

GÉRAUD GENETTE

NUEVO DISCURSO DEL RELATO



CÁTEDRA

Desde la publicación en 1972 de *Figuras III*, el estudio de las estructuras y técnicas narrativas se ha desarrollado extensamente en el mundo entero sobre la base de lo que Gérard Genette propuso como "discurso del relato". Diez años después, el autor volvió sobre sus propias huellas proponiendo, a la vez, una relectura crítica de su ensayo de método y el balance de una década de investigaciones en narratología, en particular sobre el terreno crucial del relato en el que se produce la elección entre el *mundo* ("punto de vista") y la *voz* ("persona"), que determinan lo esencial de una situación narrativa.

Este *Nuevo discurso del relato* es un discurso en espera de nuevos relatos: "Los críticos no han hecho hasta aquí sino interpretar la literatura; ahora se trata de transformarla".

Nuevo discurso del relato

Gérard Genette

Nuevo discurso del relato

Traducción de Marisa Rodríguez Tapia

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Título original de la obra:
Nouveau discours du récit

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Editions du Seuil, 1993
Ediciones Cátedra, S. A., 1998
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 1.807-1998
I.S.B.N.: 84-376-1603-4
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

Índice

I. Preámbulo	9
II. Prefacio	11
III. Introducción	12
IV. Orden	17
V. Velocidad	25
VI. Frecuencia	28
VII. Modo	30
VIII. ¿Distancia?	32
IX. El relato de las palabras	36
X. ¿El relato de los pensamientos?	41
XI. Perspectiva	45
XII. Focalizaciones	50
XIII. Voz	54
XIV. Nivel	57
XV. Persona	66
XVI. Persona	75
XVII. Situaciones narrativas	78
XVIII. El receptor	90
XIX. ¿Autor implicado, lector implicado?	93
XX. Epílogo	107
BIBLIOGRAFÍA	111

I

Supongo que el título indica ya suficientemente que este librito no es más que una especie de postdata al «Discurso del relato» que ocupaba las tres cuartas partes de *Figures III*. Postdata inspirada, después de diez años, por una relectura crítica a la luz de los comentarios suscitados por ese «intento de método» y, más en general, por los progresos o retrocesos realizados desde entonces por la narratología.

Este término, propuesto en 1969 por Tzvetan Todorov, se ha difundido, junto con la «disciplina» que designa, un poco (muy poco) en Francia, donde es frecuente que prefieran platos más afrodisiacos, y mucho más en otros lugares como Estados Unidos, los Países Bajos o Israel: la bibliografía que aparece al final da buena prueba de ello.

Algunos (entre quienes, en ocasiones, me encuentro) lamentan el éxito de esta disciplina, porque les irrita su tecnicidad sin «alma», a veces sin espíritu, y su pretensión de desempeñar el papel de «ciencia piloto» en los estudios literarios. Contra esta desconfianza, se puede muy bien alegar que, después de todo, la inmensa mayoría de los textos literarios, comprendidos los poéticos, pertenece al modo narrativo y que, por tanto, es justo que la narratividad se lleve la parte del león. Pero no olvido que un texto narrativo puede estudiarse según otros aspectos (por ejemplo, temático, ideológico o estilístico). En mi opinión, la mejor o la peor justificación —en cualquier caso, la principal— de esta hegemonía pasajera reside, más que en la importancia del objeto, en el grado de madurez y elaboración metodológica. Un ilustre sabio tuvo la ocurrencia de declarar, si no me equivoco, a principios de este siglo: «Existe la física, después existe la química, que es una especie de física; después, existen las colecciones de sellos.» No

