” que Borges evocaba a propósito del *Quijote*,* y por nuestra parte volveremos a encontrar. La magia parcial del *Fracasse* consiste, más bien, en sugerir que un espectador (relevado

⁴⁶ *Logique des genres littéraires* (1977), trad. fr., Paris, Seuil, 1986 [trad. esp.: *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995].

* “Magias parciales del Quijote”, en: *Otras Inquisiciones* (1952), posteriormente incluido en las distintas ediciones de *Obras Completas*. [N. del T.]

por el narrador) pueda morar, fugazmente, en la conciencia de un personaje teatral. Fugazmente, pero acaso recíprocamente: el mundo es gran teatro, y la vida sueño.

*

El efecto de novelización que Gautier empuja aquí a su punto límite se ve indudablemente favorecido por el contexto ya ficcional en que se ejerce, pues las *Rodomontades* de Matamore son "actuadas" dentro de la novela de Fracasse. Pero dicho efecto no requiere para nada la presencia de un contexto de ese tipo: entre otras, lo muestran en idéntico proceder las *Memorias* de Alexandre Dumas, cuando este último reseña⁴⁷ la función, ofrecida una velada de 1823 en el teatro de Porte Saint-Martin, del melodrama *El Vampiro*, al parecer anónimo. Una vez más, en esta transposición narrativa el memorialista se abstiene del riesgoso empleo del *passé simple*: en lo esencial el relato sigue los carriles del presente, tiempo descriptivo que mantiene la acción del melodrama dentro del recinto de la escena donde el joven aspirante a dramaturgo ve cómo la representan. Sin embargo, todavía conservo el recuerdo lejano de

⁴⁷ Incluidos entreactos y conversaciones con un vecino de platea que no es otro que el buen Charles Nodier, quien concurre para causar un vigoroso tumulto contra esa obra, de la que sin embargo, si no entendí mal, es uno de los autores de incógnito, este relato se extiende entre las páginas 540 y 574 del tomo I de la edición ya citada.

ciertas reseñas periodísticas (felizmente escasas) en las que el crítico seguramente con la intención de hacer más vivido o más elegante su artículo contaba en pretérito la "trama" de una película (el mismo tratamiento debe haberse empleado, sin más, con algunas obras teatrales). A decir verdad, el efecto de ese hallazgo gramatical era más fastidioso que seductor; pero recién hoy analizo a posteriori la índole de ese fastidio: la presencia del pretérito "épico", es decir, para nosotros, novelesco, basta para convertir una reseña (o un resumen, en una entrada de diccionario *ad hoc*) cinematográfica en relato directo de su acción, y con ello anular la propia película como portadora de sentido —esto es, en definitiva, la obra que se desea reseñar, cuyo eventual comentario artístico se halla, a la par, radicalmente desprovisto de objeto—. No deja de ser razonable que Weinrich⁴⁸ distinga entre tiempos "comentativos" (por excelencia, el presente) y tiempos "narrativos" (por excelencia, el pretérito) y, en sentido más amplio, entre "mundo comentado" y "mundo narrado". Desde esa perspectiva, "contar" una obra teatral (o una película, una novela, un relato histórico) no es exactamente un acto narrativo, sino más bien el soporte descriptivo de un comentario. La película, la obra teatral, la novela, el relato histórico que menciono durante una conversación, en una reseña o en un volumen crítico no pertenecen por sí mismos al "mundo narrado" sino

⁴⁸ Harald Weinrich, *Le Temps*, trad. al francés de Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973 [*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964].

al "mundo comentado"; y el *tour de force* metaléptico evidentemente es ajeno al régimen comentativo de la descripción de una obra: sólo puede hacer que el acto crítico se vuelque al régimen de la ficción, pues consiste en abandonar el presente descriptivo (de la obra) por un presente narrativo (de acción), con lo cual se trasciende el medio de representación para tomar a cargo lo que éste representa. Esa transgresión no es, claro está, un crimen; pero en este caso, como en tantos otros, es preferible saber qué se hace, y cuáles son los resultados.

*

La obra relatada en la novela de Gautier nos proponía un caso mixto, o intermedio, entre la metalepsis estrictamente narrativa y la metalepsis dramática que hiciera las delicias del teatro barroco, y de algunas de sus transfiguraciones clásicas o modernas. Si *Le Capitán Fracasse* es, tomando el precedente del *Roman comique* y (en parte) *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, una novela de actores, de obras teatrales, como (entre muchas otras) la ya citada *Ilusión cómica*, el *Saint-Genest* de Rotrou, *L'Impromptu de Versailles* de Molière; y después de él (aquí, la piedra de toque es *Il teatro comico* de Goldoni) *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux o *Esta noche se improvisa* de Pirandello son "obras de actores": *comédies des comédiens* (aunque *Saint-Genest* evidentemente es una tragedia), en que los personajes diegéticos resultan ser actores que en algunas escenas encarnan personajes metadiegéticos. En *La ilusión cómica*, los úni-

cos personajes en primer grado son el mago Alcandre y su cliente Pridamant, llevado a él por un amigo en común; y el mago sólo hace que "aparezca" ante Alcandre su hijo desaparecido, Clindor, que nunca abandonará ese segundo nivel; pero se descubre que entre tanto ese hijo aparecido por encantamiento se hizo actor, y desempeña un papel en una comedia que vira hacia la tragedia. Su padre la toma por realidad, hasta la última escena, en que se revela su verdadero estatuto: Pridamant indudablemente vio aparecer a su hijo, pero en un personaje que no es el suyo; creyendo que veía cómo vivía y moría su hijo, vio "vivir" y "morir" al personaje que éste encarnaba. Entonces, la metalepsis no consiste más que en ese equívoco, esa "ilusión" que da título a la obra-marco (la obra enmarcada no tiene ninguno). Esto provoca que virtualmente un espectador engañado en su buena fe salte un nivel de representación. La metalepsis sería efectiva si, para intentar sustraer a su hijo de los peligros que lo amenazan, Pridamant irrumpiera en la metadiégesis que le hace ver. Corneille no quiso subir la apuesta hasta ese punto, que habría dificultado plantear el carácter "mágico" de esa aparición. Sin embargo, sabemos que tales irrupciones son posibles: su versión más habitual es la de los niños que a voz en cuello se desgañitan advirtiendo a Guignol que el gendarme está cerca; y la más física, el episodio (capítulo XXVI de la segunda parte) en que el colérico caballero la emprende contra el retablo de Maese Pedro para masacrar a golpes de mandoble a los Moros del Rey Marsilio, que por fortuna solamente son marionetas de cartón. Es cierto, para no-

sotros Don Quijote es casi tan irreal como sus ilusorias víctimas, ficcionales en segundo grado; pero, al menos si doy crédito a Stendhal al respecto, en un registro más histórico, el actor de carne y hueso que personificaba a Otelo en el escenario de un teatro de Baltimore el mes de agosto de 1822 fue víctima de una agresión metaléptica algo más grave. El soldado en servicio que le quebró el brazo con un tiro de fusil lo hizo gritando: "Jamás se oirá decir que un condenado negro mató a una mujer blanca en mi presencia. —Y bien —comenta Stendhal— ese soldado obraba según su *ilusión*, creía que la acción que transcurría en escena era verdad."⁴⁹

Del hidalgo manchego al soldado sureño, la conducta metaléptica está motivada, al igual que en *Pridamant*, por una *ilusión* consistente en tomar como realidad la ficción y tiene por contenido el traspaso ilusorio de la frontera que las separa: traspaso ilusorio, pues en su frenesí vindicatorio ninguno de los dos pega siquiera cerca del objetivo al que apunta, los personajes, sino solamente en los actores —de carne o de cartón— que los encarnan, de modo que igualmente bien —y acaso mejor— se podría decir que ellos toman una realidad, la de actores y títeres, por esa otra realidad que creen ver en la ficción (desde su perspectiva, no es ficción). El caso de Ginés* tie-

⁴⁹ *Racine et Shakespeare* (1823), cap. 1 [hay trad. esp.: *Racine y Shakespeare*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968].

* En la obra de Rotrou, *Le véritable Saint Genest, comédien païen*, antes aludida. [N. del T.]

ne más matices, pues el mimo, que actuaba ante los emperadores Diocleciano y Maximino en el personaje del mártir cristiano Adriano, es capturado por el papel que interpreta, a tal punto que carga sobre sí todo el peso del martirio, en una serie de escenas en que el pasaje, paulatino y completamente interior, de un nivel a otro deja, para empezar, perplejos a los espectadores diegéticos y a los otros actores, antes de provocar la ira de los primeros y la consternación de los segundos. El texto publicado puede simplemente marcar las diferencias de nivel colocando entre comillas, propias de lo que Brecht llamaría *distanciamiento*, ciertas tiradas; pero por su parte el público real (extradiegético) de esa obra no puede dejar de perderse dentro de tal dédalo mimético.

*

La expresión *comédie des comédiens* llegó a nosotros desde el *Impromptu de Versailles*, en el cual Mlle. Béjart recuerda a Molière que él proyectó una, precisamente la que está en camino a plasmarse, pues la mayor parte de los personajes de esa obra son los miembros de su compañía (la "Troupe de Monsieur"), que ensayan, o más bien se preparan para improvisar, y de hecho por eso improvisan ante nosotros una puesta en abismo teatral cuyos papeles reparte Molière: él mismo y La Grange como marqueses, Brécourt como "homme de qualité" [hidalgo, noble], Du Parc como marquesa 'característica', y demás. A partir de ese momento, las réplicas del *impromptu* metadiegético alternan con las réplicas

del "ensayo", o más bien ajuste colectivo: en el texto publicado, las primeras están marcadas con comillas que deben ser reemplazadas en escena por tonos de voz y mímicas propias de los personajes encarnados. En este caso, la metalepsis radica en la alternancia de 'roles' y en el modo en que "Molière" impersona el de Brécourt-caballero para indicar a Brécourt-actor el modo en que debe actuarlo: "Aguardad, antes hay que marcar todo ese segmento. Oídme un instante decirlo...". También en cómo retoma su último parlamento como marqués y la respuesta de Brécourt con la prestancia del caballero, y lo sostiene durante una página completa, y se da corte al hablar de sí mismo, autor de comedias, bajo al amparo de Brécourt actor, cuyo papel anticipa para hacerle marcaciones acerca de su manejo en escena, y además actúa, en tercer grado, esos mundanos que constantemente toma como "materia". Esa demostración de virtuosismo indiscutiblemente honraba a Molière autor y actor, y adquiría todo su sentido al ser representada primero "en Versalles, para el rey", después "ante el público, en la sala del Palais-Royal" por aquellos mismos que, en abismo, se ponían en escena, y en valor.

Nunca más volverá a producirse ese doble y triple juego, porque con el paso de las generaciones ya sólo podemos hacer que esta obra sea representada por *otros* actores. Su intención y su mérito eran, evidentemente, mostrar sobre el escenario a Jean-Baptiste Poquelin actuando de Molière que actúa en su comedia; y ese vértigo narcisista no habrá durado más que una temporada. Lo más acertado acaso fue-

ra, entonces, no "reponer" *L'Impromptu de Versailles*, sino escribir un nuevo *Impromptu* que llevara a escena una nueva compañía embarcada en una nueva "improvisación" colectiva, impromptu puesto al día y por añadidura condimentado con referencias y préstamos tomados del paso de comedia original (que de por sí no dejaba de remitir a la *Critique de l'École des Femmes*): "Prueba con algo de Molière. Como receta, es infalible", según afirma el primer parlamento de *L'Impromptu de Paris*, estrenado el 4 de diciembre de 1937 en el teatro del Athénée. Los personajes principales eran Louis Jouvet, Pierre Renoir, Madeleine Ozeray, evidentemente representados por sí mismos; y una vez más esa situación lleva la impronta de lo efímero, aun más que en *L'Impromptu de Versailles*, pues, dada la proximidad cronológica, sería incluso más delicado hacer que un actor de nuestros días afrontase el papel de Jouvet (por imitable que sea la célebre dicción de ese actor), antes que el de Molière. Por otra parte, el conductor de la compañía ya no es el autor: Giraudoux no debió subir al escenario a lidiar con su propio personaje —que no figura en el reparto—.

Si dejamos de lado esos detalles, el mensaje sigue siendo el mismo, completamente consagrado a honrar el teatro: "Todo puede andar mal; pero está el teatro". Ése ya era el mensaje de *Esta noche se improvisa* (1930), conocida en Francia por la puesta de los Pitoeff; obra en que la personalidad de los actores es menos marcada que en Molière o Giraudoux, pero en la que el juego metaléptico se apodera hasta de la sala: el puestista dirige desde su sitio lo que a la vez

es un ensayo y un psicodrama; e intervienen en la acción "espectadores". "Por ello, sin duda, el arte escénico, el único que saca la obra de su irremediable carácter fijo, de su irremediable soledad, es el más bello y el más trágico de todos. Vive como la vida, muere como la vida...". Como se habrá notado, el *impromptu* (término cuyos ecos se perciben en el título francés de Pirandello,* traducido *ad litteram* del italiano *Questa sera si recita a soggetto*) poco a poco se volvió algo similar a un género teatral, sin duda derivado de las bufonías reflexivas de la *commedia dell'arte*, y por cuyo intermedio el teatro se toma a sí mismo como objeto de atención y, de ser posible, de autocelebración. Sin embargo, no debe olvidarse, de paso, que esa sensible diferencia entre el régimen clásico de representación y el nuestro: la "cuarta pared" virtual del teatro moderno, que —cuando los hay— nos vuelve tan perceptibles los efectos de intercambio y de transgresión entre escenario y platea estaba mucho menos activa en el teatro del siglo XVII, en el cual algunos espectadores efectivamente ocupaban los laterales del escenario, en el mismo plano que los actores y, por así decir, en el mismo espacio que sus personajes. Como nos recuerda René Bray: "Se sabe que a mediados del siglo XVII, e incluso más tarde, la escena era colmada por algunos espectadores privilegiados que ocupaban escaños ubicados sobre los laterales del tablado. Entraban y salían a su

* *Ce soir on improvise*, traducido —como todas las obras italianas estrenadas por Pitoeff— por Benjamin Crémieux. Todo lo señalado por Genette vale para el español. [N. del T.]

antojo, conversaban en voz alta, se ofrecían como espectáculo en detrimento del verdadero espectáculo.”⁵⁰ En consecuencia, en la dimensión física no tenían barrera alguna que franquear para interferir con la acción, y supongo que no siempre se privaban de hacerlo, con lo que tornaban ese tipo de metalepsis un incidente banal. Un sacrilegio, nada menos.

*

La obra teatral de Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade* (para ser breves: *Marat-Sade*),⁵¹ estrenada en 1964 en Berlín, no pone en escena una improvisación o un ensayo, sino más bien la representación de una obra concluida del marqués de Sade, en presencia de su autor y puestista, durante su internación —entre 1801 y 1814; más precisamente, bajo el Imperio—. La acción representada es efectivamente el asesinato de Marat por parte de Charlotte Corday el 13 de julio de 1793, y sus personajes son, además de los dos ilustres protagonistas, Simone Évrard, compañera de Marat, Duperret, diputado girondino, y el ex sacerdote *enragé** Jacques Roux. Sin embargo, las didascalias no nos dejan ignorar que esos cuatro personajes

⁵⁰ *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 89.

⁵¹ Trad. fr. de Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000 [trad. esp.: México, Grijalbo, 1965].

* En la ed. de Grijalbo, "socialista radical" (p. 6). [N. del T.]

son interpretados por internos del hospicio, por otra parte estrictamente vigilados y ocasionalmente dominados por las religiosas* que proveen de personal a ese hospicio; "Jacques Roux", por poco amarrado en una suerte de camisa de fuerza, y el intérprete de Duperret, erotómano fuera de quicio, no deja de aprovechar su papel de cortejante de Charlotte para agredirla sexualmente; a ella constantemente deben sostenerla sus enfermeras para impedir que caiga. Entonces, vemos a estos enfermos-actores vocacionales agitarse en escena, tanto, si no más, que a los personaje que encarnan. Y alrededor de ellos pueden expresarse otros enfermos en sus papeles de cantantes y de comparsas; pero también los *meneurs de jeu* extradiegéticos que, entre otros, son el Pregonero, y sobre todo el propio Sade y Coulmier, el director del hospicio, a veces en desacuerdo con el modo de llevar adelante la obra (Coulmier: "Me sublevo contra esta forma de obrar; ya estábamos de acuerdo en censurar este pasaje"). La acción de la obra representada transcurre en 1793; pero la de su representación, igualmente representada en la misma escena, en 1808, como se precisó repetidas veces. Y se considera que el autor-director Sade dirige la palabra no al actor que actúa de Marat sino antes bien —a través de él y a través de los sobresaltos temporales— al Amigo del Pueblo en persona ("Ya ves, Marat..."), muerto, como es notorio, catorce años atrás. La transgresión metaléptica llega aquí a su colmo, pero en un registro frenético que, bajo la cobertura de la demencia y

* "Hermanas enfermeras", *ibidem*, p. 8. [N. del T.]

de su encierro, tiene menos que ver con la fantasía lúdica de los *impromptus* clásicos que con la seriedad didáctica del distanciamiento brechtiano.

*

Al caer el telón de una función del *Enfermo imaginario*, una niña de corta edad conocida mía, a quien hasta entonces nunca habían llevado al teatro, se sorprendía de ver que Argan tomaba la mano de Louison (“Vamos, chiquita”) para llevarla a proscenio a recibir su parte de aplausos, después de la escena algo áspera que los había confrontado en el acto II. Con igual fundamento podía sorprenderse de ver a esos personajes —enfermo, médicos, amantes contrariados y reunidos— abandonar bruscamente sus papeles para avanzar a saludar como profesionales a un público que habían ignorado soberbiamente hasta ese instante. En un famoso sketch semiimprovisado de Pierre Dac y Francis Blanche, el compadre decía en pleno pánico escénico al Sâr Rabindranath Duval: “Ante todo, noto que usted no sabe su letra”; de hecho, el que había bebido una copita de más no era el mago ficcional, sino el actor; sin embargo, el público percibe *a través* de los personajes del mago y de su compadre ese aparte entre los actores que los “encarnan”: ese cambio de papeles es el que da toda la sal a la situación. La brusca transición del personaje de ficción al intérprete de carne y hueso, que entabla una comunicación mediante la palabra, o al menos gestos y mímica, con su público empírico o con sus compañeros de escenario, esa transición

completamente metaléptica en verdad ya no sorprende al espectador fogueado. Sin darse demasiada cuenta, un espectador de ese tipo incorporó a su competencia respecto del arte dramático la percepción de esa ambigüedad que Étienne Souriau calificaba de *desdoblamiento ontológico*,⁵² la mayor parte de las veces, cuando se refería a las “artes representativas” —una categoría que la representación teatral ilustra de modo excelente, como indica suficientemente bien—. Ese espectador ya no percibe dicho desdoblamiento del modo sorprendido, incrédulo o escandalizado propio del niño recién iniciado; pero en realidad aquél no deja de jugar y divertirse a sus expensas, incluso durante la función, “reubicando” su atención ora sobre la conducta del personaje, ora sobre el desempeño del actor, y de pronto sobre ambas instancias a la vez, mensurando constantemente la segunda, en relación con esa primera que se la *representa* (“Él es bueno haciendo de *ese* villano”; “Isolda entra a escena; es muy bella, pero canta mal”, etc.), sin cuidarse demasiado ni dudar de que su propia actividad receptiva derive de una práctica de metalepsis tan inconsciente como eficaz. Le sería de gran ayuda releer a Diderot y a Brecht para recuperar, y reinterpretar, el saludable estupor de mi nieta ante la paradoja de aquel distanciamiento.