hace falta precisar que Rutherford era físico y súbdito británico. Desde entonces, ya se sabe que la biología se ha convertido en una especie de química, e incluso (si he interpretado bien a Monod) una especie de mecánica. Si (y digo si) toda forma de conocimiento se sitúa en algún punto entre esos dos extremos simbolizados por el rigor de la mecánica y esa mezcla de empirismo y especulación que representa la filatelia, puede observarse, sin duda, que los estudios literarios actuales oscilan entre el filatelismo de la crítica interpretativa y el mecanicismo de la narratología; un mecanicismo que, a mi juicio, no tiene nada que ver con una filosofía general, sino que se distingue, en el mejor de los casos, por su *respeto a los mecanismos del texto*. No pretendo decir, sin embargo, que el «progreso» de la poética vaya a consistir en una absorción progresiva de todo su campo por parte de su vertiente mecánica: simplemente, que ese respeto merece, a su vez, cierto respeto o atención, aunque sólo sea de forma periódica. Ausente de la narratología, aunque no de la poética, desde hace más de diez años, me creo en el deber, con arreglo a las promesas o amenazas implícitas en mi epílogo, de volver a ella un instante, y ruego al posible lector que perdone lo que la tarea emprendida pueda tener de narcisismo mal evacuado; leerse a uno mismo con la vista puesta en las críticas recibidas es un ejercicio de escasos riesgos, en el que tenemos constantemente la posibilidad de elegir entre una respuesta triunfante («Ah, tenía razón»), una enmienda honorable que también resulta muy gratificante («Sí, me había equivocado, y tengo la elegancia de reconocerlo») y una autocrítica espontánea francamente glorificadora: «Me había equivocado y ninguna otra persona se ha dado cuenta; decididamente, soy el mejor.» Pero basta de excusas, que ya en sí son sospechosas, porque la complacencia puede dar vueltas infinitas¹. Sólo advierto, antes de pasar manos a la obra, que este estado actual de los estudios narrativos seguirá esencialmente el orden adoptado en *Figuras III*: cuestiones generales y previas (capítulos I a III), cuestiones de tiempo (IV a VI), modo (VII a XII), voz (XIII a XVI) y, por último, temas no abordados en el «Discurso del relato» y que hoy me parece que merecen un examen, aunque no sea más que para rechazarlos justificadamente (XVII a XIX). Por esta razón, la honradez me obliga a precisar algo que, sin duda, era ya evidente: que este libro sólo se di-

¹ Sobre dichas vueltas, véase Philippe Lejeune, 1982. Desde luego, este ejercicio, que la crítica norteamericana practica de mejor grado que nosotros (véase la «Second Thoughts Series» de la revista *Novel*), puede ser, a fin de cuentas, más saludable que malo.

rige a los lectores de *Figures III*. Si usted no lo es, y ha llegado ingenuamente hasta aquí, ya sabe lo que tiene que hacer.

II

Este título, *Discurso del relato*, pretendía ser ambiguo: discurso sobre el relato, pero también (estudio del) discurso del relato, del discurso en el que consiste el relato, estudio (como expresa su traducción inglesa) del *discurso narrativo*. Y además lo era más de lo que había pretendido, porque ese *discurso* dudaba entre el singular y el plural, al menos en su segunda interpretación: el relato no es tanto *un* discurso como *discursos*, dos o varios, según pensemos en el dialogismo o el polilogismo de Bakhtine o, desde un punto de vista más técnico, en esa evidencia felizmente destacada por Lubomir Doležel, y ya volveré a ello, de que el relato consiste exhaustivamente en dos textos, de los cuales uno, facultativo, es casi siempre múltiple: texto de narrador y texto de personaje(s). La única forma de eliminar (aplastar) esta ambigüedad es adornar ese título con otro, que pone en funcionamiento una doble elección: *Nuevo discurso del relato*, en singular y sólo en el primer sentido. Pero me gustaría que no olvidáramos el segundo, con su matiz plural.

Otra ambigüedad que reivindicaba el prólogo: la dualidad de objeto de una tarea que se negaba a elegir entre lo «teórico» (el relato en general) y lo crítico (el relato proustiano en la *Recherche*). Esta dualidad, como todo, tenía uno de sus orígenes en las circunstancias: el propósito, surgido, si no me equivoco, durante el invierno (febrero-abril) de 1969 en New Harbour, Rhode Hampshire, donde me encontraba frecuentemente retenido «en mi casa» por la nieve, de probar y sistematizar algunas categorías, ya entrevistas aquí y allí², con el único texto del que disponía «a domicilio»: los tres volúmenes de la Pléiade de la *Recherche*, sobre los escombros erráticos de una memoria literaria ya pasablemente dañada. Una forma como otra cualquiera —y, desde luego, abocada al fracaso, pero temo que, en algún momento, tuve esa pretensión imprudente— de rivalizar con la manera soberana en la que Eric Auerbach, privado de biblioteca (en un lugar distinto), había escrito un día *Mimésis*. Que mis colegas de Harkness University, que se enorgullecen a justo título de una de las mejores bibliotecas litera-

² «Frontières du récit», «Vraisemblance et motivation», «Stendhal», «D'un récit baroque», *Figures II*, Seuil, 1969.

rias del mundo, y que se atreven a ir a ella haga el tiempo que haga, me perdonen este paralelismo doblemente incongruente, que no figura aquí más que por amor a la «pequeña anécdota».