*

⁵² “Análisis existencial de la obra de arte”, en: *La Correspondencia de las artes*, México, FCE, 1979 [Genette cita según la primera edición francesa: Paris, Flammarion, 1947, pp. 46-50].

En la endemoniada comedia de Howard Hawks, *His Girl Friday* (*Luna nueva*, o bien *Ayuno de amor*, 1940) alguien pide, ya no sé por qué motivo, al héroe Walter Burns (a cargo de Cary Grant) que describa la fisonomía de su rival Bruce Baldwin. Walter responde más o menos así: “Y bien, es el retrato repleto de escupitajos del actor Ralph Bellamy”. Desde luego, no hay cosa más banal “en la vida de todos los días” que describir a una persona a partir de su parecido con tal o tal otra persona que se supone conocida por el interlocutor, por ejemplo, tal o tal actor famoso, y resulta obvio que –sin el menor efecto metaléptico o siquiera un guiño cinéfilo muy marcado– Walter podría asegurar, como haría verdaderamente todo el mundo llegado el caso, que Bruce se parece a Erroll Flynn o a Douglas Fairbanks. Pero aquí llegamos a la sustancia del asunto: como se habrá adivinado (si no era cosa sabida desde hace mucho tiempo), el personaje de Bruce Baldwin es interpretado justamente por... Ralph Bellamy. A la vez, la comparación de éste con aquél –entre un personaje de ficción y el actor real que lo encarna, y del cual comprueba ser precisamente el perfecto sosias– constituye una suerte de gag metafísico, de lo parecido a lo idéntico, delgado como filo de navaja, y de una gran perversidad.

*

Naturalmente, ese pasaje bien podría figurar también en una obra de teatro, y acaso figurase ya, entre otras y *mutatis mutandis*, en la obra de Ben Hecht y

Charles MacArthur, *The Front Page*, que sirvió de base para el guión de la película de Hawks.⁵³ Pero el hecho es que el cine nunca soslayó ese tipo de efectos perversos, que hizo funcionar, por así decir, desde sus inicios (no invocaré la venerable *Sortie des usines Lumière* [Salida de la fábrica], que en definitiva mostraba su propia fuente; pero veo⁵⁴ que Takeda Kiyoshi hace remontar el género que califica de "autorreflexivo" a una película de 1902, cuyo título es elocuente: *Uncle Josh at the Moving Picture Show*), * conforme a los medios que le son propios, no siempre reductibles a los del teatro: subir a escena y ajusticiar a un actor a falta del personaje que éste encarna es con toda seguridad una acción reñida con las leyes civiles y penales, pero bajo ningún aspecto con las leyes físicas; semejante necedad está al alcance de cualquiera; y el caso del soldado de Baltimore citado por Stendhal deja bien en claro que para llegar a ello no hace falta ser, como don Quijote, un héroe de ficción con el seso seco por otras ficciones. En cambio,

⁵³ Y, naturalmente, para la *remake* filmada por Billy Wilder, *The Front Page* (Primera Plana, 1974, con Walter Matthau). Ignoro si el gag todavía figuraba en ella. [Por lo demás, la primera película con argumento tomado de *The Front Page* es *El Cuarto Poder* (Lewis Milestone, 1931). [N. del T.]

⁵⁴ En una tesis dirigida por Christian Metz, "Archéologie du discours sur l'autoréflexivité au cinéma" (1986). Debo esa mención y —como se verá— gran cantidad de luz que echó sobre esta cuestión a Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 74.

* Fotografiada por Edwin S. Porter para la empresa cinematográfica de T. A. Edison, cuyo sello identifica, además, a las películas "enmarcadas". [N. del T.]

abandonar la butaca y atravesar la pantalla para entrar, ficcional o no, en la diégesis de la película no está al alcance de ninguno de nosotros; o, para ser más exacto: todos podemos, por cierto, desgarrar la pantalla (es poco más o menos lo que hace el tío Josh, si no entendí mal); pero, si bien puede interrumpir o comprometer una proyección normal, ese atentado puramente físico no brinda acceso alguno a la diégesis filmica, y por ende a forma alguna de metalepsis. Este último modo de transgresión, físicamente imposible, sólo puede ocurrir *dentro de una ficción*, que en idéntica medida podría ser una ficción novelesca (no conozco ningún ejemplo), y que en ocasiones —merced a tal o tal otro truco— es por sí sola una ficción cinematográfica.

Ya se habrá advertido que éste es el caso de (entre otras) la película de Woody Allen, *Purple Rose of the Cairo* (*La Rosa Púrpura del Cairo*, 1985), en que, a la inversa, un actor-personaje de la película (por el momento, la diferencia entre ambas instancias no es relevante) “efectivamente” atraviesa la pantalla para llegar en la platea a una espectadora (Mía Farrow) que realiza, si mi memoria es buena, el movimiento recíproco: al menos el actor (ahora ya no puede ser el personaje) promete a su ingenua *groupie* que la llevará a Hollywood, aquel recinto mítico de la producción de películas, hasta entonces tan inaccesible para ella como el ámbito de la ficción, sin importar cuál.⁵⁵

⁵⁵ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*, Méridiens-Klincksieck, 1991, p. 102, señala un efecto análogo en el *Sherlock Junior* de Buster Keaton, que no he visto.

En *Stardust Memories* [*Recuerdos*], del mismo autor (1980), pero en una escena más bien onírica, o subjetiva (como, a decir verdad, la totalidad de la película), el héroe-cineasta (y cineasta-héroe), más perezoso, se contenta con tender su brazo a través de la pantalla para recibir una condecoración, por lo demás, póstuma. En una película de Jerry Lewis, *The Family Jewels* (*Las joyas de la familia*, 1965), Jerry es oficial de abordaje en un avión donde se proyecta una película sobre la pantalla de cabina; una brusca turbulencia le hace volcar un plato de sopa no sobre uno de los pasajeros sino sobre uno de los personajes de la película en segundo grado.⁵⁶

Pero ese tipo de traspaso, que tampoco puede ocurrir si no es bajo el amparo de la ficción, no deja necesariamente en presencia de un nivel "real" y un nivel ficcional: hace poco, una publicidad mostraba a un cliente sentado ante su televisor; su banquero, que aparece en una publicidad en abismo, le tiende cordialmente la mano a través de esa extraña clara-boya; primero sorprendido, el cliente termina por estrechar esa mano metaléptica; ahora bien, ambos personajes no están separados (no demasiado) más que por una diferencia de nivel diegético: el banquero televisivo es tan "real", en la ficción publicitaria de segundo grado, como su cliente televidente en el primer nivel. Los niveles de diégesis sólo son franqueables en la dimensión ficcional (o figural); pero la me-

⁵⁶ Una vez más, debo este ejemplo a una comunicación privada de Marc Cerisuelo.

tadiégesis no es necesariamente más franqueable que la diégesis: si alguien me cuenta un episodio real de la vida de Napoleón, y también que hago irrupción físicamente en su relato para llevar refuerzos al vencedor de Arcole, no implica que dicho episodio sea ficticio, sino "simplemente" que esa aventura (la mia) es milagrosa, o ficcional.

*

Que un *personaje* de ficción dramática o cinematográfica no pueda abandonar su universo ficcional para acceder al de la sala (y por ende del mundo real) por fuera de un contexto de por si ficcional que autoriza esa traslación fantástica, no es, como imposibilidad, obstáculo para que un *actor* de teatro o de cine se entregue a ese ejercicio, que es, en buena ley, la tarea de su vida cotidiana, sin importar cuán protegida esté contra la curiosidad del público. Por la calle, me cruzo con una famosa actriz italiana en carne y (según supongo) hueso; en principio, nada más usual, nada menos fantástico, cuando menos que necesariamente evoque una metadiégesis ficcional; cuando ella se pasea por rue Saint-Paul, "parroquianos" bien intencionados, para quienes ella no es más que una amable vecina a quien proteger, se le acercan a cada momento para decirle: "Si alguien la fastidia, avisenos". Lo que ocurre es que esa banalidad familiar no siempre es percibida de ese modo por el gran público, que en una circunstancia de ese tipo tiene la sensación no de un simple encuentro imprevisto, sino antes bien de un choque desconcertante

entre realidad (Jean Marais) y ficción (*Il Gattopardo*). Esa sensación encuentra de buena gana su expresión en una frase como: “¡Ah, me llamó tanto la atención verla a ella *en persona!*”. Encontrar en la realidad (con lo que se los puede tocar o se les puede hablar) a aquel o a aquella que por lo general uno no ve más que en una pantalla, pequeña o grande, inevitablemente es vivido como una transgresión milagrosa del orden habitual de las cosas. La asistencia popular a eventos susceptibles de provocar ese prodigio, como la mítica *montée des marches* en el Palacio del Festival,* y la no menos frenética caza de autógrafos, provienen en gran medida de esa crispación debida al “inquietante extrañamiento” –y, en este caso, sin duda más gratificante que inquietante–.

Llegados a este punto, resulta ser que hoy, para la inmensa mayoría de lo que se conoce como público, es decir, destinatarios de nuestra “sociedad del espectáculo” –acaso sería mejor decir, por oxímoron: *actores pasivos* del mundo de abajo–, los grandes del mundo de arriba (actores, por supuesto, pero también novelistas consagrados, vedettes del *show-biz*, detentores infalibles de instancias de decisión, estafadores inquebrantables, “filósofos” autoproclamados, deportistas de alta competición, *lofteurs* y *lofteuses*,* y, en la cúspide absoluta de esa pirámide de celebridades transitorias, presentadores de noticieros

* El equivalente a la contemplación del ritual de la *red carpet*, esta vez en Cannes. [N. del T.]

* Participantes de *reality shows*, derivado de *Loft Show*. [N. del T.]

televisivos y animadores de programas de entretenimiento), están cerca de no ser nada más que figuras mediáticas, "vistas en la tele", y, por eso mismo, vagamente ficcionales. Umberto Eco (quien, por su propia parte...) declaraba un día, poco más o menos, que sólo tenía contacto directo con las realidades de la Edad Media: manuscritos, miniaturas, piedras antiguas, armaduras oxidadas... Del mundo contemporáneo –agregaba– no tengo otra luz que la catódica (hoy, sin duda, plasmática). Y hubo oportunidad de oír (adivinen dónde), de boca de un muchacho que visitaba el hem ciclo de Palais Bourbon, esta declaración carente de todo *granum salis*: "La había visto en la tele; pero yo no hubiera creído nunca que de verdad existía". Asimismo el encuentro *in vivo* –en especial, "de entrecasa" ("*en domicile*")-, como lo propone a las buenas gentes un ciclo más o menos recurrente– con una estrella salida de su usual Olimpo *in vitro* acaso sea recibido por el común de los mortales –efecto aumentado por alguna zoncera comadrona circunstante– cual si fuera evento mágico, aparición milagrosa: "Así como te veo a ti, lo vi a él". Los estigmas –o, por lo menos, algún pedido de autógrafa– no están lejos.

Ese sentimiento de transgresión funciona, además, igualmente bien en la otra dirección, cuando un ciudadano de la gente-de-abajo ve aparecer en la pantalla chica (o bien, simplemente en un suelto del diario), en una entrevista, una crónica de interés general, un programa de entretenimientos, a un conocido suyo. El antes mencionado efecto "visto en TV" adquiere, entonces, un nuevo sentido, inverso, si se

quiere, pero no menos desconcertante: "¡Me llamó tanto la atención prender el aparato y ver a mi cuñada ahí!". Las cajas bobas de la actualidad cuentan con más de una modalidad para ejercer su poder vitrificante: en ese aspecto, la más reciente es la dudosa síntesis que se da en llamar "reality TV", que promete a absolutamente todos, después de algunos mortificantes ritos de pasaje, verse a un tiempo *en persona* y *en el aparato*, y finalmente acceder a la pesadilla mediatizada de la elite *people*:* "¿Me viste en *Gala*?".

*

El modo de metalepsis que recién ilustraban *Purple Rose of Cairo* o *The Family Jewels* hace entrar en juego la relación entre el universo "real" de la sala de cine y el universo, generalmente ficcional, de la (meta)diégesis filmica: la obra de los Hermanos Marx no carece de efectos de esa índole, como cuando Groucho "espeta al espectador que, si tiene ganas, bien puede usar la oportunidad de levantarse y salir; mientras que él, pobre actor, no puede dejar su puesto... y debe quedarse allí hasta el final".⁵⁷ Sin embargo, aquello que Marc Cerisuelo llama "meta-

* "Gente como uno"; a partir del nombre de la revista homónima, dedicada a las gestas de la farándula. [N. del T.]

⁵⁷ Véase Marc Cerisuelo, ob. cit., p. 169; el "mientras que" confiere al pasaje la dimensión temporal de la metalepsis: cuando el espectador vea esa secuencia, Groucho habrá abandonado hace tiempo el set de filmación de esa película.

filmes" (películas que tienen por contenido el mundo del cine –por excelencia los estudios de Hollywood– y, más específicamente, la historia de la concepción y de la realización de una película, y por espacio fundamental el recinto de un plató durante el transcurso de un rodaje, y los recodos "entre cajas") ofrece muy distintas oportunidades al juego, a menudo calificado –sabemos por qué– de "pirandelliano", entre los dos niveles filmicos involucrados,⁵⁸ por ejemplo, entre la película real de Stanley Donen y Gene Kelly, *Singin' in the rain* ([*Cantando bajo la lluvia*], 1952), y la película metadieгética que en ella se rueda, del productor ficticio Simpson: *The Duelling Cavalier*. En 1973, François Truffaut abre *La Nuit américaine* con un largo plano-secuencia en exteriores que el espectador desatento recibe simplemente como primera escena de esa película, hasta el momento en que la aparición de una voz en *off* (el espectador no está obligado a reconocerla: es la

⁵⁸ En "mi" terminología, el filme secundario del que se trata en el filme principal (es decir, en ese que proyectan en la sala donde me encuentro) sería un "metafilme"; pero, como Cerisuelo con idéntica legitimidad aplica (según el par lógico que llama "metalenguaje" a un lenguaje con un lenguaje por objeto) ese término al filme principal, en las páginas siguientes intentaré evitar un empleo desorientador. El corpus estudiado de manera directa en este libro va de *Show People* (1928), de King Vidor, a *Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard, pasando por distintas creaciones de Wellmann, Cukor, Wilder, Minelli, Donen, Mankiewicz, Aldrich, Tashlin, Jerry Lewis, Blake Edwards. Evidentemente, uno podría extenderse a muchas otras, más antiguas o más recientes: *La Nuit américaine* [*La noche americana*] de Truffaut data de 1973.

del realizador que dirige la escena diciendo "¡Corten!") le revela que cuanto acaba de ver, y se daba por sentado que transcurría en una calle de París, se rueda en Niza, dentro de un set perteneciente a los estudios de la Victorine. De hecho, esa escena pertenece no a la diégesis de la película de Truffaut, sino a la (meta)diégesis de la película (*Je vous présente Pamela*) cuya filmación ocupa a "Ferrand", un cineasta ficcional. Todo lo que siga avanzará en gran medida marcado por la ambigüedad resultante de ese juego de cajas chinas. Ahora, recapitulo: la "escena" transcurre en París; su rodaje ficcional (y el resto del rodaje en abismo) por parte de Ferrand tiene lugar en la Victorine; y el rodaje real por parte de Truffaut de ese rodaje ficcional (y del resto de su película) también tiene lugar en la Victorine; pero de aquél no veremos nada, en ausencia (supongo) de un *making of* documental (que no habría estado desprovisto de encanto), pues una cámara no está en condiciones de filmarse a sí misma (a no ser ante un espejo). En este caso, empleo la expresión "en abismo" casi en su sentido estricto, ya que "Ferrand", el cineasta intradieético, si bien no se considera que sea François Truffaut, es interpretado, de todos modos, por el propio Truffaut, quien en esta diégesis desempeña el mismo papel (se considera que tiene el mismo oficio) que en su vida extradiegética, como Molière en *L'Impromptu de Versailles*. Esa doble actuación, ante cámaras y detrás de ellas, no estaba supuesta en medida alguna en el simple propósito de hacer una película acerca de la historia de un rodaje, cuyo realizador muy bien (o mucho mejor) podría haber sido

“encarnado” por otro actor. Ya se sabe todo el provecho que podía sacar una película burlesca como *Helzapopin* (1941) de sus sarabandas a través de los sets, por ende a través de las diégesis que en vano alguno hacía el vano esfuerzo de elaborar; y supongo (tan sólo por no haberla visto) que *Monty Python at Hollywood* ([*Los Monty Python en Hollywood*], 1984) no se privaba de efectos por el estilo —o entonces habría que perder la fe en los recursos de este género—.

*

Nada impide jugar, a caballo entre ambas artes, al teatro-en-el-cine (la recíproca, cine-en-el-teatro, sería técnicamente más complicada, pero no imposible). Así, después de una especie de prólogo en exteriores, la primera secuencia de *To Be or Not to Be* (*To Be or Not to Be*, o bien *Ser o no ser*, Lubitsch, 1942) muestra una disputa entre oficiales de la Gestapo motivada por una osada broma acerca de Hitler, luego la irrupción de Hitler en persona ladrando “*Heil Myself!*”, todo con movimientos aparatosos y cambios de plano que acentúan el carácter cinematográfico (y por tanto, en ese contexto, “realista”, es decir, diegético) de la secuencia; pero la siguiente toma deleva de pronto a un puestista detrás de su mesa, en la primera fila de una sala teatral; interviene para criticar la escena (que evidentemente no pudo ver cortada y editada, tal como nosotros la vimos): protesta, pues la —ahora célebre— réplica de Hitler no estaba en el texto, fue improvisada indebidamente por el intérprete; el espectador (de la

película) comprende entonces que lo anterior transcurría, en metadiégesis, sobre el escenario de ese teatro, durante un ensayo de la obra en abismo *Gestapo*⁵⁹ a cargo de una compañía polaca justo antes de la invasión de 1939; el actor (de la película) que, según creíamos, encarnaba a Hitler, de hecho encarnaba a otro actor (de teatro) que encarnaba a Hitler. La última secuencia del *Dernier Métro* [*El último metro*, o bien *El último subte*] de Truffaut (1980) en un principio parece transcurrir dentro de la diégesis "real" de la película, dentro de una sala de hospital a la que Marion Steiner (Catherine Deneuve) va para visitar a su ex amante Bernard Granger (Gérard Depardieu); pero un leve travelling abre el cuadro y nos revela que ese diálogo tenía lugar sobre el escenario del "Théâtre de Montmartre", cuyo telón se cierra inmediatamente después: acabamos de asistir a la escena final de la obra que Lucas Steiner, oculto entre cajas durante toda la Ocupación, finalmente pudo montar después de la liberación; ambos protagonistas no eran, entonces, Marion y Bernard, sino los personajes, ficcionales en segundo grado, que ellos encarnan en esa obra –sin privarnos de algún inevitable juego temático acerca de esa dúplice situación–. En *Nous irons tous au Paradis*, de Yves Robert (1978), Étienne (Jean Rochefort) cree

⁵⁹ En abismo en sentido estricto, pues la disputa entre los Gestapo teatrales se repetirá algo más tarde al pie de la letra en la diégesis, entre Gestapo "reales". La película en conjunto, como anticipa su título, juega con las relaciones ambiguas entre teatro (*Hamlet*, por supuesto) y "realidad" histórica.

—y el espectador comparte por un instante ese error— sorprender a su mujer Marthe (Danièle Delorme) en flagrante delito de infidelidad, mientras que ella no hace otra cosa que interpretar, con un beso fogoso, una versión de *Bérénice* a la que se quitó gran cantidad de “telas de araña”; pero ocurre que ese beso teatral también es, sin más, un breve beso entre colegas de escena.

No nos hallamos muy lejos de esa situación, aunque con un efecto metaléptico (y sentimental) mucho más intenso, en *Show People* (*Y el mundo marcha*, 1928) de King Vidor, cuando los dos héroes actores deben darse en el set, como personajes de una película, un beso de ficción que, llevados por su pasión real, prolongan mucho más allá del *Cut!* [‘¡Corte!’] final, sin que el realizador pueda poner fin a esta metalepsis tan enfáticamente —doblemente— transgresiva. Puede verse un esbozo de *remake* por alusión interfilmica a esa escena en *Let's Make Love* (*El multimillonario*, George Cukor, 1960), cuando (el multimillonario aprendiz de cantor interpretado por) Yves Montand y (la verdadera cantante interpretada por) Marilyn Monroe prolongan otro beso mientras sus colegas abandonan discretamente el lugar; pero esta vez no se trata más que de un ensayo con miras a una comedia musical, lo que acorta la distancia entre cuanto se reputa actuado y cuanto se reputa vivido. Sin embargo, uno sabe que en ‘la vida misma’, las cosas entre Marilyn y Montand fueron algo más lejos *backstage*, y ese dato tangencial no deja de afectar en cierta medida nuestra recepción de dicha esce-

na. La relaciones entre actores “en la vida civil”, eventualmente conyugales (Montand-Signoret, Bogart-Bacall, Hepburn-Tracy, entre otros) muchas veces por su naturaleza son como para enriquecer las situaciones sobre el escenario o en la pantalla; y los productores no se privan de sacar su tajada de ello –una tajada que explota ampliamente, entre los espectadores avisados (¿y quién podría no serlo?) los recursos de la relación, eminentemente metaléptica, entre realidad extrafílmica y ficción intrafílmica; la carga afectiva de semi-dramones como *Guess Who's Coming to Dinner* (*Adivina quién viene esta noche*, Stanley Kramer, 1967) o de *On Golden Pond* (*En el estanque dorado*, Mark Rydell, 1981) debe bastante, en el primero, a la presencia del dúo doblemente conyugal formado por Katharine Hepburn y un Spencer Tracy *in articulo mortis* y, en el segundo, a la confrontación (inédita, creo, en la pantalla) entre Jane fonda y su padre Henry, distinguido por su trabajo en esa película con un (¡primer!) Oscar *in extremis* que con toda justicia podría llamarse pre-póstumo.

Veamos además, o volvamos a ver, la *Tosca* de Benoît Jacquot (2001), que alterna las escenas de ópera filmadas con colores y trajes pretendidos “naturales” (Sant’Andrea, Palazzo Farnese, Castel Sant’Angelo) y las escenas de estudio, filmadas en video blanco y negro, en que asistimos a la grabación pretendidamente “real” de esas escenas por parte de cantantes y músicos de orquesta en ropas de trabajo –entre ellos, la cantante Angela Georghiu, que puntúa con un muy “espontáneo” suspiro de alivio su interpreta-

ción de la muerte trágica de la cantante ficcional que era Floria Tosca—. Por supuesto, todo puesto en escena con idéntico cuidado y en múltiples tomas.

*

Sin duda, la escena final de *Play It Again Sam* (*Sueños de un seductor*, Herbert Ross, 1972), ilustración clásica de hiperfilmicidad,⁶⁰ no es en sentido estricto (sentido, éste, del que ya nos hemos alejado un cierto trecho) una metalepsis sino antes bien una suerte de *remake* parcial, al citar literalmente el diálogo original del hipofilme que justifica el título —*Casablanca* (1943) de Michael Curtiz—, cuya última secuencia (la separación final de los personajes de Humphrey Bogart e Ingrid Bergman) volvemos a ver, proyectada en una sala ante el cinéfilo empedernido que interpreta Woody Allen. Evidentemente, esa proyección inicial no constituye más que una cita, esta vez en sentido estricto: más estricto, en suma, de cuanto puede llegar a serlo la literatura, ya que una película es una obra autobiográfica con múltiples objetos (físicos), de entre cuyos fragmentos uno siempre puede "copiar-y-pegar" uno en otra película (por otra parte, en qué otra cosa podría uno hacerlo). Pero la secuencia de *Play It Again...* a la que apunto es su propia escena final, en la que vemos a Woody Allen volver a actuar la de *Casablan-*

⁶⁰ Véase *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982, cap. 25 [trad. esp.: *Palimpsestos*, Madrid, Alfaguara].

ca, con Diane Keaton, que hace la parte de Bergman, volviendo a decir al pie de la letra los diálogos de la película de Curtiz (aquel mismo que oímos y vimos, una hora y media antes, actuado por sus intérpretes originales). Ahora es, por cierto, una cita en el sentido clásico (literario), pues los diálogos de una película son una obra alográfica que sólo se puede reproducir mediante la cita de su *texto*; pero que estos nuevos intérpretes que son Allen y Keaton versionen ese texto da cuenta, más bien, de la transformación paródica (irónica o no); en efecto, aunque el texto es literalmente idéntico, la imagen tan sólo se le parece, como sucede en la actuación de un imitador. En esta película, entonces, todo transcurre como si la secuencia final de *Casablanca* dejara la pantalla sobre la que antes la habíamos visto proyectada para desplazarse –de modo literal en lo referente a los diálogos, de modo analógico en cuanto a intérpretes y realización– de su propia diégesis a la de su palimpsesto.

*

Considero que otro efecto plenamente propio del cine consiste en la aparición, momentánea o no, en una película de un actor famoso, u otra personalidad muy conocida dentro del mundo del cine, que figura “haciendo de él mismo” (*as himself* o *herself*),* hecho que introduce en una diégesis ficcional una

* Designada con el término *cameo*. [N. del T.]

presencia extraficcional: es lo que Marc Cerisuelo⁶¹ califica justamente de "presencia real" —estatuto que debe diferenciarse de la mera *guest star*, actor o actriz en pleno auge que, por lo general por sentir simpatía, concede a una película el beneficio de su "participación" en un papel muy secundario: por ejemplo, Gérard Depardieu y Jacques Weber, escapados de *Cyrano de Bergerac* (1990), en *Le Hussard sur le toit* (*El húsar en el tejado*, 1995), del mismo Jean-Paul Rappeneau. Por otra parte, me parece que la aparición, como un guiño, de una estrella puede quedar en una zona de indecisión entre ambos estatutos: no siempre se sabe si la silueta de barriga prominente que orna fugazmente tantas de sus películas es la de Hitchcock haciendo de Hitchcock o de un simple fulano. En el fondo, es algo que poco le importa al espectador: siempre se trata del saludo amable de Alfred. En *Show People* [*Gente de cine*], Marion Davis, que en su simple condición de actriz personifica el papel de Peggy, aparece además como la estrella Marion Davis, y el propio King Vidor, y Charles Chaplin como Charles Chaplin, a quien la heroína no reconoce ("*Who is this little guy?*" ["¿Quién es este muchachito?"]); Cecil B. DeMille o (de manera más fugaz) Buster Keaton con la "partiquina" Hedda Hopper en *Sunset Boulevard* (*El ocaso de una vida*, *Sunset Boulevard* o bien *El crepúsculo de los dioses*; Billy Wilder, 1950), ese "metafilme"

⁶¹ Ob. cit., p. 110; tomo prestada de esa obra la mayor parte de los ejemplos que siguen.

por excelencia, o la misma Gloria Swanson como "Norma Desmond" y Erich von Stroheim como "Max von Mayerling" no están muy lejos de interpretar "sus propios personajes";* Ava Gardner en *Singin' in the Rain*; Bing Crosby y Gene Kelly, encargados en persona de dar lecciones de canto y de danza a ese nuevo Sigognac, estilo Broadway, que es el hombre de negocios enamorado de una cantante, en la ya citada *Let's Make Love*; George Raft en *The Ladies' Man* (*El terror de las chicas*, 1961) de Jerry Lewis; Henry Fonda y Michael Ford en *Fedora*, de Billy Wilder (1978); y, para dejar (un poco) Hollywood, Fritz Lang en *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (*El desprecio*, 1963); Federico Fellini, Vittorio De Sica y Marcello Mastroianni en *C'eravamo tanto amanti* (*Nos habíamos amado tanto*, 1974) de Ettore Scola; o Marshall McLuhan —quien ya no tiene mucho que digamos de hollywoodense, pero como mínimo puede ser tildado de emblemáticamente "mediático"— en *Annie Hall* (Woody Allen, 1977). Hay que volver a Hollywood para una mención especial a *Kiss me Stupid* (*Bésame, tonto*, 1964) de Billy Wilder, en la cual con un humor a prueba de todo recelo Dean Martin llevaba puesto —esta vez, como uno de los tres personajes protagónicos de un vodevil más bien osado— el traje de su propio personaje

* Von Stroheim fue el primer marido de Swanson. Con *Queen Kelly* (nunca estrenada, pero citada en *Sunset Boulevard*) causó la caída en desgracia de la actriz —y la suya—, durante el período en que la industria pasa del cine mudo al sonoro. [N. del T.]

complaciente de seductor en un descapotable deportivo, averiado –supongo– en algún punto del trayecto entre Los Ángeles y Las Vegas. Dudo (*praeteritio*) en presentar aquí la presencia, puramente vocal, de Cary Grant como falso multimillonario en *Some Like it Hot* (*Una eva y dos adanes*, o bien *Con faldas y a lo loco*, 1959): es Tony Curtis quien imita su célebre dicción. Evítense, de ser posible, versiones dobladas.

Al día de hoy, y por cuanto llego a saber, el último metafيلم manifiesto –e incluso llevado a un extremo ferozmente devastador–, *The Player* [*El juego de Hollywood*], de Robert Altman (1991), moviliza *as themselves*, más o menos fugazmente entrevistados, a muchos, casi todos, de entre el Gotha hollywoodense del momento (beneficiado con una página completa, a dos columnas, del reparto final), desde Andie McDowell hasta Anjelica Huston, pasando por Peter Falk; también, refinamiento supremo en tercer grado, Julia Roberts en el papel de Julia Roberts, que actúa el papel de la heroína ficcional de una película de cine-en-el-cine que flirtea con la puesta en abismo. ¿Quién sube la oferta?

*

Siento ahora la tentación, y no es menor: podría anejar, además, a la metalepsis ese efecto propio del cine (pero que el teatro, si no lo hizo ya, podría tomar prestado de aquél sin gran dificultad), procedimiento que se volvió muy frecuente, si no hostigador, al menos desde hace dos o tres décadas, fecha en que

aunque sea las gramáticas del cine se dignan a darle una entidad:⁶² el *fundido sonoro*. Se trata de ese procedimiento de transición –de una toma o, más generalmente, de una secuencia a otra– que consiste en empezar a hacer oír, hacia el final de una escena, un efecto sonoro (musical o “natural”) perteneciente a (la diégesis de) la escena siguiente. Presento ahora un ejemplo entre decenas de miles de otros: en *Flic Story* [*Flic Story - Cop Story*] de Jacques Deray (1975), el gángster Émile Buisson (Jean-Louis Trintignant), que ha puesto sus pies en polvorosa, anuncia a sus cómplices: “Tengo ganas de un poco de baile: voy después del mediodía. —¿Y eso no puede esperar un poco? — No me gusta que la gente que entrega espere”. Durante dos o tres segundos se empieza a oír, en *off*, el son de un acordeón. La toma siguiente inicia con un acordeonista que está tocando esa melodía, esta vez *in*, en un baile popular. Siguiendo plano: Buisson dispara sobre el acordeonista, que se desploma; y todos pueden comprender que él era el “entregador” que años atrás lo había dejado en manos de la policía (y, como adicional, que los cómplices de Buisson habían captado sin problema alguno qué entendía él por “un poco de baile”). Por lo que ve y oye el espectador atento, la inopinada introducción en la secuencia A (el refugio) de un efecto sonoro propio de la secuen-

⁶² Por ejemplo, o más bien casi sin excepción (pero reconozco no haber “compulsado” toda esa literatura crítica y teórica), Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, París, Éditions du Cerf, 1955, p. 79 [trad. esp.: *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990].

cia B (salón de baile) no puede provenir más que de una neta intrusión del autor (guionista y/o realizador) de la película, intrusión tan desenvuelta, o bien abusiva, como las que encontramos anteriormente en Balzac o Diderot. En la secuencia B, la melodía tocada por el acordeón es motivada, porque pertenece literalmente a su diégesis local: en la secuencia A, ese tema musical es, con derecho, inverosímil, porque no pertenece a su diégesis. Por ende, el espectador atento que lo oye en ese momento y en ese lugar no puede atribuirlo más que a una intervención del autor empírico, quien manipula esa diégesis ficcional de modo tan manifiesto como Diderot al volver a subir a la grupa de su cabalgadura a la aldeana de *Jacques el Fatalista*. Dije dos veces "espectador atento", mientras que sería preferible decir espectador "puntilloso", pues resulta evidente que ese procedimiento no tiene por función suscitar ese tipo de comentarios en la mente del espectador promedio, sino sólo llevarlo insensiblemente de una diégesis local a otra. Un simple fundido encadenado visual cumpliría la misma tarea de transición progresiva sin recurrir al mismo efecto de encabalgamiento sonoro, y sin dar pie a la misma cuestión: ese último tipo de puntuación, que uno no advierte más que una coma en un texto escrito, no implica una intrusión tan incongruente como la de una melodía alegre de acordeón en un siniestro tugurio, refugio clandestino. Si el espectador se deja llevar tal como desea el realizador, y decodifica de manera espontánea (y más a menudo inconscientemente) un efecto sonoro anticipado como perteneciente a la secuencia siguiente, que ese efecto anun-

cia, o *esboza*⁶³ para él con la banda sonora, se debe a que incorporó a su competencia filmica que el fundido sonoro no es, como el fundido encadenado, una simple puntuación, sino antes bien una *figura*. Queda bien en claro cuál.

•

El cine comparte con el teatro otra oportunidad para la metalepsis que necesariamente es desconocida por la ficción narrativa: su posibilidad de hacer que recaigan sobre el mismo actor o la misma actriz varios personajes, especialmente los de dos (o bien dos veces dos) sosias, como, en el teatro, de Plauto a Giraudoux (cuyo *Anfitrión* pasaba por ser el trigésimo octavo), y, en el cine (al azar, y entre otros mil), Michel Serrault en *La Gueule de l'autre*, de Pierre Tchernia

⁶³ Indudablemente existen casos de fundido sonoro, ya no en condición de esbozo o anticipación, sino como remanente (sin diferencia, por lo demás, con la manera en que se habla de una imagen remanente); sin embargo, me parece que su número debe ser menor, por este motivo evidente: el fundido, como esbozo —el cual, por otra parte, suele ser muy breve— contribuye en medida mucho mayor a “hacer que avance” el desarrollo de la acción. Una figura muy cercana a esta última, pero propia de la gramática del informe televisivo, consiste en mostrar durante algunos segundos, en una actividad muda cualquiera, y como para *presentarla*, a una persona a la que se hará hablar en la siguiente toma; pero también sucede que la palabra anunciada de este modo empieza a hacerse oír, como voz en *off*, al finalizar la toma inicial en que la persona presentada no aparece en trance de hablar: en ese caso, se encuentra mucho más cerca del fundido sonoro cinematográfico.

(1979) o Michel Blanc en su *Grosse Fatigue (Mala fama, 1993)*, en que, por lo demás, uno de los sosias no es otro que él mismo. Oportunidad para la metalepsis, al menos porque el *qui pro quo* determinado por esos caracteres dobles no llama más que a franquear las tablas o la pantalla, y a arrastrar en su vértigo inclusive a los espectadores. Con todo, el desdoblamiento en sosias no es el único planteo de esa posibilidad: ya la encontramos, en el arco entre Corneille y Giraudoux, en lo referente al “teatro en el teatro”: Ginés hace ora de Adriano, ora de sí mismo; Molière de sí mismo (*as himself*) tan pronto como de un “marqués ridículo”, etc. Acaso sea el cine, gracias a Hitchcock, el que lleva más lejos esas maniobras del engaño, en *Vértigo* (1958), la misma actriz, Kim Novak, *no* está a cargo de dos personajes (Madeleine y Judy, sin contar el “modelo” pictórico que no está incluido más que en la pintura: Carlotta Valdés); pero el espectador, como el héroe John “Scotie” Ferguson (James Stewart), debe creer por el tiempo que haga falta en ese parecido causante de confusiones antes de descubrir que ambas mujeres no son más que una sola e idéntica persona. En ese caso no hay sosias ni clon; al final, el pretendido parecido se disipa en mero disfraz, hecho que no menoscaba en nada el desempeño de la actriz, pues ella debe encarnar –tal como hace su personaje– “dos” mujeres a la vez parecidas en su aspecto físico y diferentes en el psicológico (y social): Kim Novak hace de Madeleine, que hace de Judy, a la cual, por añadidura, Scotie le pide, por un momento, que haga de Madeleine, como en esas escenas de ópera en que una cantante

tiene a su cargo el papel de un muchacho disfrazado de mujer (Cherubino en *Las Bodas de Figaro*, Oktavian en *El Caballero de la rosa*). En las innumerables adaptaciones cinematográficas de *El Conde de Montecristo*, la actuación del intérprete de Dan-tès/Monte Cristo está cerca de ser del mismo tipo, con una mayor distancia temporal, y en consecuencia un efecto "natural" de envejecimiento, entre ambos papeles, sin contar con que los espectadores no son víctimas del engaño que supone la transformación—tampoco la heroína Mercedes, la única en la historia que reconoce (por lo menos en el telefilme de José Dayan con Gérard Depardieu) al primero bajo los rasgos del segundo—.

Sería muy tentador buscar casos en que se salva metalépticamente la frontera entre una película que se encuentra en el primer nivel y una película secundaria en *abyme*, esta vez en sentido cabalmente estricto, es decir, según la fórmula de Christian Metz, "una película subordinada, que es la misma película".⁶⁴ Pero resulta ser que la ilustración típica (y no conozco otra) de ese caso es el *8 1/2* de Fellini (1963) en que, como destaca con toda razón Metz, la película en abismo sólo está en gestación, y por eso imposibilitada de figurar, aunque sea parcialmente, en la película principal. Ese rasgo permite que ambas películas "coincidan",⁶⁵ aunque de manera completamen-

⁶⁴ *Archéologie du discours*, ob. cit., p. 95.

⁶⁵ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 226 [trad. esp.: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.

te ideal, y les impide *coexistir*: uno no se encuentra consigo mismo. Ningún cauce abierto, entonces, para la metalepsis en este caso –de lo mismo a lo mismo–. Pero acaso me haya equivocado al seguir a Metz en esa comprobación de imposibilidad; para hallar una vía de escape basta con algo más de descaro: en *Une pour toutes* (1999) de Claude Lelouch (a quien, por cierto, descaro no le falta; amén de que pasaron treinta y seis años, lo que es una eternidad en la historia de ese arte), *asistimos* a escenas que sin embargo, si entendí bien todo, pertenecen a una película que todavía no ha pasado del estadio de proyecto, debatida entre un policía-productor (Jean-Pierre Marielle) y un guionista prisionero (François Perrot); más tarde, las últimas secuencias nos mostrarán los festejos que acompañan su “salida” –quiero decir, la del filme-dentro-del-filme en el mundo de su metafilme–.