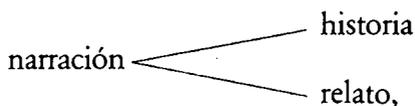
Fueran cuales fueran las razones, ésta dualidad de objeto me perturba hoy más que entonces. El recurso sistemático al ejemplo proustiano es responsable, sin duda, de varias distorsiones: por ejemplo, una insistencia excesiva en las cuestiones de tiempo (orden, duración, frecuencia), que ocupan claramente más de la mitad del estudio, o una atención demasiado escasa a hechos de modo como el monólogo interior o el discurso indirecto libre, cuya función es evidentemente menor, casi inexistente, en la *Recherche*. Dichos inconvenientes se ven compensados, desde luego, por algunas ventajas: ningún otro texto habría puesto de relieve como éste el papel del relato iterativo. Por lo demás —¿indulgencia o indiferencia de los especialistas?—, nadie ha discutido, prácticamente, el aspecto específicamente proustiano de este trabajo, lo que me permitirá corregir aquí el tiro y orientar la parte esencial del estudio hacia las cuestiones de orden general, que son las que más han llamado la atención a los críticos.

III

No voy a volver sobre la distinción, hoy admitida por todos, entre *historia* (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), *relato* (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y *narración* (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar), más que para ratificar la similitud que surge frecuentemente entre la distinción *historia/relato* y la oposición formalista *fábula/sujeto*. Ratificar, aunque con dos débiles protestas: desde el punto de vista terminológico, mi par me parece más expresivo y transparente que el par ruso (o, al menos, su traducción francesa), con términos tan mal escogidos que dudo, una vez más, sobre cómo repartirlos; y, desde el punto de vista conceptual, creo que nuestra tríada presenta mejor el conjunto del hecho narrativo. Una partición dual entre historia y relato enfrenta inevitablemente, unos contra otros, los hechos que yo atribuyo más adelante al *modo* y la *voz*. Además, corre el riesgo de crear una confusión, efectivamente muy extendida, entre este par y el que anteriormente había propuesto Benveniste: *historia/discurso*, que, mientras tanto³, yo había, no cometido el error, sino tenido la desgracia de re-

³ *Figures II*, págs. 61 y ss.

bautizar, debido a otras necesidades, como *relato/discurso*. De modo que *historia/discurso*, *relato/discurso*, *historia/relato*, está claro que es muy fácil perderse, salvo que se quiera respetar bien los contextos y dejar que cada uno guarde sus propias vacas y cuente sus propias ovejas, por lo que la narratología resulta ser un buen remedio para el insomnio. La distinción de Benveniste entre *historia* y *discurso*, incluso, o sobre todo, revisada como *relato/discurso*, no tiene nada que hacer en este nivel; la oposición formalista *fábula/sujeto* pertenece, podemos decir, a la prehistoria de la narratología, y ya no nos sirve de nada; el par *historia/relato*, por su parte, no tiene sentido si no está integrado en la tríada *historia/relato/narración*, cuyo principal defecto es su orden de presentación, que no responde a ninguna génesis real ni ficticia. El verdadero orden, en un relato no ficticio (histórico, por ejemplo) es, por supuesto, *historia* (los acontecimientos desarrollados), *narración* (el acto narrativo del historiador) y *relato*, el producto de esa acción, susceptible, en teoría o en la práctica, de sobrevivir como texto escrito, grabación, recuerdo humano. Sólo esa permanencia autoriza a considerar el relato como posterior a la narración: en su primera aparición, oral o incluso escrita, es perfectamente simultáneo, y lo que los diferencia no es el tiempo sino el aspecto, porque el *relato* designa el discurso pronunciado (aspecto sintáctico y semántico, de acuerdo con los términos de Morris) y la *narración*, la situación en la que se profiere: aspecto pragmático. En la ficción, esta situación narrativa real es falsa (es precisamente esa falsedad, o *simulación* —quizá la mejor traducción del griego *mímesis*— la que define la obra de ficción), pero el orden verdadero sería, más bien, algo así como



en el que el orden narrativo instaura (inventa) *al mismo tiempo* la historia y su relato que son, por tanto, perfectamente indisolubles. Pero ¿ha existido jamás una ficción pura? ¿O una no ficción pura?

La respuesta es, por supuesto, negativa en ambos casos, y el texto semiautobiográfico de la *Recherche* es un buen ejemplo de la mezcla que constituye la mayor parte de nuestros relatos, literarios o no. Es verdad que pueden concebirse los dos tipos puros, y que la narratología literaria se ha encerrado, demasiado a ciegas, en el estudio del relato de ficción, como si fuera evidente que todo relato literario debería ser siempre de pura ficción. Volveremos a encontrarnos con esta cuestión

que, a veces, es de una pertinencia muy exacta: así, la pregunta típicamente modal, «¿cómo sabe esto el autor?», no tiene el mismo sentido en ficción que en no ficción. Aquí, el historiador debe suministrar testimonios, documentos, el autobiógrafo, alegar recuerdos o confidencias; allá, el novelista, el autor de cuentos, el poeta épico podrían responder frecuentemente, fuera de la ficción: «Lo sé porque lo invento.» Digo *fuera de la ficción*, como se dice *fuera del micrófono*, porque, en su ficción o, al menos, en el régimen ordinario y canónico de la ficción (el que rechazan *Tristram*, *Jacques le fataliste* y otros relatos modernos), se supone que el autor no inventa, sino cuenta: una vez más, la ficción *consiste* en esta simulación que Aristóteles llamaba *mimesis*.

El empleo del término *narratología* presenta, por su parte, otro elemento extraño, al menos a simple vista. Sabemos que el análisis moderno del relato comenzó (con Propp) mediante estudios que se ocupaban, más bien, de la historia, examinada (en la medida en que se podía) por sí misma y sin preocuparse demasiado de la manera en la que se contaba, incluso transmitida por vía extranarrativa (cine, tebeo, fonovela, etc.), si se define *stricto sensu*, como es mi caso, el relato como transmisión *verbal*; sabemos también que dicho campo está aún en plena actividad (véanse Claude Bremond, el Todorov de *Grammaire du Décaméron*, Greimas y su escuela, y muchos otros fuera de Francia); además, ambos tipos de estudio se han separado recientemente: la *Introduction à l'analyse des récits* de Roland Barthes (1966) y la *Poétique* de Todorov (1968) se encontraban todavía a caballo sobre ambos terrenos⁴. Parece, por consiguiente, que habría lugar para dos narratologías: una temática, en sentido amplio (análisis de la historia o los contenidos narrativos) y otra formal o, mejor dicho, modal, el análisis del relato como modo de «representación» de las historias, opuesto a los modos no narrativos como el dramático y, sin duda, otros ajenos a la literatura. Pero resulta que los análisis de contenido, gramáticas, lógicas y semióticas narrativas no han reivindicado hasta ahora el término de narratología⁵, que sigue siendo, por tanto, propiedad (¿provisional?) exclusiva de los analistas del modo narrativo. Esta restricción me parece completamente legítima, porque la única especificidad de lo narrativo reside en su modo, no en su contenido, que muy bien puede acomodarse a una «representación» dramática, gráfica o de otro

⁴ El libro de S. Chatman, 1978, el de G. Prince, 1982b, y el de S. Rimmon, 1983, lo están, diría yo, *de nuevo*, sobre el modo de un intento de síntesis didáctica *a posteriori*.