*

Oportunidades de ese tipo no faltan en la pintura, donde abundan los casos de “cuadro en el cuadro”; pero en mi opinión no están suficientemente explotadas, a no ser en el *Retrato de Émile Zola*, en el cual se ve la mirada de Olympia, desde la reproducción de ese cuadro que domina el estudio del novelista, dirigida, si se hace una comparación con el original, hacia este último, como en agradecimiento por la defensa que él había realizado de esa tela: mirada sesgada, metalepsis en homenaje. Pero nada impide interpretar, de modo más general, en ese sentido la mirada, recta u oblicua, que un modelo concede (efectivamente) a

su pintor y, por un efecto tan inevitable como ilusorio, a su espectador, franqueando la frontera que separa el universo del cuadro de aquel del mundo exterior. Tampoco los distintos dispositivos en abismo mediante los cuales, por la recíproca, un cuadro puede dar cabida en su superficie a elementos de este mundo; véanse los personajes (entre los cuales puede hallarse el propio pintor) “reflejados” en la hechicera del *Retrato de Arnolfini y su consorte*, o la pareja real —sin duda modelo del cuadro cuyo dorso y bastidor es todo lo que, parcialmente, vemos— que aparece en el fondo de las *Meninas*: modo de hacer ver, dice Michel Foucault,⁶⁶ “lo que por el cuadro es dos veces invisible”. Dos veces, aquí, porque la pareja real pertenece al exterior del espacio del cuadro que vemos, y porque su (probable) representación sobre la tela que está en proceso de ejecución en ese espacio nos es inaccesible. Foucault acercaba oportunamente ese tipo de dispositivo al consejo dado a Velázquez por su maestro Pacheco: “La imagen debe salir del marco”. Ésa bien puede ser una definición de la metalepsis. Definición posible, pero parcial, pues nuestra figura consiste igualmente en ingresar *dentro* de ese marco: en ambos casos se trata de *franquearlo*. No puede decirse lo mismo respecto del rostro en el reflejo de la *Venus del espejo*, también de Velázquez, cuya representación directa es *a tergo*, por cuanto su rostro pertenece plenamente al espacio del cuadro. Un efecto de esa misma índole se presentaría en las *Meninas* si (tal co-

⁶⁶ *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 24 [trad. esp.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1995, p. 18].

mo algunos encararon el asunto, según creo) el espejo no devolviera la imagen de la pareja real sino la de su representación en la tela para nosotros invisible.

Pero, para hablar correctamente, la ilustración más frecuente no es pictórica: se encuentra en ese género mixto, pero ampliamente literario, que es la descripción, o *ἔκφρασις*, de cuadro real o imaginario: la condición de algunos, como las *Images* de Filostrato, sigue siendo indecible. Ante una obra pictórica real, por ejemplo, en una reseña de *Salon*, la figura de interacción entre los objetos representados por el cuadro y su espectador por lo general no va mucho más allá del *τόπος* clásico “parece que se ve la realidad misma; las aves, engañadas, vendrían a picar estos frutos, y demás”. Con todo, Diderot⁶⁷ lleva el apóstrofe figural a *La jeune fille à l'oiseau mort* de Greuze (“¡Pero, pequeña, vuestro dolor es tan profundo, tan meditado! ¡Qué significa esa actitud soñadora y melancólica!”) hasta el punto de imaginar un verdadero diálogo, en que la joven le contesta: “—¿Y mi pájaro?... ¿Y mi madre?...”. Ese “pequeño poema” en forma de diálogo supone, de manera completamente ficcional, que el personaje representado llega a hacerse animado, tanto que traspasa la superficie que es soporte de su representación y alcanza a tocar a su espectador: “¡Eh! Dejadme continuar; ¿por qué habría de cerrar mi boca vuestra mano?”.

*

⁶⁷ *Salon* de 1765, en: *Œuvres esthétiques*, edición al cuidado de Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 533.

Esos efectos de animación ficticia (de carácter pictórico ficticio; real en la dimensión verbal y literaria) no tienen fecha de ayer, ni de anteayer: se los halla en acción a partir del canto XVIII de la *Iliada*, en la célebre descripción del escudo de Aquiles —con lo cual se trata más bien de escultura, o de orfebrería; aunque en este caso la tal diferencia carece de importancia—. La descripción está claramente narrativizada y, por tanto, temporalizada, no sólo porque se describe el escudo conforme Hefesto lo va construyendo (el único modo de narrativización que aprobará Lessing),⁶⁸ sino sobre todo porque un “cuadro” representado de ese tipo es, en efecto, una escena en que los personajes (esta vez contrariamente a las tardías puestas en guardia del *Laocoonte*) se animan, se mueven, accionan, hacen oír sus gritos, sus palabras y el sonido de su música, y expresan sus sentimientos:

Jóvenes danzantes daban giros y en medio de ellos hacían oír sus acentos flautas y cítaras, y las mujeres se detenían maravilladas de pie ante sus puertas.

Se alzó una contienda, y dos hombres disputan acerca del precio a pagar por la sangre de otro hombre muerto: uno insiste en que ya ha pagado todo, y lo declara al público; el otro niega haber recibido nada. Ambos recurren a un juez para que dé una resolución. Las gentes gritan a favor ya sea

⁶⁸ *Laocoon*, trad. fr., París, Hermann, 1964, pp. 6-121 [se trata de *Laokoon*, XVII. Trad. esp.: *Laocoonte*, Madrid, Orbis, 1985 —ed. fototípica de la versión publicada por Iberia—, pp. 156-171; más específicamente: p. 168. Cf. también los primeros párrafos del capítulo VII].

de uno o del otro y, para apoyarlos, forman dos partidos. [...]

Alrededor de la otra ciudad acampan dos ejércitos, cuyos guerreros brillan bajo sus armaduras. Los asaltantes vacilan entre dos planes: causar la ruina de la ciudad completa, o repartir todas las riquezas que atesora entre sus murallas la amena ciudad. Pero los sitiados no se avienen a nada de eso, y se arman en secreto para una emboscada.⁶⁹

Aquí resulta difícil saber cuál es la intención del aeda,⁷⁰ quien acaso simplemente deje correr un τόπος descriptivo ya convencional, sin cuidarse más de su pretexto plástico; con todo, ese escudo homérico se halla, como se sabe, en el punto inicial de una bastante copiosa tradición imitativa, que abarca por lo menos un *Escudo de Heracles* atribuido a veces a Hesíodo, un escudo de Eneas en la *Eneida*, un nuevo escudo de Aquiles (más un escudo de Eurípilo, más un tahalí y una aljaba de Filoctetes) en Quinto de Esmirna, un nuevo escudo de Eneas en la continuación (obra de Jacques Moreau) del *Virgile travesti* de Scarron, un nuevo escudo de Aquiles en la (muy libre) traducción de Homero realizada por Houdar de la

⁶⁹ *Iliada*, XVIII [se adaptó la traducción a la versión citada por Genette: la de Paul Mazon, incluida en su ed. crítica, París, Belles Lettres, Colección Budé, 1937, también reproducida en *Iliade*, París, Gallimard, "folio", 1975].

⁷⁰ Frank Wagner ("Glissements et déphasages", art. cit., p. 237) observa atinadamente que la infracción metaléptica no siempre es "deliberada" con tanta seguridad como dejan traslucir mis análisis.

Motte (1714), un escudo de Telémaco (que implica dos versiones sucesivas: 1694, 1696) en Fénelon, un último escudo de Aquiles en el *Homère travesti* de Marivaux (1715). Por lo demás, la mayor parte de esas *remakes* son más tímidas que el original en la explotación del procedimiento de animación, como podía esperarse de una tradición clásica marcada por un fuerte deseo de verosimilitud; gran parte de la crítica de tendencia clasicista respecto del poema homérico orientan su atención a la presencia de dicha figura; y la “traducción” de Houdar de hecho es una adaptación correctiva conforme al severo “Discours sur Homère” que la acompaña. Esa crítica de Houdar fue combatida al año siguiente por Boivin, cuya *Apolo-gie d’Homère* (seguida por una traducción del *Escudo* y de un impactante intento de reconstrucción gráfica) tiene escaso valor como defensa, y confirma que el clasicismo recula ante la dicción homérica en general, y especialmente ante la osadía de su descripción metaléptica: “Las figuras representadas –había escrito Houdar– actúan y cambian de situación, como si tuvieran vida, lo cual opera un prodigio pueril”. “No actúan en medida alguna –contesta Boivin–, sino que parecen actuar.” Evidentemente, se exonera al poeta de cualquier “prodigio pueril” al atribuir tan sólo al lector aquello que no es más que ilusión; y se recupera el τῶπος “parecería ver”, es decir, la reducción de la metalepsis: para decirlo sin medias tintas, su borrado. Los más audaces, como Moreau o Marivaux, prefieren abandonar por un tiempo la descripción del escudo para imaginar escenas narrativas que ya no pretenden ver figuradas en él.

Ésa era, poco más o menos, la posición adoptada, con algo más de arte, por Catulo en la descripción del velo nupcial que ocupa buena parte de su poema acerca de las Nupcias de Tetis y Peleo.⁷¹ Ese "tejido de púrpura" representa a Ariadna abandonada por Teseo en la ribera Día [Naxos]:

Desde las algas, lo mira a lo lejos con tristes ojos la hija de Minos, semejante a la estatua de piedra de una bacante. Lo mira, ¡ay!, y se agita en un gran mar de congojas; no lleva ya la cinta sutil en la rubia cabellera, ni se ha tapado el seno con el ligero velo que lo cubría, ni ha ceñido con una delicada faja los pechos blancos como la leche: todo ha caído de todo su cuerpo; en desorden a sus pies, servían de juguete a las olas. Pero ella, sin cuidarse entonces de la suerte de su cinta ni de sus ondeantes vestiduras, que se llevan las olas, con todo su corazón, Teseo, con toda su alma y con toda su mente pendía sólo de ti.

El paso del presente a los tiempos del pasado hace transición, aquí, con una analepsis sobre las circunstancias de la traición de Teseo, que concluye con un regreso al cuadro inicial, cuya animación es hábilmente motivada, o disimulada, mediante invocación a la tradición legendaria:

Cuentan que a menudo, agitada por ardiente furor, profirió agudos gritos salidos del fondo de su pecho, y ora subía, triste, a los escarpados montes y desde allí tendía la mirada por las anchurosas olas del mar, ora corría hacia las ondas del movedizo sa-

⁷¹ Catulo, texto fijado y traducido por Georges Lafaye (*Poésies*, París, Belles Lettres, Colección Budé, 1949, pp. 53-68).

lobre, recogíendose el ligero vestido sobre la desnuda pierna, y desolada dijo estas palabras que le arrancó el dolor en medio de los sollozos que, con rostro humedecido por las lágrimas, exhalaba de su corazón helado [...].*

De allí en más, sigue el largo lamento de Ariadna; luego, el relato del castigo a la infiel; por último, el cuadro del pintoresco y tumultuoso cortejo de Baco, que una vez más puede suponerse representado en el velo nupcial: "Tales eran las figuras magníficas que decoraban el velo cuyos pliegues envolvían por todos lados el lecho nupcial".

Esa página justamente célebre muestra cómo la tradición del cuadro animado, inaugurada (quizá) por Homero con el escudo de Aquiles, pudo tener incidencia sobre todo tipo de descripciones ficcionales de representaciones no menos imaginarias. Se encuentra otro ejemplo en la tapicería de Jocabel donde se representa el Diluvio, que Saint-Amant ubica en la tercera parte de su *Moyse sauvé*.⁷² Por más que sea de estética notoriamente más barroca que clásica, en esa página se puede observar la presencia de cláusulas atenuantes del tipo "parecía", "aspecto *imitado*", "rama *ficticia*", "retratos *impostores*", "uno *creía*

* Se tuvo en cuenta el texto y la traducción francesa de la edición citada y también una traducción al español bastante afin: Catulo, *Poesía*, Planeta, 1990. Los pasajes corresponden a *Catull.*, LXIV, vv. 60-70, 124-131 y —más adelante— 265-266. [N. del T.]

⁷² 1653; en: *Œuvres complètes*, ed. de Ch.-L. Livet, París, 1855, tomo II, pp. 190-191. Ya cité esa página, y algunas otras de función comparable, en *Figures II*, París, Seuil, 1969, pp. 203-204.

escuchar", que tienen la misión de evitar el "prodigio pueril" que fustigará Houdar.

Proust no tratará con tanta mano de seda su descripción, evidentemente ficcional, del cuadro de Elstir que representa el puerto de Carquethuit:

[...] se advertía por los esfuerzos de los marineros y la oblicuidad de las barcas inclinadas en ángulo agudo —en contraste con la tranquila verticalidad de los almacenes, de la iglesia y de las casas del pueblo, al cual unos regresaban mientras otros salían de pesca— que trotaban rudamente sobre el agua como sobre un animal rápido y fogoso que, de no comandarlo ellos, los hubiera hecho caer con sus corcovos. Una bandada de gente iba alegre de paseo en una barca con las mismas sacudidas que un carricoche; la gobernaba como con riendas un marinero alegre, pero muy atento; todos ponían cuidado en conservar su sitio para que no hubiera demasiado peso en alguno de los lados y no dieran un vuelco; así, corrían por las soleadas campiñas y los rincones umbríos, bajando las cuestas a toda velocidad. Era una hermosa mañana, pese a la tormenta que había habido [...].⁷³

Tampoco Giono, en la evocación de una *Caida de Ícaro* que él pone en boca de su padre al final de *Jean le Bleu*:⁷⁴

⁷³ *À la recherche du temps perdu*, ob. cit., 1988, tomo II, p. 193 [trad. esp. ya citada, 1991, tomo 2, *A la sombra de las muchachas en flor*, pp. 469-470, modificada].

⁷⁴ *Œuvres romanesques complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, tomo II, p. 193 [Para esta versión no se pudo cotejar la ed. esp.: *Jean le Bleu*, Madrid, Trieste, 1980].

Un día, vi un hermoso cuadro. Para empezar, había en él un hombre gigantesco, adelante. Se veía su pierna desnuda. Sus pantorrillas estaban enmarcadas por músculos del tamaño de mi pulgar. Sostenía en una mano una hoz, y en la otra un puñado de trigo. Contemplaba el trigo. Con sólo ver su boca, se sabía que mientras segaba daba muerte a algunas codornices. Se sabía que debía gustar de sus buenas codornices fritas al plato, más su vinacho tinto, de ese que deja un velo en el vaso y en la boca. Detrás de él —óyeme con atención: esto es bastante difícil de explicar—, detrás de él, imagina toda una gran región como esa de allá, más grande que ésa, porque el artista había puesto todo a la vez, todo mezclado para dar a entender que quería pintar el mundo completo. Un río, un río que corría por bosques, prados, campos, pueblos, aldeas. Un río que por último caía allá a lo lejos formando una cascada. Sobre el río, barcos que volaban de una orilla o otra, chalanas que dormían; y alrededor de ellos el agua se llenaba de ondas; jangadas que seguían la corriente; sobre los puentes, hombres que pescaban con línea. En las aldeas, las chimeneas lanzaban humo, las campanas repicaban mostrando su badajo a las torrecillas. En las ciudades había un hormigueo de carruajes. Grandes veleros se lanzaban desde un puerto del río. Había algunos que reposaban en un pequeño golfo que se abría sobre las praderas; otros que eran agitados al llegar al límite de la fuerza del río; otros que ya habían partido sobre ese impulso hacia el mar. En un rincón del cuadro estaba justamente el mar. En la orilla, se lo veía calmo y apenas lo bastante ondulado como para dejar su baba contra grandes pescados fondeados en la arena. Unos hombres desventraban esos pescados hundiéndoles

sus cuchillas; otros llevaban sobre los hombros grandes jirones de carne rumbo a sus casas. Las mujeres de las casas los veían llegar desde los portales. Los hogares estaban encendidos. Una muchacha acunaba a su hermano pequeño. Por una ventana, se veía cómo un hombre acostaba a su hija. En los bosques, los hombres cortaban árboles. En las granjas se daba muerte a algún cerdo. Unos niños bailaban alrededor de un ebrio. Una anciana gritaba desde su ventana mientras le robaban sus pollos. Una criada salía de una casa para lavarse las manos en el arroyo. La comadrona le pedía las tijeras. El padre fumaba su pipa. La parturienta giraba la cabeza para no ver qué pasaba entre sus caderas. Alguien ponía a calentar lienzos junto a un fuego. Cerca de otro fuego, se cocía comida. Sobre otro fuego se quemaba muertos. Los campos estaban colmados de trabajo. Unos hombres labraban, otros sembraban; otros cosechaban el grano, otros vendimiaban; otros golpeaban el trigo, separaban la espiga, amasaban, tiraban de los bueyes, azuzaban al burro, sofrenaban el caballo, alzaban la hoz, el hacha, la azada; o hacían tanto peso sobre el arado que perdían sus zuecos. ¡Todo eso!

Y sí, todo eso, más un Ícaro que apenas puede adivinarse, en pleno cielo, “del tamaño de la punta de mi uña. Negro, un brazo por acá, una pierna por allá, perdido, como un cisne pequeño muerto. Caía”. Considerada de más cerca, se percibe que esa *έκφρασις* semificcional (que Giono cautamente evita referir a tal o tal otra versión auténtica y singular de la obra de Breughel) en ninguna parte presenta una animación *stricto sensu* del cuadro, sino sólo sugerencias

para una interpretación. Sin embargo, allí el efecto de movimiento es innegable; también la impresión de un tránsito generalizado del modo descriptivo (de una escena pintada) al modo narrativo (de una escena vivida). Esa capacidad es la que explotará Alain Robbe-Grillet haciendo que de modo más o menos paulatino se deslice fuera del marco de madera barnizada de un cuadro titulado *La Défaite de Reichenfels* cierto soldado, a partir de ese momento destinado a alguna improbable diégesis extrapictórica.⁷⁵ Con todo, el motivo del personaje que sale de un cuadro tiene la suficiente difusión, al menos en la literatura fantástica: véanse, por ejemplo, la nouvelle de Gautier *Omphale*, en que ayudada por la noche la "bella amante de Hércules" se escapa, con gran beneficio del personaje-narrador, de un tapiz que adorna su habitación.⁷⁶

En mi opinión, ese tipo de efectos parecen justificar la anexión de la variedad *cuadro animado* a la clase de la metalepsis ficcional: como ya demostraba el "pequeño poema" de Diderot acerca de *La Jeune Fille à l'oiseau mort*, una escena representada que llega a animarse nunca está lejos de "salir del marco", emancipándose de su *medium* mimético hasta piafar

⁷⁵ *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959, p. 29. Llegado a este punto, no puedo más que remitir al capítulo "Vertige fixé", en: *Figures*, Paris, Seuil, 1966 [trad. esp.: *Figuras*, Córdoba, Nagelkop, 1970], cuyos análisis me parecen todavía bastante correctos, y aplicables a algunas otras obras de Robbe-Grillet, narrativas o filmicas.

⁷⁶ Debo el recuerdo de este ejemplo a la ponencia de Klaus Meyer-Minnermann en el coloquio antes mencionado.

por fuera de él, como el inolvidable "rebaño de tu sueño sorprendido de estar allí", de *Plain Chant*, y pasar del universo representado al universo en que hasta entonces figuraba su representación. Como pudo verse en el incipit de *Noé*, ese tipo de pasaje no avanza sin su recíproco, al menos virtual: el novelista de *Un roi sans divertissement* se cuele en la diégesis de su novela con tanta facilidad (no me atrevo a decir "naturalidad") como sus personajes salen de ella para frecuentar cual espíritus su lugar de trabajo.