⁵ La única reivindicación en este sentido, que yo sepa, es la que formula el título (y el contenido) del libro de Prince (1982b), y que explica en su artículo 1982a.

tipo. De hecho, no existen los «contenidos narrativos»: hay un encadenamiento de acciones o sucesos susceptibles de cualquier modo de representación (la historia de Edipo, de la que Aristóteles decía que posee la misma cualidad trágica en forma de relato que en forma de espectáculo) y que no calificamos de «narrativos» más que porque los encontramos en una representación narrativa. Este deslizamiento metonímico es comprensible, pero inoportuno; además, yo defendería (aunque sin ilusiones) un empleo estricto, es decir, *con referencia al modo*, no solamente del término (técnico) *narratología*, sino también de las palabras *relato* o *narrativo*⁶, cuyo uso corriente era, hasta ahora, bastante razonable, y que se ven, desde hace tiempo, amenazadas de inflación.

El empleo de la palabra *diégèse*, propuesta⁷, en parte, como un equivalente de *historia*, no estaba exento de confusión, que he intentado corregir desde entonces⁸. La *diégèse*, en el sentido en el que Souriau propuso dicho término en 1948, cuando oponía el universo diegético, como lugar del significado, al universo *de la pantalla*, como lugar del significante filmico, es un *universo*, más que un encadenamiento de acciones (historia): la *diégèse*, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre, en el sentido un poco... restringido (y totalmente relativo) en el que se dice que Stendhal no está en el mismo universo que Fabrice. Por consiguiente, no hay que sustituir *historia* por *diégèse*, como se hace hoy con demasiada frecuencia, incluso aunque, por un motivo evidente, el adjetivo *diegético* se imponga, poco a poco, como sustituto de «histórico», que entrañaría una confusión aún más onerosa.

Otra confusión es la relativa al choque frontal entre los términos *diégèse*, así (re)definido, y *diégesis*, que volveremos a encontrar, y que remite a la teoría platónica de los modos de representación, en la que se

⁶ No hace falta decir cuánto me molesta el uso que atestigua un título como *Syntaxe narrative des tragédies de Corneille* (T. Pavel, Klincksieck, 1976). Para mí, la sintaxis de una tragedia sólo puede ser *dramática*. Pero quizá habría que reservar un tercer nivel, intermedio entre el temático y el modal, para el estudio de lo que se puede denominar, en términos hjelmslevianos, la *forma del contenido* (narrativo o dramático): por ejemplo, la distinción (vuelvo a ello en seguida) entre lo que Forster llama *historia* (episódica, de tipo épico o picaresco) e *intriga* (con trama, de tipo *Tom Jones*) y el estudio de las técnicas correspondientes.

⁷ *Figures III*, pág. 72, n. 1 («parcialmente», porque una definición más exacta aparece en la pág. 280). En adelante, las referencias a este libro prescindirán del título, salvo cuando haya riesgo de confusión.

⁸ *Palimpsestes*, Seuil, 1982, págs. 341-342. Cfr. J. Pier, art. «Diegesis», en *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, ed. de T. Sebeok.

opone a la *mimesis*. *Diégesis* es el relato puro (sin diálogo), opuesto a la *mimesis* de la representación dramática y a todo lo que, por medio del diálogo, se insinúa dentro del relato, que, de ese modo, se hace impuro, es decir, *mixto*. *Diégesis*, por tanto, no tiene nada que ver con *diégèse*; o, si se prefiere, *diégèse* (y yo no tengo nada que ver con ello) no es, en absoluto, la traducción francesa del griego *diégesis*. Las cosas pueden complicarse en el plano de los adjetivos (o, por desgracia, de la traducción: la palabra francesa y la palabra griega se neutralizan desafortunadamente en el término único *diegesis* del inglés, y de ahí meteduras de pata como en Wayne Booth, 1983a, pág. 438). Por mi parte, siempre hago derivar (como Souriau, por supuesto) *diegético* de *diégèse*, nunca de *diégesis*; otros, como Mieke Bal, no se privan de oponer *diegético* a *mimético*, pero yo no soy responsable de tal delito.