*

Más arriba hablaba de animación "de carácter pictórico ficticio; real en la dimensión verbal y literaria" al referirme a textos descriptivos que conferían a los objetos descritos –cuadros bajorrelieves, tapices y otras representaciones visuales: muchas veces me ocurre, pero desgraciadamente sólo en sueños, ver que los personajes de una foto se ponen en movimiento– una capacidad de animación que únicamente la ficción verbal (o, en otro ámbito, ciertas trucas filmicas) puede (fingir que) se las otorga. De buena gana daría a esa práctica el calificativo de *animación ficcional* y, con idéntica disposición de ánimo, seguiría esa línea y extendería ese concepto a ciertos efectos (relativamente) propios de la literatura de no ficción –llamémosla, para acotar el terreno a su parcela más típica en este caso, a las distintas variedades de lo que en otra parte⁷⁷

⁷⁷ *Fiction et Diction*, ob. cit., pp. 65 y ss. [trad. esp. ya citada, pp. 53-70].

llamé "relato factual", como opuesto (al menos polarmente) al relato estrictamente ficcional (aunque nunca lo sea por completo): para restringir aun más el objetivo, designemos el relato del historiador como opuesto al relato del novelista. Al releer a Michelet, me sorprende la manera en que tiene ocasión de poner en "intriga", según la expresión de Veyne y de Ricœur,⁷⁸ que se aplica a cualquier relato histórico, sino incluso *en escena*, a fuerza de detalles, inventados o no (por lo general, no sé nada al respecto), tal episodio de la Edad Media (Azincourt, la muerte del Temerario) o de la Revolución Francesa. Valga como ejemplo, entre cien otros, esa reseña redactada con complacencia en el capítulo 2 del libro V respecto del regreso de la familia real después de la "huida a Varennes": en la pesada berlina, flanqueados —desde algún punto entre Épernay y Dormans— por los diputados Barnave y Pétion, el rey, la reina, sus dos hijos y Madame Élisabeth, hermana del rey, hacen ese viaje de cuatro días, largo y penoso viaje, del cual tenemos aquí, trazada en algunas líneas, una escena refrescante:

El delfín, que iba y venía, al principio se había acomodado entre las piernas de Pétion. Este último le acariciaba paternalmente sus rizos rubios, y a veces, si la discusión se animaba, los tironeaba un poco. La reina se mostró muy herida; enérgi-

⁷⁸ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, París, Seuil, 1971 [trad. esp.: *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*, Madrid, Fragua, 1972]; Paul Ricœur, *Temps et Récit*, París, Seuil, 1983, tomo I [trad. esp.: *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987].

camente volvió a tomar al niño, quien, conforme a su instinto de niño, fue precisamente adonde debía ser mejor acogido, sobre el faldón de Barnave. Una vez allí, cómodamente instalado, descifró a sus anchas las letras exhibidas en los botones del traje del diputado, y logró leer la bella divisa: "Vivir libre, o morir". A ese pequeño *tableau d'intérieur*, ¿quién le hubiera dado crédito? Rodaba, sereno, a través de una multitud irritada, entre los gritos, las amenazas [...].

Tableau d'intérieur, efectivamente, y "de género", que esta escena entre una reina cesada en sus funciones, su hijo de seis años y dos diputados comisionados para su repatriación (Barnave el gentil, Pétion el malvado), todos encerrados en una berlina, mal resguardados de una multitud que ruge su amenaza. Y aquí tenemos otro, de registro más grave, durante el mismo viaje. Creo que es la última etapa antes de París, una noche en el palacio episcopal de Meaux:

Residencia digna de abrigar semejante infortunio, digna por su melancolía. Ni Versalles ni Trianón son tan noblemente tristes: ya no traen al presente el esplendor de los tiempos idos. Y eso es lo más conmovedor: allí el esplendor es sencillo. Una amplia y sombría escalera de ladrillo, escalera sin descansos, encauzada en suave pendiente, conduce a los apartamentos. El monótono jardín, dominado por la torre de la iglesia, está cercado por las antiguas murallas de la ciudad, hoy completamente cubiertas por la hiedra; sobre esa terraza, una senda de acebos lleva al gabinete del

gran hombre; siniestra, fúnebre senda, donde uno tendería a creer que pudo tener los presentimientos del fin de ese mundo monárquico cuya gran voz él encarnaba.⁷⁹

Del mismo modo, ignoro cuánto había podido leer ya de las *Memorias de ultratumba*;⁸⁰ pero el parentesco que salta a la vista aquí queda fuera de mi planteo, a no ser para sugerir lo obvio: que con igual facilidad hubiera podido tomar ejemplos en Chateaubriand; pero también en Retz, en Rousseau, sin duda en Saint-Simon, en tal o tal otro historiador o memoria- lista algo capaz de animación dramática. Esa *escalera sin descansos*, respecto de cuya *suave pendiente* puede suponerse que Michelet haya ido a experimentar por sí mismo, acaso nos recuerde la *pequeña puerta* que (siempre en Michelet) alguien va a

⁷⁹ *Histoire de la Revolution française*, ob. cit., 1979, tomo I, pp. 500-509. Michelet tiene la suficiente conciencia acerca de esos efectos escénicos como para hallarlos en los actores de la Historia que de alguna manera saben anticipar su propio trabajo. Así, el cuadro edificante de la vida de Robespierre entre la familia del artesano Duplay se abre con esta frase demistificante: "La puesta en escena cuenta mucho en la vida revolucionaria" (ibid., tomo II, p. 164): evidentemente, incluso por eso está presente en cualquier vida, pública o "privada", llevada bajo el candelero de ese escenario, que comienza a existir con la mirada indiscreta de los contemporáneos. La "mediatización" de hoy no hace más que acentuar ese rasgo.

⁸⁰ Acaso nada, pues su publicación se escalona de octubre de 1848 a octubre de 1849 (pero ya circulaban algunas "bonnes feuilles" [plegos sueltos]), y la primera edición de la *Historia de la Revolución* es de 1847.

golpear suavemente en la celda de Charlotte Corday, que Roland Barthes transformó en el emblema historiográfico de lo que él llama "efecto de realidad" por presencia de un elemento aparentemente "superfluo" –para la novela, su emblema era el barómetro de Mme. Aubain en "Un corazón simple".⁸¹ Si go sin saber cuál es la parte que le toca, en todos esos detalles narrativos o descriptivos, a la imaginación, de esa que sin duda no le faltaba a Michelet, y cuál a la información tomada directamente de sus fuentes; pero el efecto producido por su presencia es evidente: Barthes no erraba, por cierto, al llamarlo *efecto de realidad*, pues siempre se trata de un detalle "que no se inventa", que por ende "certifica" ("*fait vrai*"); pero paradójicamente el efecto de ese efecto es una *ficcionalización* del relato histórico, que se anima en él hasta alcanzar el régimen ficcional de la pura novela, incluso si el efecto en un relato novelesco es simétricamente inverso. Sin embargo, no exageremos esa simetría: en ambos casos, la elección del detalle y la puesta en escena del "cuadro" sugieren algo como un "Yo lo vi, lo oí; estaba allí", tan abusivo, y de por sí ficcional, en un relato histórico como en una novela, y recíprocamente. Es cierto que un autobiógrafo, y muchas veces un memorialista, tiene, por sí mismo, fundamentos para decir "Yo estaba allí"; en principio, no debería siquiera referir más

⁸¹ "L'effet de réel" (1968), en: *Œuvres complètes*, París, Seuil, 1994, tomo II, p. 479 [trad. esp.: "El efecto de realidad", en: AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, entre otras].

que cuanto vio u oyó. Pero en Chateaubriand o Rousseau las páginas de esa índole sugieren un poco más: es decir, como suele hacerse en esos casos, "Todavía estoy allí."

Precisamente ese "Estoy allí" (e improvisadamente "Ustedes están allí") figurado, y casi ficcional, me autoriza a anexar una vez más a la metalepsis esos efectos de hipotiposis alucinada que incluso podría bautizarse como "efectos de presencia". Presencia doble: la del autor en su relato —Flaubert no estaba en casa de Mme. Aubain; Michelet no estaba en la berlina del rey, ni en el palacio de Bossuet; pero entran en esos recintos ficcionalmente a fuerza de "cosas vistas"— y la de los objetos descritos, los episodios referidos, liberados, de este modo, de la sobriedad neutra y como distante⁸² que Platón prescribía al "relato puro" (απλῆ διήγησις, "escritura blanca" *avant la lettre*, que igualmente bien podríamos glosar con: relato sin escenas, sin diálogos, sin imágenes; en el límite, sin figuras) para alcanzar la presencia y la animación escénica —esta vez, en los dos sentidos del término *escena*— del régimen dramático (la μίμησις

⁸² Leo Spitzer, *Études de style*, trad. fr., París, Gallimard (el estudio considerado data de 1931 [se trata de "Die klassische Dämpfung in Racines Stil", incluido en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, vol. 1, Marburgo, Elwert, 1931]), hablaba, a propósito de Racine, de "atenuación", de "efecto de sordina", lo cual sugiere que al menos *un* dramaturgo supo dar prueba de una sobriedad semejante. Pero esa justa observación estilística no debe hacer olvidar su recurso, sabiamente dosificado, a la hipotiposis más intensa: *Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle...*

aristotélica), o filmica: sin lugar a dudas, Aristóteles hubiera adorado el cine. Creo que no estamos tan lejos del escudo de Aquiles soñado por Homero, ni de la *Caida de Ícaro* soñada por Jean le Bleu.

*

Esa capacidad de hacer intrusión en la diégesis, de la que el autor se vale a sus anchas, puede extenderse de igual forma a ese otro habitante del universo extradiegético que es el lector. Como hemos visto, ya Sterne, luego Diderot, no dejaban de apelar incidentalmente a él; pero todavía no era para transformarlo en un personaje de ficción pleno, mucho menos en un protagonista: tan sólo, por figura de "asociación", hacen de él una suerte de acólito del autor. En cuanto al lector que encontramos asesinado a traición por un personaje de la novela que él estaba leyendo, traigo a colación que él no era un lector *del* cuento de Cortázar, sino de por sí un personaje ficticio *en* ese cuento, personaje que este último se abstenia de interpelar en segunda persona —al igual que Woody Allen, que no dirige la palabra a su emblemático profesor Kugelmass—.

La introducción (evidentemente ficticia) del lector potencial extradiegético en la diégesis ficcional es un caso completamente distinto de figura, y con ello quiero decir: de ficción. Se puede encontrar un ejemplo, sin duda entre muchos otros, en un régimen narrativo aún tradicional: el de la novela balzaciana. Figura al comienzo de *La piel de zapa*, en que de todos modos el procedimiento recién interviene

en el tercer párrafo, después de un incipit de cadencia completamente clásica (“Hacia fines del mes de octubre pasado, un joven entró en el Palais-Royal...”) y no se extiende más allá de la tercera página, lo cual le confiere una función de obertura semi-descriptiva, semifilosófica no demasiado alejada de la que asume, con pompa y circunstancia, el cuadro de la sociedad parisina en las primeras páginas de *La muchacha de ojos de oro*. Conforme a ciertos giros en boga, el *vous*, con su tan conocida ambigüedad, que hace dudar entre una aplicación al singular (tú, lector individual) o al plural (todos ustedes, lectores reales o potenciales; o bien, seres humanos en general) en este caso es más bien el equivalente de un indefinido (*on* [aquí, con valor de ‘uno’]), muy acorde con esta evocación generalizadora y casi gnómica del mundo de los garitos:

Quand vous entrez dans une maison de jeu, la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. Est-ce une parabole évangélique et providentielle? N'est-ce pas plutôt une manière de conclure un contrat infernal avec vous en exigeant je ne sais quel gage? Serait-ce pour vous obliger à garder un maintien respectueux devant ceux qui vont gagner votre argent? Est-ce la police tapie dans tous les égouts sociaux qui tient à savoir le nom de votre chapelier ou le vôtre, si vous l'avez inscrit sur la coiffe? Est-ce enfin pour prendre la mesure de votre crâne et dresser un statistique instructive sur la capacité cérébrale des joueurs? Sur ce point l'administration garde un silence complet. Mais, sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le

tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même: vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau. À votre sortie, le jeu vous démontrera, par une atroce épigramme en action, qu'il vous laisse encore quelque chose rendant votre bagage. Si toutefois vous avez une coiffure neuve, vous apprendrez à vos dépens qu'il faut se faire un costume de joueur.^{83*}

[Cuando uno entra a una casa de juego, la ley empieza por quitarle su sombrero. ¿Es una parábola evangélica y providencial? ¿No es más bien una manera de cerrar un contrato infernal con uno al exigir no sé cuál garantía? ¿Acaso sería para obligar a guardar una actitud respetuosa ante aquellos que van a ganar el dinero de uno? ¿Es la normativa larvada propia de la hez de la sociedad que se interesa en saber el nombre del sombrerero de uno, o el nombre de uno, si está inscrito sobre el forro? Por último, ¿es para tomar la medida del cráneo de uno y llegar a una estadística instructiva acerca de la masa cerebral de los jugadores? La administración guarda completo silencio respecto de ese punto. Sin

⁸³ *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, tomo X, pp. 57-58. El párrafo siguiente (el cuarto) vuelve a llevarnos al personaje del comienzo; pero el *vous* de participación retornará una vez más, erráticamente, en el quinto: "Si la passion y abonde, le trop grand nombre d'acteurs vous empêche de contempler face à face le démon du jeu..." [Si allí abunda la pasión, la excesiva cantidad de actores impide que uno contemple cara a cara al demonio del juego].

* La ambigüedad se sostiene al evitar el empleo de tiempos compuestos, que requieren concordancia del participio. [N. del T.]

embargo, es preciso saberlo: no bien uno da un paso en dirección al paño verde, el sombrero propio no le pertenece, tanto como uno no pertenece a uno mismo: uno está en juego; uno, su fortuna, su sombrero, su bastón y su capa. Al salir, el juego demuestra, con un atroz epigrama en acción, que aún deja algo para uno, al devolverle sus prendas. Si, pese a todo, uno tiene un sombrero nuevo, aprenderá que hace falta procurarse un atuendo de jugador.]

*

El caso más notorio⁸⁴ es el que halla su ilustración en *La modificación* de Michel Butor, según la misma modalidad, tan económica como eficaz: designar al héroe en sí con el pronombre de segunda persona (el *vous* francés, singular, que concuerda con un plural de cortesía):* “Vous avez mis le pied gauche sur la

⁸⁴ Se hallarán otros testimonios reseñados y analizados en Monika Fludernik, “Second Person Fiction: Narrative you Adresse and/or Protagonist”, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 18, 1993, en: *Style*, 28-3, otoño de 1994, número publicado bajo la dirección de Monika Fludernik; y en Monika Fludernik, “Second-Person: A Bibliography”, *Style*, 28-4, invierno de 1994.

* Este tipo de tratamiento encuentra su antecedente en las fórmulas “mayestáticas” y “de reverencia” surgidas en el latín posclásico. Al respecto, véase Dag Norberg, *Manuel Pratique de Latin Médiéval*, París, Picard, “Connaissance des langues”, 1968. En francés, la concordancia en plural permite diferenciar el *nous* –inclusivo o exclusivo– respecto del *nos auctoris* o mayestático, tanto como el *vous* expletivo, nominativo o vocativo –plural de *tu*– respecto del “indefinido” y de cortesía, que requieren el singular. [N. del T.]

rainure de cuivre..." ['Usted apoyó el pie izquierdo sobre la ranura de cobre']. Acaso *más* económica que eficaz, pues no resulta evidente que –como invita a hacer el paratexto, al menos el texto de contratapa de la edición 10/18: "Pero en ese compartimento de tercera clase, el personaje principal es usted, lector", seguido por la mayor parte de los comentaradores– uno deba identificar plenamente esa "segunda persona" con la del lector. De hecho, lejos de quedar indefinido como el (muy pasajero) *vous* de *La piel de zapa*, el protagonista de la novela de Butor no demora en verse, como lo obliga a hacer el desarrollo de la acción, dotado de características que lo singularizan tanto o más que a cualquier otro personaje de novela, que ningún ser humano exterior a su universo de ficción puede asumir seriamente, aunque sólo fuera por su nombre propio, Léon Delmont, pese a que ese patronímico se escurre en el texto de manera bastante discreta –a decir verdad, con una discreción más bien ostensible: primero aparecen las iniciales L. D., luego el apellido de los Delmont, luego el nombre Léon). Salvo error, la identidad completa y diríase oficial no se escande más que una vez, y de una manera tan cuidadosamente ambigua (por ser hipotética) como el nombre del Narrador de la *Recherche*: el héroe *imagina* que en el portadocumentos de un compañero de compartimento una hoja tiene escrito este tema de composición: "*Imagine* que usted es el señor Léon Delmont y escribe a su querida Cécille Darcella...". El indicio tiene tanto de irrefutable como de sinuoso, pues evidentemente el contexto obliga a identificar

a ese "señor" doblemente imaginario con el héroe en sí.⁸⁵ Esa identidad nominal no puede sino excluir cualquier identificación del lector, real o potencial, con ese personaje (aquí, como suele suceder, hay contradicción –deliberada o no– entre esa precisión disuasiva del texto y la invitación paratextual citada más arriba). En mi opinión, ésta contradice aun más radicalmente la interpretación sugerida por Philippe Lejeune,⁸⁶ quien vería en ese *vous* una manera, para el héroe, de dirigirse la palabra a sí mismo, tal como por ejemplo hace Apollinaire en "Zone"* (*À la fin tu es las de ce monde ancien... [Al final estás cansado de ese mundo antiguo]*), o Augusto en el acto IV de *Cinna* (*Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre... [Vuelve en ti, Octavio, y deja de lamentarte]*) o, de una ambigüedad más perversa, la Joven Parca de Valéry (*Mystérieuse MOI, pourtant, tu vis encore! [¡Misteriosa YO, no obstante, aún vives!]*), y como le sucede a cada uno de nosotros en muchas ocasiones de autoalocución usual, lo cual haría de ese *vous* un *je* figurado por medio de eso que la retórica llama "enálage de persona", y por tanto de *La modificación* una ficción autodiegética característica. Lejeune in-

⁸⁵ *La modification*, París, 10/18, pp. 12, 64, 210, 118 [hay trad. esp.: *La modificación*, Madrid, Cátedra, 1998].

⁸⁶ *Le Pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, p. 17 [trad. esp.: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymión, 1994]; véase también Ph. Lejeune, "Puis-je me tutoyer?", en: *Pour l'autobiographie*, París, Seuil, 1998, pp. 208-210.

* Es el poema que abre *Alcoholes* (1912).

terpreta del mismo modo el *tu* de *Un homme qui dort*, de Georges Perec, que en mi opinión se presta algo mejor a ello, según un régimen menos ficcional además. En cuanto al resto, me parece más natural (siempre en francés, por supuesto) dirigirse a uno mismo en la segunda persona del singular que en la del plural, aunque fuera de cortesía; por más frecuentes que sean sus apariciones, no logro verme en situación de decirme: "Vous vous êtes encore planté". Pero acaso yo no haya practicado lo suficiente el *vous* aristocrático: cuando uno usa el tratamiento de cortesía con los miembros de su familia, debe poder hacerlo eventualmente consigo mismo. En realidad, pese al empleo constante de la segunda persona, y alguna hipótesis que uno pueda formarse, como respecto de cualquier novela, acerca de la parte autobiográfica de la inspiración de esta última, "Léon Delmont" no es otra cosa que un personaje de relato heterodiegético enmascarado mediante un artificio gramatical. La metalepsis del lector (aunque se enuncie por medio de calco del modelo "clásico", sin importar cuán apócrifo pueda ser, de "metalepsis de autor") se agota de sí misma, por demasiado deseo de erigirse, extenderse y dramatizarse en esa instancia.

*

En *Si una noche de invierno un viajero*, Italo Calvino hace más explícitamente que su lector ("Lector") y su lectora ("Lectora") virtuales entren en juego, ya que el *tú* y el *ustedes* designan explícitamente a los

dos Lectores asociados de la novela que precisamente lleva ese título. A decir verdad, esa "novela" consiste más bien en una serie de diez relatos breves (bajo otra presentación, uno quizá diría diez cuentos) presentados como otros tantos comienzos de novelas en primera persona abortados de distintos modos, producidos por distintos autores, sin relación diegética entre ellos ("*Sin temor del viento y el vértigo* no es *Asomado por la costa escarpada*, que a su vez no es *Fuera del poblado de Malbork*, el cual es algo completamente distinto a *Si una noche de invierno un viajero*", observa uno de los lectores-personajes),⁸⁷ a no ser, tal vez, la que entablan las distintas configuraciones sucesivas de un calidoscopio (esa analogía se explicita ampliamente en uno de los capítulos). Además, sin relación estilística: cada uno de esos relatos tiene un acento particular, no exento de algunos toques de pastiche. *Alrededor de una fosa vacía* evoca al menos ciertos cuentos *pamperos* de Borges* y por añadidura juega dos o tres veces⁸⁸ con la fórmula medieval "El cuento dice que...", fórmula, a su manera, metaléptica, que atribuía al autor la función de simple intermediario entre un relato pree-

⁸⁷ *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), Turin, Einaudi, 1992, pp. 91-92 [Genette cita según la trad. fr. de Danièle Sallenave y François Wahl, París, Seuil, 1981, p. 100. Hay trad. esp. de Ester Benítez, Barcelona, Bruguera, 1982; ahora reeditada por Siruela].

* *Pamperos* es lección del original francés. Hasta llegar al final 'borgeano', el texto aludido recuerda además el tono de autores como Rulfo. [N. del T.]

⁸⁸ En pp. 240-241 de la ed. fr. [226 y 230 de la ed. Einaudi].

xistente y su propio lector, como aún Cervantes pretenderá ser el traductor de Cide Hamete Benengeli, y por ende no el padre sino sólo el “suegro” de Don Quijote. Si se exceptúan una o dos rupturas de la alternancia, la intervención del Lector y de su compañera ocupa la serie de capítulos interpolados, donde los vemos comprometidos en su actividad de lectura e interpretación de dichos relatos y de su *imbroglio* narrativo: actividad que constituye la única diégesis continua de la novela y de un modo bastante previsible los lleva a una relación amorosa, y por último conyugal. El Lector ficticio es anónimo (en cuanto a su compañera, se le da un nombre: Ludmilla Vipiteno); y el narrador del capítulo VII –para simplificar, digamos Calvino mismo– justifica su opción por la negativa con un motivo que conocemos bien (aquí, por primera vez, se dirige a su Lectora):

Hasta ahora, este libro tuvo el cuidado de dejar abierta al Lector que lee la posibilidad de identificarse con el Lector que es leído: por ello no se le dio un nombre que automáticamente lo habría equiparado a una Tercera Persona, a un personaje (mientras que a ti, en cuanto Tercera Persona, fue forzoso darte un nombre, Ludmilla) y se lo mantuvo en la abstracta condición de los pronombres, a la disposición de cualquier complemento y cualquier acción.

Motivación que más adelante encuentra más modulaciones en estos términos:

{No creas que este libro te pierda de vista, Lector. El tú que había pasado a la Lectora puede volver a

apuntar hacia ti de una frase a otra. Sigues siendo uno de los tú posibles. ¿Quién se atrevería a condenarte a la pérdida del tú, catástrofe no menos terrible que la pérdida del yo? Para que un discurso en segunda persona se torne una novela hacen falta por lo menos dos tú diferenciados y concomitantes, qué se separen de la multitud de los él, de los ella, de los ellos).

E incluso:

Están [*siete*] juntos en la cama, Lector y Lectora. Por eso llegó el momento de llamarlos [*chiamarvi*] con la segunda persona del plural, operación que insume gran trabajo, pues equivale a considerarlos un único sujeto. Les hablo a ustedes, mañana no muy discernible bajo el embrollo de la sábana. Tal vez partirán, más tarde, cada cual por su lado, y el relato deberá hacer nuevamente el esfuerzo de maniobrar la palanca de cambios alternadamente del tú femenino al tú masculino.⁸⁹

El Lector ficticio (“que es leído”) quedará deliberadamente anónimo, y por tanto virtualmente “abierto” al esfuerzo del lector potencial y real (“que lee”) por identificarse con él, identificación que desea culminar la última frase. Antes de apagar su velador, el Lector anuncia a su Lectora-esposa: “Estoy por terminar *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino”. Como ustedes y yo, lectores reales. No obstante, pese a esa caída, dudo de que todos los lec-

⁸⁹ Las citas corresponden a pp. 142, 147-148 y 158 Einaudi [152, 158, 165 de la trad. fr.].

tores y lectoras de esa “novela” lleguen tan fácilmente, sin excepción, a ese amable epílogo, y efectúen la identificación a la que Calvino finge invitarlos mucho más seriamente que el lector-protagonista reivindicado por *La modificación*.

*

Evidentemente, esa delicada cuestión de la identificación del lector-que-lee con el lector-leído no se plantea en los casos de relato factual en segunda persona que presentan algunas situaciones de la vida (casi) cotidiana como, dentro de un régimen más bien oral, los entrevistas promocionales radiofónicas a escritores (“Albert Duchemol, usted publica bajo el sello del Gato que Pesca una primera novela, sin duda parcialmente autobiográfica...”), los “reportajes-retrato” televisivos a personalidades realizados por animadores como James Lipton o Thierry Ardisson (“Pero, usted, ¿cómo sabe todo eso?”, pregunta, felizmente sorprendido, el interesado; “El reportaje en que el invitado aprende sobre sí mismo”, reza la propaganda de otro ciclo), las reconstrucciones de los “hechos” a las que pueden proceder, ante quien sospechan involucrado, un agente de policía, un juez de instrucción o un fiscal durante la audiencia (“Usted se introdujo en la vivienda de su víctima a las diecinueve horas y media...”), los discursos de recepción en la Academia (“Usted, Señor, es...”), y otros homenajes *ante mortem*. Hago esa precisión porque el homenaje póstumo –oración fúnebre u otro–, cuando se vale de la segunda persona (“Entra

aquí, Jean Moulin...”) obedece más bien a la prosopopeya *in absentia*, antes que a la metalepsis: en verdad, el difunto al cual “va dirigido” ya no está en condiciones de identificarse —o no— con el héroe del que se cuenta que existió: como dice enérgicamente el Sobrino de Rameau, “el muerto no oye doblar las campanas”. Aunque recuse y —si puede hacerlo— corrige el tenor del relato que se le hace de su propia vida, o de su conducta en tal o tal circunstancia, el reportado, el acusado, el flamante miembro de número de la Academia no puede incubar duda alguna acerca de la identidad de aquél, a la vez narratario y protagonista (él en persona, y ningún otro), designado en ese momento por el pronombre de segunda persona.

En los autores de ficción como Butor o Calvino, la dificultad no deriva, entonces, del uso del pronombre *vous* o *tu*, sino antes bien en el carácter ficcionalmente determinado de la historia que se cuenta y de su protagonista, con el que ningún lector real —por su parte, también determinado, pero de otra manera— puede seriamente identificarse; en definitiva, no más que el de cualquier otra novela: por más que *La Cartuja de Parma* estuviera escrita en segunda persona, yo no me transformaría en Fabrice del Longo. En este caso, como en otros, la metalepsis sigue siendo algo fingido, un mero juego de roles, calco de la modalidad lúdica tan conocida: “Tú harás de vendedora...”. Se cree en ella sin creer en ella; como antaño los griegos en sus mitos, en otro tiempo los católicos en la inmaculada Concepción, hogaño los que tienen por credo el genio del Pe-

queño Padre de los Pueblos* o en la sabiduría del Gran Timonel.** E incluso menos que eso, si tal cosa fuera posible.

*

Sin importar cuál sea la amplitud o la continuidad textual, artificios de ese tipo son, con plena seguridad, excepcionales; sin embargo, no se podría calificar del mismo modo a ese otro juego de pronombres que comanda, en régimen factual tanto como en régimen ficcional (como se sabe, este último proviene de aquél por vía de “μίμησις formal”),¹⁰⁰ el discurso llamado, con un término cuyo peso es preciso mensurar correcta y acabadamente, *autobiográfico*. El *je* del autobiógrafo (Rousseau) o del memorialista (Chateaubriand), el del narrador de una novela “en primera persona” (Adolphe en *Adolphe*, Meursault en *El extranjero*), y todos los *yo* ambiguos que accionan en esa franja fronteriza a la cual hoy, bien o mal, se da el nombre de *autoficción* (Dante, Proust, el Giono de *Noé*), pertenecen a la categoría que los lingüistas denominan *shifters* (o ‘embragadores’), instru-

* Stalin. [N. del T.]

** Mao Tsé-Tung. [N. del T.]

¹⁰⁰ Véase Michal Glowin’ski, “Sur le roman a la premiere personne”, en: AA.VV. [edición al cuidado de Gérard Genette], *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992 [en p. 229 n. se detallan las sucesivas ediciones: la polaca –la original, que data de 1967–, la inglesa y la francesa previas a la publicación de ese volumen].

mentos por excelencia del pasaje de un registro (el de la enunciación) a otro (el del enunciado), y viceversa. Ambas instancias –yo-narrador y yo-personaje–⁹¹ justifican con su identidad biográfica ese uso que hacen habitualmente de un mismo pronombre: pongamos el caso de ese Jean-Jacques que, nacido en Ginebra durante 1712, poco a poco se tornará –sin cambiar de identidad civil ni de código genético– el Rousseau que blande la pluma entre 1764 y 1770. Pero Jean-Jacques Rousseau no fue el último en percibir, y en dramatizar en *Rousseau juez de Jean-Jacques*, diálogo escrito entre 1772 y 1776, la dualidad de instancias⁹² que cobijaba su identidad numérica, en sentido lógico –y nuevamente *nominal* pues, como decía Kripke,⁹³ el nombre es un “designador rígido”, indiferente a las modificaciones físicas, psicológicas o funcionales de su portador–. Y la reducción paulatina de la distancia temporal entre el más o menos joven héroe y el necesariamente “menos joven” escritor de *cualquier* relato autodiegético no reduce en medida alguna la diferencia que separa las dos funciones que son *vivir* –aunque sólo fuera “acostarse temprano”– y *contar su vida* –por ejemplo, es-

⁹¹ El alemán dice, más secamente, *erzählendes Ich*, “yo que narra”, y *erzähltes Ich*, “yo narrado”.

⁹² Sé bien que la dualidad que confieren esas dos denominaciones bajo la mirada del autor de los *Diálogos* no es exactamente aquella a la que apunto aquí; pero acaso él tendrá a bien perdonarme ese viraje, que no soy el primero en realizar.

⁹³ *La Logique des noms propres*, trad. fr., París, Minuit, 1982.

cribir: "Durante mucho tiempo, me acosté temprano". Cualquier diarista puede experimentar esa diferencia, al menos sabiendo que su vida "activa" se interrumpe en el momento en que comienza su sesión cotidiana de reseña y/o examen de conciencia. El único modo en que ambas pueden llegar a confundirse por completo es el propiciado por el "monólogo interior" *in actu*, del tipo *Se está cortando los laureles*, en que el personaje a un tiempo actúa y describe su acción; pero se sabe bien que ese tipo de discurso, eminentemente ficcional, no se corresponde con ninguna conducta real, ni siquiera posible —con excepción, acaso, de ese monólogo interior minimalista, por cuanto está depurado de cualquier acción física, e inclusive de cualquier (otro) contenido de pensamiento, de enunciado (*Ego cogito*). Excepción o no, eso es algo que no me atrevo a dilucidar; con todo, me parece que *cogito* significa menos 'pienso' que 'digo que pienso'; y aquel que dice acaso no sea exactamente aquel que piensa.

*

Esa innegable diferencia de instancias trae aparejada y justifica la distinción entre un universo —aquel donde está situado el yo-personaje— y otro en que se encuentra el yo-narrador o, en el caso de los relatos autodiegéticos en segundo grado como, dentro del régimen de la ficción, el de Ulises entre los feacios, que encabalga el universo en que se encuentra el yo-personaje relatado (Ulises ante Polifemo) y el universo en que se encuentra el yo-narrador (pero ya

personaje) que "se" cuenta (Ulises ante Alcínoo), etc. De hecho, el universo evocado por un relato, por más cercano que sea en el tiempo y/o en el espacio, para sus oyentes o lectores no tiene otra existencia más que, emanada por completo del lenguaje, aquella de un objeto de relato, cuyo estatuto –realidad o ficción– de por sí depende enteramente del grado de veracidad otorgado a ese relato: si Ulises dice la verdad, su relato es factual; si fabula, su relato es ficcional; pero, si se deja de lado la cortesía, los feacios que lo escuchan no cuentan con medios para zanjar la diferencia entre ambas hipótesis. Como es obvio, en la segunda, la diégesis ficcional representada en (por) ese relato –los viajes imaginarios de un Ulises fabulador– es ontológicamente heterogénea respecto de aquella en que se sitúa el acto de narrar: la corte "real" de Alcínoo. En la primera, evidentemente se borra esa distinción radical entre realidad y ficción; pero no el carácter, radicalmente idéntico, de hecho de habla característico de esa diégesis, a la que los oyentes feacios no tienen otra vía de acceso más que su oído, y su confianza más o menos justificada en la veracidad de su huésped. Para ceñirnos a ese criterio sencillo y explícito, bajo ningún concepto el relato de Ulises introduce, reales o ficticios, personajes como Circe, Polifemo o el desdichado Elpenor, sino tan sólo su mención verbal, que no les concede realidad alguna comparable a la de los oyentes o del Ulises narrador que ellos tienen ante sí y que podrían tocar si tendieran la mano.

Ahora bien, pese a las apariencias, el caso de un relato autobiográfico en primer grado (con narrador

“real” y extradiegético) es de la misma índole: los lectores de las *Confesiones* contemporáneos a Rousseau bien podían encontrarse con él, pero no tenían otro acceso a su objeto (la vida de Jean-Jacques contada por Rousseau) fuera de ese texto, verídico o no. Para nosotros esa diferencia desde luego ya no es tan manifiesta, pues nuestro acceso al autor de las *Confesiones* es tan mediado (libresco) como nuestro acceso a su “héroe”; sin embargo, esas dos mediaciones no son de la misma índole, ni del mismo grado: desde nuestra perspectiva, la persona de Rousseau autor de las *Confesiones* es objeto de cierto relato (histórico); la de Jean-Jacques es objeto de otro relato (autobiográfico): el de las *Confesiones*, que de por sí para nosotros se transformó en un objeto histórico. Rousseau es un personaje histórico; Jean-Jacques es el héroe de un relato producido por ese personaje histórico. Por más cercanas que uno acepte concebirlas en la dimensión factual, esta última diégesis está *incluida* en la primera, así como la correspondiente a las aventuras de Ulises está incluida en la del relato entre los feacios. Digámoslo de otro modo: la vida de Rousseau, autor de las *Confesiones*, fue vivida por Rousseau; la vida de Jean-Jacques, héroe de las *Confesiones*, fue *contada* por Rousseau y, con relación a este relato principal que es para nosotros la Historia en general –dentro de aquélla, *su* propia historia–, ese otro relato es inevitablemente secundario. En consecuencia, para nosotros las *Confesiones* constituyen en buena medida una metadiégesis respecto de la diégesis histórica. Qué constituían para el propio Rousseau no nos concierne demasiado.

Hagamos, de paso, la observación de que, contrariamente al del pronombre de segunda persona, el valor de aquel pronombre no se ve afectado en nada por la diferencia de régimen entre el relato factual y el ficcional: ya sea *tu* o *vous*, el destinatario de la alocución factual siempre es definido individual o colectivamente como perteneciente a la realidad: mi interlocutor, mi corresponsal epistolar, mi auditorio empírico, mi público potencial es aquel que se reconocerá como seriamente apuntado por esa alocución; sin embargo, el destinatario de Butor o de Calvino embarcado en una diégesis ficcional es meramente en sí un personaje de ficción; personaje con el que, como vimos, el narratorio real no puede identificarse. Por el contrario, el "yo" de enunciación autobiográfica —sea real (Rousseau), ficcional (Meursault), semificcional (Giono) o indeterminado (el Lazarillo, Mariana Alcofrado, la Suzanne de *La Religiosa*, por cuanto se ignora o se soslaya su estatuto)— siempre es identificado, idéntico numéricamente, con el "yo" de su enunciado: la revelación posterior del carácter ficcional de los tres últimos puede introducir sin inconvenientes una nueva instancia (por su parte, autoral) ignorada hasta ese momento —por lo demás, la del *Lazarillo* queda, como muchas otras, en el anonimato—, pero no modifica en aspecto alguno la relación de identidad numérica entre las del yo-narrador y del yo-narrado, que en todos los estadios de la cuestión permanecen numéricamente indisociables, a la vez que funcionalmente irreductibles.

*

Por otra parte, la más seria de las autobiografías puede explotar, sin un plan fijo, esa agradable ambigüedad; echemos una mirada en Chateaubriand: "Quienes leen esta parte de mis *Memorias* no se han dado cuenta de que las interrumpí en dos oportunidades: una, para ofrecer una gran cena al duque de York, hermano del rey de Inglaterra; otra, para dar una fiesta por el aniversario del regreso a París del Rey de Francia, el 8 de julio. Esa fiesta me costó cuarenta mil francos".⁹⁴ Esa parte de las *Memorias*, que cuenta el lejano exilio londinense de los años 1793-1800, es escrita por "el mismo" Chateaubriand, devenido embajador de Luis XVIII. Entonces, el autor juega allí con esa triple "identidad" del exiliado famélico que fue, del diplomático fastuoso que se ha vuelto, y del memorialista complaciente que se divierte al comparar sus (otros) dos avatares. En efecto, el lector que no estuviera al tanto no tendría ninguna oportunidad de adivinar el carácter de las interrupciones que el segundo "yo" impone al tercero en su evocación del primero; pero ostensiblemente el autor tiene un interés especial en dárselo a conocer.

*

La ambigüedad del pronombre *je* —o del nombre propio en común, si me es lícito llamarlo así, entre

⁹⁴ *Mémoires d'Outre-tombe*, edición al cuidado de J.-C. Berchet, París, Garnier, 1989, tomo 1, p. 561 [hay una ed. reciente en español, Madrid, Alianza, 2003].

el narrador y el protagonista de una autobiografía— forma así de modo suficientemente claro lo que puede designarse un *operador de metalepsis*. El concepto de *shifter*, proveniente de la lingüística, es su equivalente en el ámbito de la lengua corriente, pues por cierto la diferencia de grado diegético que nos ocupa no es específica de la autobiografía, oral o escrita, factual o ficcional: la mínima mención de uno por parte de uno mismo (*soi par soi*), aunque fuera en presente, como en el más banal —y, sea dicho para simplificar cuanto se pueda la situación, el más sincero— “Yo siento amor por usted”, pone en juego esa dualidad de instancias que enmascara, o mejor dicho niega la unidad (pro)nominal: una cosa es amar; otra distinta decirlo, incluso sinceramente, por más que el pronombre *yo*, en ese modo constatativo (o asertivo) tanto como en modo performativo (o declarativo: “Pido la mano de usted”) incita engañosamente a pensar lo contrario.

En ese orden de cosas, uno puede, entonces, considerar metaléptico cualquier enunciado acerca de sí mismo y, luego, cualquier discurso, primario o secundario, real o ficcional, que implique o desarrolle un tipo afín de enunciado. Esa forma de metalepsis es sin duda menos ostensiblemente fantástica que las demás, pero de un modo más socarrón está en el núcleo íntimo de todo cuanto creemos que podemos decir o pensar respecto de nosotros mismos, si es verdad —*pues* es verdad— que *je* siempre es *también* otro.*

* Cf. “JE est un autre” (Arthur Rimbaud, en una de las cartas conocidas como “del Vidente”). [N. del T.]

En cierto sentido, sería más razonable, o bien más modesto, hablar de uno mismo en tercera persona, como Charles de Gaulle o Alain Delon, César en *De bello Gallico*, o Henry Adams en *La educación de Henry Adams*. Acaso poría ser un medio entre otros para evitar hacer estimaciones sin demasiada consideración sobre la base de la identidad que uno tiene como propia.

No estoy demasiado seguro de que se pueda atribuir a ese escrúpulo el modo de proceder de Gertrude Stein: bajo el paradójico título (puesto que desde la tapa es irónicamente contradicho por su nombre de autora) de *Autobiografía de Alice Toklas*, da una vuelta de tuerca adicional a ese distanciamiento fingiendo que deja contar su (propia) vida por su secretaria-confidente, respecto de quien, demasiado ocupada entre gatos, perros, cocina, jardín, manuscritos, y las “mil preocupaciones de la vida cotidiana”,⁹⁵ se considera que cedió la pluma –sólo la pluma– a su ilustre amiga, para que transcribiese su testimonio. Por lo demás, como dice en Nabokov el narrador, y medio hermano del héroe, de *La verdadera vida de Sebastián Knight*,⁹⁶ “una cosa es ser el secretario de un escritor, otra distinta es escribir su biografía” (se objetará con motivo el caso de Boswell; pero, según creo, no era exactamente el secretario de Samuel

⁹⁵ Prefacio del traductor al francés, Bernard Faÿ, París, Gallimard, 1934, p. 8.

⁹⁶ Trad. fr. de Yvonne Davet, París, Gallimard, 1962, p. 21 [hay trad. esp. de Enrique Pezzoni, Barcelona, Anagrama, 1998].

Johnson). Desde entonces, el género pseudoautobiografía alógrafa se extendió mucho pero sin ese enroque que lleva el sello de Gertrude Stein: en las *Memorias de Adriano*, se considera que el emperador en persona –y no, por ejemplo, su favorito Antínoo– es quien cuenta su vida por intermedio de la pluma de Marguerite Yourcenar. En ese caso (quiero decir: en Alice Toklas *via* Gertrude Stein), “yo” no designa a otro que no sea ese testigo, espectadora complaciente, por obvios motivos, de un escritor que, así, al amparo de otro se vuelve su propio ‘negro’ (*ghost writer*). Una ojeada sobre el reparto de derechos podría ayudar a desenredar esa *autorship* embrollada, o de reclamo de maternidad.

*

Acaso el colmo de esos juegos con la identidad haya que encontrarlo en *Pálido fuego*, esa novela –a la que muy accesoriamente se dio la disposición de comentario a un poema– cuyo héroe se escinde en dos personas: el narrador homodiegético Charles Kinbote, simple profesor testigo de sí mismo y de su colega, vecino y amigo, el poeta John Shade (autor del poema epónimo), y el rey (destronado y exiliado muy pronto) de Zembla, Carlos II, cuyo reinado evoca Kinbote junto con amores y huida, evidentemente en tercera persona heterodiegética, hasta el momento en que, *sin duda*, ambas instancias se reúnen y se fusionan para servir de blanco al regicida Gradus, quien –torpeza o perversión– sólo alcanzará al inocente poeta. Que el lector de esas líneas, quien

en un principio no habría sido el de la novela, no renuncie a incertidumbre alguna: mi *sin duda* no significa 'sin lugar a dudas'. El juego de indicios que se diseminan en este relato dislocado es suficientemente ambiguo como para dar lugar a alguna hipótesis del tipo de la siguiente: "Un loco que intenta asesinar a un rey imaginario, otro loco que imagina que él mismo es ese rey, y un viejo poeta talentoso que se encuentra en la línea de fuego y perece en el choque entre dos ficciones".⁹⁷ Y sobre todo que no se tome por indicio *seguro* ese argumento narratológico atinadamente objetado por John Shade: "¿Cómo puede saber usted si todas esas cosas de la intimidad respecto de su terrible rey son ciertas?".⁹⁸ Kinbote no puede "saber" todas esas cosas íntimas más que de tres maneras, a elección del lector: ya sea porque él es el rey en persona (es lo que aparentemente cree adivinar el viejo poeta), porque *crea* serlo, y por eso *crea* saberlas (eso basta para "referirlas" en focalización interna), o por último –pero sin duda es lo mismo– porque las inventa de cabo a rabo; nadie está mejor informado que un simulador, nada es más clarividente que el delirio.

*

⁹⁷ Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, trad. fr. de Raymond Girard y Maurice-Edgar Coindreau, París, Gallimard, 1965, p. 261 [hay trad. esp. de Aurora Bernárdez, *Pálido fuego*, Barcelona, Anagrama, 1992].

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 187.

Sin duda podríamos, al estar tan bien encaminados, anexar a la metalepsis ese tipo de relatos, si no fantásticos, al menos paradójicos o sofisticados, en que la identidad de un personaje se ve desmentida *in extremis* por un cambio de rol narrativo. Es, entre otros, el caso de "La forma de la espada", uno de los cuentos de Borges reunidos en *Ficciones*. El narrador encuentra en algún albergue a un Inglés que le cuenta cómo recibió la herida cuya cicatriz permanece en su rostro: fue durante un combate que lo tuvo como vencedor de un innoble delator de nombre Vincent Moon. Llegado al final de su relato, el Inglés revela que él ha repartido los papeles al revés: él no es el hombre que pretendía haber sido sino, por el contrario, el otro, el delator: "Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó. Yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme".⁹⁹ Es también, más simplemente, si así puede decirse, el caso de la sólida historia de los gemelos de Mark Twain, cuando menos si se lleva el sofisma hasta el punto de hacer decir a su héroe narrador: "Éramos dos gemelos perfectamente idénticos. Uno de nosotros murió a corta edad. Todo el mundo creyó que era mi hermano. Hasta este momento, yo era el único en saber que se trataba de mí. Ahora, los hago

⁹⁹ *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, tomo I, p. 495 [Genette cita según la ed., más exhaustiva, de la Pléiade, al cuidado de J.-P. Bernès, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, tomo I, p. 522].

participes de ese horrible secreto. Tengan piedad de mi". O también la de *Nocturno hindú*, de Antonio Tabucchi,¹⁰⁰ cuyo narrador autodiegético pasa insensiblemente, y sin alertar al respecto, de un papel (el héroe que busca a su hermano Xavier) a otro: el propio Xavier, identificación entre perseguidor y perseguido que ya se daba, por lo menos a título de metáfora, en el final de *Sebastian Knight*. O por último (pero sin duda olvido una cantidad muy grande) el del cuento "La noche boca arriba"¹⁰¹ de Cortázar, cuyo héroe, hospitalizado tras un accidente en moto, sueña que es un guerrero moteca en otro tiempo perseguido por enemigos aztecas; se despierta varias veces en su habitación de hospital, y cada vez recae en la visión que lo atormenta, hasta la última página, en que el lector comprende que la relación entre ilusión y realidad se daba completamente al revés: el héroe es ciertamente un guerrero moteca al que sus perseguidores van a dar muerte, y el accidente de moto y la noche de hospital que le sigue no son otra cosa que su postrera ensoñación, pesadilla optimista, tan anacrónica como aclimatada. Conocemos la fábula china, en metalepsis recíproca o circular: el emperador Chuang-tsé, quien todas las noches se sueña mariposa, es, tal vez, una mariposa que todos los días se sueña emperador, y

¹⁰⁰ Trad. fr. de Lise Chapuis, *Nocturne indien*, Bourgois, 1987 [trad. esp.: Barcelona, Anagrama, 1987].

¹⁰¹ Incluido en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959 [Genette menciona la trad. fr. de Laure Guille, *Les Armes secrètes*, Paris, Gallimard, 1963].

“en definitiva” eso en nada cambia las cosas, no más que entre el duque de Auge que sueña ser Cidrolin y Cidrolin que sueña ser el duque de Auge;¹⁰² y no se puede dejar de mencionar aquí el célebre dibujo en forma de ciclo en que Escher muestra una mano que traza otra mano que traza la primera, y así sucesiva, recíprocamente y hasta el infinito.

*

La relación del sueño con la “realidad” (término que —dijo Nabokov— no habría que usar más que entre comillas) puede dar lugar a distintas maniobras metalépticas, por el simple motivo de que el acto de soñar está —en principio, sin que su recíproco sea posible— incluido en la vida del soñador; también porque el relato de uno de sus sueños puede incorporarse con toda naturalidad al de su vida. Con todo rigor, esa inserción no debería traer aparejado cambio alguno de nivel diegético, pues el curso de los acontecimientos o de las visiones oníricas se inscribe, sin modificar la instancia narrativa, dentro del lapso vivido por el personaje en cuestión, referido por él mismo o por un narrador externo: si yo soñé entre las tres y las cuatro de la mañana, ninguna otra cosa sucedió durante ese espacio de tiempo en mi vida consciente, y debería poder dar cabida sin inconve-

¹⁰² Es, si se la simplifica un poco, la versión propuesta por Raymond Queneau en *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965 [trad. esp.: *Flores azules*, Barcelona, Martínez Roca, 1991].

nientes al relato de esa hora de hechos soñados, *recto tono* y sin otra forma de proceso, en el relato completo de mi vida. "De dos a tres de la mañana, escuché un poco de Wagner; de tres a cuatro, soñé que invadía Polonia,¹⁰³ a las cuatro me desperté, me hice un café bien cargado, etc." De hecho, cuando un relato de sueño figura en un relato de vida, el lector no deja de percibir como *secundario* a aquél en relación con este último, y por ende como metadieética su "acción" respecto de la diégesis constituida por la existencia diurna del personaje. Por lo demás, cuando alguien nos cuenta uno de sus sueños, ese relato, que en principio no proviene más que de una simple analepsis ("Esto es lo que me pasó, en sueños, anoche"), inevitablemente se nos aparece como una inserción en segundo grado respecto de la trama de su existencia real, como si él nos contara un libro que leyó o una película que vio la noche anterior. Evidentemente, sucede lo mismo cuando un personaje de novela se entrega a ese mismo tipo de confidencia ante sus compañeros de ficción, o cuando un narrador de autobiografía (real o ficticia) interrumpe el relato de su vida diurna (o nocturna) para insertar en éste, como Nerval en *Aurelia* o el narrador en la *Recherche*, el de uno de sus sueños. Todo transcurre, no sin ciertos motivos, como si el mundo onírico –el ἴδιος κόσμος de Heráclito– constituyera un paréntesis *ficcional* en el interior de lo que Proust lla-

¹⁰³ Encadenamiento con una pizca de polémica arriesgado, ya no recuerdo demasiado bien dónde, por Woody Allen.

ma “el mundo de los vivos”¹⁰⁴ –κοινος κόσμος, podría decirse–, ya que el pasaje de uno a otro determina un salto de una diégesis a la otra, pues una ficción siempre es metadieгética con respecto a la realidad tanto como a otra ficción a la que parasita.

Esa situación no es en sí misma necesariamente metaléptica, pues nada impide que el narrador marque explícitamente (“No bien lograra dormir, soñé / soñó que...”) el tránsito de un nivel a otro. Por contrapartida, hay metalepsis cuando el pasaje de un “mundo” a otro se encuentra enmascarado o subvertido de alguna forma: textualmente enmascarado, como en el “Djoumane” de Mérimée, en que nada permite al lector, tan atento o advertido como pueda ser, discernir en qué momento (y en qué punto del texto) el narrador se duerme sobre su caballo, y por ende diferenciar entre la diégesis “real” (una cabalgata militar hacia Tlemcen) y la diégesis surreal del sueño (una visita al “*boudoir* subterráneo” de una prodigiosa huri; lúdicamente subvertido, como, al final de la misma nouvelle, las seductoras palabras de la joven al ofrecer al héroe una “mousse de café” revelan ser *al mismo tiempo* aquellas mediante las cuales su compañero vuelve a llamar al soñador a la realidad: “¡Ah! ¡Roumi, Roumi!... –dijo ella–. ¿Acaso no matamos al gusano, mi teniente?...’ Al oír esas

¹⁰⁴ “Pero yo ya [al despertar] había vuelto a cruzar el río de tenebrosos meandros, había vuelto a ascender a la superficie donde se abre el mundo de los vivos” (*À la recherche du temps perdu*, ob. cit., 1988, tomo III, p. 159 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, ob. cit., 1991, tomo 3]).

palabras, abrí los ojos como dos puertas para carruajes. Esa joven tenía enormes bigotes, era el verdadero retrato del mariscal Wagner... Efectivamente, Wagner estaba de pie ante mí, y me tendía una taza de café, mientras que, echado sobre el cuello de mi caballo, yo lo miraba completamente estupefacto". Puede juzgarse esa salida del sueño menos sutil, o bien más grosera, que su entrada; pero, una vez más, se encuentra su equivalente entre otros en Proust,¹⁰⁵ al final del sueño de Swann. Este último oye en su sueño a un aldeano que le dice: "Vaya usted a preguntar a Charlus dónde acabó la noche Odette con su camarada; Charlus ha estado con ella hace tiempo, y ella se lo dice todo. Ellos son los que han prendido fuego'. Era su ayuda de cámara, que llegaba para despertarlo, y le decía:

—Señor, son las ocho; ha venido el peluquero, y le he dicho que vuelva dentro de una hora'.¹⁰⁶ En este caso, todo el deslizamiento metaléptico reside en el "era", que sugiere una identidad entre la frase, onírica y en ese sentido ficcional, del aldeano soñado y la del doméstico real, diurno hasta decir basta.

*

¹⁰⁵ Entre otros, pues esos retornos imprevistos a la realidad que revelan el carácter onírico de lo que antecedía son un procedimiento habitual en ciertas historias más o menos cómicas.

¹⁰⁶ *À la recherche du temps perdu*, ob. cit., tomo 1, p. 374 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, ob. cit., tomo 1, p. 446].

La historia del muy kitsch —es decir, aun más kitsch que las páginas que acabo de citar— folletín televisivo *Dallas* (pues es un error calificarla de “serie”, como se suele hacer: era verdaderamente un folletín que proseguía de episodio en episodio) presenta una variante bastante infrecuente del procedimiento, por sí solo más bien banal, que consiste en revelar *post ex facto* el carácter “onírico” de una acción al comienzo presentada como “real”. La originalidad de esa revelación reside simplemente en su falsedad: por un motivo que deriva de los imponderables de la confección del folletín, se presenta como onírico un episodio (de hecho, los episodios de toda una temporada) que no lo era en medida alguna en el momento de su concepción desde el guión, de su realización en el set y de su recepción pública. Aclaro lo dicho, aunque ese punto de *making of* debe ser cosa conocida por todos quienes gustan de ese arte llamado menor, y no estoy seguro de exponerlo de modo cabalmente correcto. Al final de la séptima temporada, en 1985, el actor Patrick Duffy, algo cansado del papel poco gratificante de gentil Bobby Ewing, decide dejar definitivamente el set. Se toma, entonces, la decisión de hacer que su personaje muera en la diégesis, y la octava temporada prescindirá de él: es muy triste, pero técnicamente muy fácil. Un año más tarde, Larry Hagman (“J. R.”) convence a Duffy para que vuelva, con general beneplácito; pero la pregunta es cómo se podría resucitar a Bobby sin abusar de la credulidad voluntaria del público. Tras muchos días, o semanas, de

brainstorming, alguien propone este huevo de Colón: se presentará el octavo año completo de la serie como si lo hubiera *soñado* Pamela. *It was all a dream*. En consecuencia, un día ella se despierta de ese prolongado letargo; con absoluta naturalidad (dejo de lado la muy ingeniosa escena de transición) ella y su público reencuentran a Bobby en plena forma, y se vuelve a empezar para cumplir algunos ciclos —cinco más, creo—. Las costuras son demasiado visibles; pero a fin de cuentas el sueño es un procedimiento metadieético, y por ende potencialmente metaléptico, tan viejo como la Biblia, y más verosímil, para quien desea creer en él, que la lisa y llana resurrección, la cual, por su parte, surge del milagro. El asunto no es que el público no pueda aceptar jamás una resurrección milagrosa, sino que hace falta un contexto (cuento de Navidad, por ejemplo) algo más apropiado que el “impiadoso”, como se sabe, del emblemático folletín. Basta ver el *It's a Wonderful Life*, de Capra (*¡Qué bello es vivir!*, 1946), en el que un ángel guardián solícito permite una manipulación diegética más bien añeja, según una modalidad ya no onírica, sino hipotética (irreal de pasado).¹⁰⁷ Pero no es preciso que se la cuente a nadie, porque todos la conocen de memoria.

¹⁰⁷ Por otra parte, hay quien dice que uno de los últimos capítulos de *Dallas* se rodó inspirado en ese gran clásico: en él se veía qué hubiera pasado de no haber sobrevivido (¿o siquiera vivido?) J. R. No sé si se emitió ese episodio, por haber obtenido mi endeble conocimiento al respecto de una emisión de la serie documental *Hollywood Stories*.

Si se lo compara con el del cine, el universo de la "serie" televisiva presenta, como circunstancia adicional, esa particularidad tan conocida, a la que apenas me atrevo a aplicar el calificativo, espero que pese a todo transparente, de *metaleptógeno*: a medida que se suceden los episodios, el público poco a poco llega a identificar a los actores con los personajes que ellos interpretan, para los que se vuelven cada vez más indispensables, y de los que les costará mucho desprenderse para eventualmente proseguir su carrera. Por más que se curó de un cáncer, Larry Hagman no sobrevivió, en términos de su profesión, a la caída de *Dallas* (sin embargo, todavía se lo ve en el *Nixon* de Oliver Stone), y se sabe que esa confusión de roles no dejó del todo exento, por ejemplo, a un Peter Falk (Columbo) o, más cercano a nosotros, a un Roger Hanin (Navarro), incluso si esas dos series sobriamente policiales en ninguna medida contaban con algo que suscitara el grado de histeria popular provocado por las peripecias de esa familia Ewing que bien olía a azufre, con intérpretes que no podían mostrarse en público sin asistir a los efectos ambivalentes de esa identificación. Masas humanas se arrojaban a la vez sobre Duffy y sobre el gentil Bobby, sobre Hagman y sobre el terrible J. R., sin saber demasiado bien con quién se las habían, a título de qué y con qué finalidad. Paulatinamente, "South Fork" se había vuelto real; y Hollywood ya era mítico desde hacía cerca de un siglo.

Considero que el caso de los actores cómicos del cine mudo, como Max Linder, Charles Chaplin, los Hermanos Marx, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry

Langdon o Laurel y Hardy no es en medida alguna de la misma índole: en él, la identificación del intérprete con su personaje no se producía a largo plazo y por el cauce de la confusión progresiva: era una identidad (diversamente) constitutiva, según una modalidad más o menos heredada de los números del circo, del *music-hall* y, más lejanamente y en sentido inverso,¹⁰⁸ de la *commedia dell'arte*: Hagman *actúa de J. R.*, luego *se vuelve* aquél bajo la mirada de su público; pero Chaplin deliberadamente *se actuaba* en "Charlot", Julius Marx en "Groucho", etc. Después de *Tiempos Modernos*, Chaplin escapará de su "propio" papel simplemente al abandonar sus signos propios (vestimenta y demás) y al encarnar personajes más o menos autónomos: Hynkel, Verdoux, Calvero, con lo que se vuelve —si es lícito que lo diga, para simplificar una diferencia evidentemente más sutil— un actor como los otros.

*

Me quedo un instante más en el cine para mencionar un caso de metalepsis explotado con bastante asiduidad por ese arte: cuando un personaje (intra)diegético

¹⁰⁸ Como recordaba más arriba a propósito del *Capitaine Fracasse*, fuera de escena los cómicos de tradición italiana conservaban sin reparos el nombre de su máscara habitual (y canónica): Arlequin, Matamoras, Isabella (*Arlequin, Matamore, Isabelle*). Contrariamente a ellos, entonces, los grandes cómicos mudos asignaban antes bien (pero no siempre) su propio apellido y/o nombre civil a su personaje. La teleserie, *via* su público, será la encargada de más o menos restaurar esa relación clásica, reduciendo a Hagman a su J. R. o a Falk a su Columbo.

co propone su versión de tal o tal otro hecho, algunas películas muestran esa versión metadieética en la pantalla, sin que nada indique *a priori* el grado de veracidad de esa reconstitución, que el espectador recibe espontáneamente como verídica a raíz del tan conocido poder de sugestión de la imagen. Por lo demás, puede darse que aparezca una contradicción flagrante, y deliberadamente irónica, entre el relato oral y la escena a la que se considera encargada de ilustrarla: en *Un éléphant, ça trompe énormément* (*Un elefante se equivoca enormemente*, Yves Robert, 1976), el personaje-narrador Étienne (Jean Rochefort) se atribuye con bastante constancia, al dirigirse a nosotros y en su relato en *off*, un papel ventajoso desmentido con no menor constancia por la escena "vivida" (filmada) correspondiente. Aquí, se invita al espectador a confiar sin reservas, entonces, en la supuesta veracidad de la imagen. No conozco ejemplos de un reparto inverso (imagen desmentida por el comentario verbal), que probablemente sería mucho menos convincente: lo que *veo* no puede ser más que (ficcionalmente) *verdadero*;¹⁰⁹ y uno recuerda las críticas

¹⁰⁹ Pero esa presunción de veracidad se aplica igualmente bien a las metalepsis narrativas (verbales) del tipo de *Un amor de Swann* o *Baudolino*: que un relato primario tome a su cargo un relato secundario (esto es, de *fuelle* secundaria) vale por una caución de ese tipo. Si Nicetas puede (p. 555 de la ed. fr.) expresar *in fine* alguna duda acerca de la autenticidad de las aventuras fabulosas del héroe, por su parte, el lector no puede más que aceptar (por supuesto, según la modalidad de la suspensión ficcional de la incredulidad) el relato que de ellas le ofrece el narrador.

en forma de rechazo que acogieron, en *Stage Fright* (*Pánico en la escena*, Alfred Hitchcock, 1950), un *flash-back* que más tarde demostraba ser una impostura. En el ejemplo clásico de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), la pluralidad de versiones (subjetivas) en pugna resulta, con mucha mayor verosimilitud (o motivación), de una sucesión de testimonios contradictorios ante un tribunal respecto de un hecho propio de los sueltos de la crónica policial, y finalmente no se alza la contradicción, ya que la intención de la película es ilustrar la relatividad de los puntos de vista humanos (el teatro cultiva con mucha menor frecuencia ese tipo de efectos; pero no es incapaz de hacerlo, antes lo contrario: véase *Tres versiones de la vida*, de Yasmina Reza). En *Reversal of Fortune* (*El misterio von Bulow*, Barbet Schroeder, 1990), la multiplicidad de versiones resulta de una serie de hipótesis propuestas en un bufete de abogados acerca de las circunstancias de la muerte de la heroína; y cada una de esas hipótesis es ilustrada por una secuencia evidentemente rodada *ad hoc*; por otra parte, la verdad no será revelada mucho más que en *Rashomon*, ya no en nombre de un relativismo elevado a principio, sino simplemente porque el veredicto en que se sobresee al marido sólo deriva de una falta de mérito. En consecuencia, nunca sabremos cuál de las escenas contradictorias a las que hemos “asistido” es exacta, ni siquiera si una de ellas lo era.

Pero nada obliga a que ese tratamiento metaléptico, *por la imagen*, de un relato secundario se vea confrontado, e incluso impugnado, al ser llevado a la

imagen por otro: una versión filmica de la *Odisea* podría bastante bien tratar el relato de Ulises de ese modo, sin que nada incitase al espectador a indagar (más que el lector de la *Odisea*) acerca de su veracidad. Los múltiples *flash-backs* mediante los que Orson Welles (*Citizen Kane* [*El Ciudadano* o bien *Ciudadano Kane*], 1941) reconstruye la vida y la carrera de Charles Foster Kane son todos resultado de distintos testimonios retrospectivos dados después de la muerte de Kane al periodista-investigador Jerry Thompson, y esos testimonios sólo se contradicen en aspectos muy parciales y marginales. Otro tanto puede decirse de la manera en que Joseph Mankiewicz (*The Barefoot Contessa* –*La Condesa descalza*–, 1954) trata la vida y la carrera de la difunta estrella “Maria d’Amato” (María Vargas) en ocasión de su sepelio, bosquejadas por medio de relatos hechos a su guionista y confidente Harry Dawes, o de recuerdos revividos por este último; todo tomado a cargo, una vez más, por un traslado a la imagen que marca un cortocircuito con el acto de narración oral de esos distintos testigos. Así avanza la mayor parte de las analepsis filmicas, cuya *presentación* (en sentido fuerte) casi siempre está motivada por un relato secundario, como los episodios de la vida de Siddhartha diseminados en el relato marco de *Little Buddha* (*El pequeño Buda*, Bernardo Bertolucci, 1993), a los que da pie el joven héroe mediante la lectura de un libro ilustrado que le comentan primero su madre, luego su mentor-iniciador, cuyas voces narrativas en *off*, en este caso un poco redundantes, acompañan su visión (¿mental?) plasmada en imagen; o si no, sin

duda con mayor frecuencia, mediante una actividad de anamnesis, como en *Le Jour se lève* (*Amanece*, Marcel Carné, 1939), las del héroe asesino acorralado en su vivienda por la policía, quien “vuelve a ver” su pasado antes de dispararse una bala: tantas evocaciones cuantas el director se encarga de objetivar en la pantalla sin mayores contemplaciones respecto de su pretendida fuente subjetiva. Puede decirse que la propia índole de la representación filmica la lleva a tratar cualquier analepsis –de idéntica forma opera, aunque indudablemente sean menos frecuentes, con cualquier prolepsis, e inclusive con cualquier presencia fantasmática (véase a Danny Kaye en *The Secret Life of Walter Mitty* –*La vida secreta de Walter Mitty* o bien *Delirios de grandeza*– de Norman McLeod, 1947) por medio de metalepsis: ¿Por qué contentarse con contar un acontecimiento, cuando uno puede “mostrarlo”?

•

Nada impide, por último, que el teatro proceda de este modo, y el “teatro en el teatro” de la *Illusion comique*, ya mencionada, puede analizarse igualmente bien en estos términos: el mago Alcandre podría contentarse con contar a Pridamant las aventuras de Clindor, pero él opta, o más bien Corneille opta, por *mostrárselas*, por el decisivo motivo de que él puede hacerlo, y de que así es mucho más divertido. Desde luego, el carácter serio y mesurado de la tragedia la instan mucho más a evitar echar mano de procedimientos de ese tipo; y resulta difícil imaginar a Raci-

ne, en *Fedra*, en el trance de sustituir el relato de Thérámène por una representación escénica de la muerte de de Hipólito, que incluya monstruo marino de movimientos tortuosos, sinuosos; caballos encabritados y carro despedazado contra los peñascos.* Un puestista audaz podría afrontar el asunto (hemos visto cosas peores) en su nombre, y en nombre de la superioridad, por lo demás, plenamente aristotélica (y antiplatónica) de μίμησις sobre διήγησις. No invoco en vano, ni mucho menos, ese par venerable, pues el principio de esa forma de metalepsis es, cabalmente, sustituir la primera por (aquello que, cual vino consagrado, antes se presentaba en lugar de) la segunda. Antes, al citar la frase de Dumarsais, quien en mi opinión tomaba cierta cuota de su definición de la metalepsis de la zona de la hipotiposis, tildé de “desorientadores” los términos de ese acercamiento (“También se atribuyen a esta figura esos modos de decir con que los Poetas [...] cuando en lugar de una descripción colocan ante nuestros ojos el hecho que la descripción presupone”). Ahora vemos que no en todos los casos, o por lo menos no en todas las artes, esos términos apartan del buen camino, ya que son perfectamente aplicables a la manera en que (contrariamente a la literatura) el teatro o el cine saben “poner ante nuestros ojos” hechos que podrían contentarse con dejar describir o contar por un personaje o un narrador.

* Cf. *Fedra*, V, VI, intertexto de este segmento más bien paródico. [N. del T.]

Una vez más, el texto narrativo o descriptivo no goza verdaderamente de ese potencial: sin importar qué pretendan las definiciones, de por sí algo ilusorias o hiperbólicas, que daban los rétores clásicos respecto de la hipotiposis, ese texto nunca puede realmente “poner ante nuestros ojos” lo que sólo sabe representar verbalmente —a menos que cuanto él represente *ya* sea un discurso, producido oralmente, por escrito o *in petto*—. Esa situación, en que la descripción cede su lugar a la pura y simple re-producción, es la que ilustran, por ejemplo, las páginas de la *Iliada*, ásperamente (pero muy lógicamente por su parte) criticadas por Platón, en que el narrador (Homero) finge volverse su personaje (Crises) para referir *verbatim* su discurso, abandonando, así, su noble tarea de ἀπλῆ διήγησις (“relato puro” de un narrador que se hace cargo como es debido de las palabras de sus personajes bajo la forma de discurso narrativizado en estilo *indirecto*) para tomar la indigna tarea de productor de μίμησις,¹¹⁰ que evidentemente es la del dramaturgo. Se puede tachar de delirante la querrela de Platón; ello no impide que el meta el dedo sobre ese hecho que nos importa: cuando un narrador cede la palabra a uno de sus personajes —y, aun más, cuando le cede, como “monólogo interior”, la facultad de expresar su pensamiento— franquea de manera típicamente (y, a partir de los análisis de Käte Hamburger,¹¹¹ no-

¹¹⁰ Platón, *República*, 392c-394c; cf. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 50-56, *Figures III*, ob. cit., pp. 189-190.

¹¹¹ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*; ob. cit.

toriamente) ficcional, un umbral en principio infranqueable de la representación.

*

Al citar, más arriba, el caso casi genérico de los *Impromptus*, dejé de lado ese tan peculiar *Impromptu de l'Alma*, estrenado en 1956 en el Studio de Champs-Élysées, como sugiere su título. Efectivamente, si nos atenemos a la verdad, en ese caso no hay, *stricto sensu*, como en Molière, Pirandello o Giraudoux (sin duda olvido a algunos otros), teatro en el teatro conformado como improvisación o pseudoimprovisación en abismo sobre un escenario en segundo grado. El autor ("Ionesco") se ve en la picota por obra de tres doctores en "teatrología", llamados —de manera bastante transparente para quien recuerda las querellas de la época— "Bartholoméus I, II y III", que llegan para interrumpir su trabajo de escritura (no el de puesta en escena) y acosar sus tímpanos con lecciones y arengas más o menos brechtianas, en un estilo burlesco que recuerda más a los charlatanes de *L'Amour médecin* o a los pedantes de *La Critique de l'École des Femmes* que a los cómicos en plena faena en *L'Impromptu de Versailles*, antes de que los eche una suerte de Dorine ("Marie"), encargada de encarnar, escoba en mano, el sentido común popular.* En suma, nada más clásico.

* En procura de destacar la continuidad (que Genette extiende incluso a Pirandello) entre esas obras, se conserva el título original. Trad. esp.: *Improvisación del Alma*, en: E. Ionesco, *Teatro 2*, Buenos Aires, Losada, 1961. En cuanto a las disputas de ese momento: "En *L'Impromptu*, Ionesco intenta [...] minar

El efecto de metalepsis reside en otra parte: al comenzar la obra, Ionesco, al que se despierta entre sobresaltos, es impelido por Bartholoméus I a leerle la escena que se supone que está escribiendo (*Le Camé-léon du Berger*); cumple con ello, y lee una página que reproduce al pie de la letra la escena con que se abre el *Impromptu de l'Alma*, que el público acaba de presenciar (pero con didascalias incluidas, cuya ejecución no había podido percibir más que por la ejecución); sobrevienen Bartholoméus II y III, que a su vez exigen una nueva lectura de esa escena: nueva repetición de la escena inicial, que romperá las vallas que contenían la sarabanda de los teatrólogos en delirio. Uno encuentra, entonces, el proceso que comanda la puesta en escena de una obra, primero leída en voz alta por el autor,¹¹² después leída durante el "trabajo de mesa" (más o menos "actuada") por los actores que forman parte del proyecto, luego "ensayada" sobre el escenario, hasta el momento de la primera función ante el público; pero en este caso, se invierte el proceso: el actor (al estrenarse, Maurice Jacquemont) que primero encarna al autor en su propio papel luego encarna (dos veces) al mismo autor en plena lec-

desde dentro el lenguaje de ciertos críticos (en especial los muy intransigentes, por no decir "terroristas", de la revista *Théâtre Populaire*). (Geneviève Serreau, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Paris, Gallimard, "Idées", 1966, p. 51. Hay traducción al español). [N. del T.]

¹¹² Entre otros testimonios, las *Memorias* de Dumas evocan repetidas veces esas sesiones preliminares de las que dependía la aceptación o el rechazo de una obra por parte del director del teatro.

tura de su papel (siempre el suyo), que él acaba de representar, antes de volverlo a representar a jirones a medida que entran en escena sus futuros perseguidores. Eso da vértigo, o –en términos de Bartholoméus I– “es un círculo vicioso”: según dicen algunos otros, vicioso por exceso de caricias.

*

Nuestra excursión por algunas de las formas, probables o improbables, de esa cautivante figura no pretendía, desde ya, ser exhaustiva, por el hecho de que es sólo una hipótesis más ociosa que instructiva. Pese a ello, quiero saludar para terminar (de una vez por todas) un texto más reciente que el *Tristram Shandy*, e incluso más que *Pálido fuego*, y el que bien se puede tomar, al menos en el terreno de sus manifestaciones literarias, como esos desfiles finales del circo:• se trata de la novela de Christine Montalbetti, que ahora pasa del otro lado del espejo, *L'Origine de l'homme*.¹¹³ Dicha novela cuenta, a su manera, algunos días en la vida del aduanero Jacques Boucher de Perthes, en vísperas de su primer gran descubrimiento paleontológico (1844, creo), en los alrededores de Abbeville. Desde luego, lo que causa interés en esta biografía soñada no son los acontecimientos, cercanos a lo nimio –por más atención que se preste a algunas

* Se adaptó el simil propuesto por Genette, quien menciona la girándula que suele cerrar los números de pirotecnia. [N. del T.]

¹¹³ POL, 2002.

tímidas apariciones de criaturas prehomínidas de distintas especies–, sino antes bien la manera en que resulta guiado el relato por una novelista-narradora (a la cual se interpela, como al problemático “Marcel” de la *Recherche*, por su nombre verdadero en dos oportunidades, pero a expensas de su propio héroe, ya que, como en la *Cartuja de Parma*, existe aquel que es “nuestro héroe”), quien de buen grado asume la pose de espectadora de la “acción” descrita por ella (pues ella no la cuenta) en presente y por lo general desde el exterior, no sin interrogarse acerca de los hechos concomitantes y derivados, y no sin hacer que comparta su curiosidad, o perplejidad, un lector al cual a veces ella, como Tristram, no deja de incitar a intervenir, por poco que sea, en el decurso de las cosas. La llamé novelista-narradora porque su estatuto es alternativamente, si no a la vez, el de un narrador testigo presente y capaz de intrusiones más o menos activas, y el de un autor consciente de sus objetivos y del potencial que posee, capaz de autocritica, de apartados de cualquier tipo y de excursos ajenos a la diégesis (“como *insert*, un recuerdo de mi infancia”), que mide el nivel de atención prestada por su público, solicita su opinión, para lo cual ofrece opciones diegéticas múltiples (“rayez les mentions qui ne vous conviennent pas” [“tache(n) las opciones que no le(s) resultan convenientes”]), supervisa o prevé la manera en que éste da vuelta, o quizá saltea, las páginas de lo que se sabe y se enuncia que es un libro. Un libro que –al revés de la fórmula ritual, pero conforme a lo deseado por los formalistas– nos invita a suspender ya no nuestra incredulidad sino antes bien nuestra

credulidad, por menos que nos quede de aquélla, después de treinta y tantos años de terapias de desintoxicación narratológica, "teatrológica", filmológica.

*

Algunas páginas atrás citaba el tipo de intrusión al que Marc Cerisuelo da el calificativo "presencia real", cuando un actor u otra persona más o menos vinculada con el mundo del espectáculo (¿y quién no lo está?) interviene en persona y actuando de sí mismo en una película de ficción, como Buster Keaton en *Sunset Boulevard*. Si se medita al respecto, "propio del cine" acaso sea demasiado restrictivo, ya que la novela no se priva de hacer entrar de vez en cuando en su diégesis ficcional personajes que toma prestados de la extradiégesis histórica (que es otra diégesis), como Luis XI *as himself* en *Quentin Durward*, Richelieu en *Los Tres Mosqueteros* o Napoleón en *Guerra y Paz*. Si el "verdadero" Keaton hace metalepsis en una película de ficción, el "verdadero" Napoleón (o Kutuzov) debe hacer idéntica cuota de metalepsis en una novela en que la mayor parte de los personajes son imaginarios. Sólo nuestra frecuentación prolongada en el tiempo de la novela que se da en llamar histórica, y el carácter desencarnado de esos personajes, como el de los demás (no "vemos" a Napoleón –tampoco al príncipe André– en Tolstoi, así como no vemos a Keaton en Wilder: nos vemos limitados a "reconocerlo" ante cualquier caso en que siquiera se enuncie su nombre), nos impiden percibir el carácter transgresivo de su presencia "real" en un mundo de ficción. Pero es cier-

to que ese tipo de novela no es el único que abreva en la realidad para construir su universo ficcional: la Londres de Dickens, el París (o la *Province* [el resto del territorio francés]) de Balzac, y todos los objetos de que están provistos, son tan "tomados en préstamo" de la realidad como los héroes ilustres de las novelas de Scott, Dumas o Tolstoi. En el prefacio a *La Semana Santa*, Aragon afirma: "Todas mis novelas son *históricas*, por más que en ellas no haya *cuadros de costumbres*";* y todos los novelistas podrían (deberían) decir lo mismo. A decir verdad, la ficción es nutrida y poblada, de punta a punta, por elementos provenientes de la realidad, materiales o espirituales: recién se identifica como reales la avaricia de Harpagón o la ambición de Rastignac cuando hay una idea de avaricia o de ambición que formaron para sí el autor y su público al contacto con la vida real, y con otras creaciones dramáticas o novelescas. Esa perpetua y recíproca transfusión que se produce entre diégesis real y diégesis ficcional, y de una ficción a otra, es por sí sola el alma de la ficción en general, y de cualquier ficción en especial. Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsias. Y cualquier realidad, cuando se reconoce en una ficción, y cuando reconoce una ficción dentro de su propio universo: "Ese hombre que ves allá es un auténtico Don Juan".

*

* Véase el comentario inserto en la nota 40. [N. del T.]

La lección que proponen todos esos laberintos narrativos, descriptivos, dramáticos, filmicos, y otros que olvido, fue extraída oblicuamente hace ya algunas décadas por uno de sus más refinados arquitectos y, llegados a este punto, sólo nos resta recitarla una vez más:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.¹¹⁴

Un libro, entonces —diablos, no sé: infinito, tengo mis dudas—, en que alguien (¿puede saberse quién?) constantemente nos escribe, y también a veces, siempre al final, nos borra. Acaso en eso radique que se haga recaer sobre una figura algo que supera sus cavilaciones. ¿Pero *en verdad* pueden llegar a conocerse las expectativas de una figura?

*

¹¹⁴ Borges, "Magias parciales del Quijote", en: *Otras inquietaciones*, Buenos Aires, Sur, 1952, p. 58 [como ya se mencionó, también en las *Obras completas* de Emecé. Genette vuelve a citar según la ed. fr. de la *Pléiade*, tomo I, p. 709].

Se terminó de imprimir en el mes de junio de 2004
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset
Viel 1444, Capital Federal