La noción de *relato mínimo* plantea un problema de definición que no es moco de pavo. Al escribir: «*Ando*. *Pierre ha venido* son para mí formas mínimas de relato»⁹, opté deliberadamente por una definición amplia, y me atengo a ella. En mi opinión, desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante. «*Ando*» supone (y se opone a) un estado de partida y un estado de llegada. Es toda una historia y, para Beckett, sería ya demasiado para contarla o escenificarla. Pero existen, evidentemente, definiciones más fuertes y, por tanto, más estrictas. Evelyne Birge-Vitz opone a mi «*Marcel se hace escritor*» una definición de la historia que exige mucho más: no sólo una transformación, sino una transformación *esperada o deseada*¹⁰. Se pueden observar especificaciones inversas (la transformación temida, como en *Edipo acaba casándose con su madre*), pero es cierto que la inmensa mayoría de los relatos populares o clásicos exige una transformación concreta, gratificadora (*Marcel acaba convirtiéndose, tras muchos errores, en el escritor que deseaba ser desde el principio*) o decepcionante, es decir, quizá gratificante en segundo grado, para el lector y, quién sabe, para el héroe: *Marcel se hace fontanero*. En el sentido que yo le doy, estas formas concretas y, por tanto, ya complejas, son, digamos, una historia *interesante*. Pero una historia no ne-

⁹ Pág. 75; detalle, para los lectores suspicaces, que «*Pedro ha venido*» no es un resumen de la novela de Melville, ni «*Ando*», un resumen de las *Réveries du promeneur solitaire*.

¹⁰ 1977; véase *Palimpsestes*, pág. 280. En cuanto a aquellos que consideran el resumen *más pobre* que la obra resumida y, con ello, reprochan a una reducción que sea reductora, verdaderamente no tengo nada que responderles.

cesita interesar para ser una historia. Además, ¿interesar, a quién? *Yo ando* no me interesa seguramente más que a mí, e incluso depende de los días: tal vez, después de un mes de sanatorio, sea una maravilla. Pero, por el contrario, conozco a quien el relato concreto *Marcel acaba haciéndose escritor* no arranca más que un apático: «Mejor para él.» Por tanto, me da la impresión de que hay que distinguir grados de complejidad de la historia, con o sin nudo, peripecia, reconocimiento y desenlace, y dejar su elección a los géneros, las épocas, los autores y los públicos, como hacían, más o menos, Aristóteles o E. M. Forster¹¹ con su célebre distinción de la historia (*story*: «*The king died and then the queen died*» [«Murió el rey y murió la reina») e intriga (*plot*: «... of grief» [«... de pena»]). Hay tiempos y lugares para la historia, hay tiempos y lugares para la intriga. Incluso hay, añadía Forster, lugares para el misterio: «*The queen died, no one knew why*» [«Murió la reina, nadie sabía de qué»]. Mi relato mínimo es seguramente más pobre que la historia según Forster, pero la pobreza no es forzosamente mala. Simplemente, «*The king died*» [«Murió el rey»]. Es, en mi opinión, suficiente para elaborar un titular. Y, si el pueblo quiere detalles, se los daremos.

IV

El estudio del orden temporal se abre con una sección (*Temps du récit?*) que sólo tiene importancia, en realidad, para las cuestiones de «duración», de modo que volveré a ello. Por lo demás, este capítulo no ha tenido más que una crítica, aunque abundante, relativa al estudio de las analepsis, pero que serviría igualmente bien o igualmente mal para el estudio de las prolepsis. Es un artículo firmado por C. J. van Rees y aparecido en 1981 en *Poetics* (págs. 48-49) con el título «Some Issues in the Study of Conceptions in Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories». Como indica el título, el autor la toma con la concepción «instrumentalista» de la teoría literaria. Esta opinión que, según dicen, es la mía, consiste en abordar la teoría como un *organon*, es decir, un instrumento para el estudio de los textos. Según van Rees, ignora los principios elementales de la metodología en general, ilustra, sin quererlo ni saberlo, una «concepción de la literatura, es decir, sistemas de normas y valoraciones, y sirve para institucionalizar creencias ideológicas sobre el carácter de los textos literarios. Van Rees invoca una poética «generativa», convencida

¹¹ *Aspects of the Novel*, 1927, págs. 31 y 82. Cfr. Rimmon, 1983, págs. 15-19.

de la existencia de una «competencia poética» innata. Las comillas están en su texto, pero no sé si me considera responsable de esa noción fantasma y pseudo-chomskiana. En cualquier caso, para él, dicha competencia, que asume, pues, como real, es *adquirida* (y yo no tendría inconveniente en estar de acuerdo si supiera de qué se trata), heterogénea (es decir, supongo, variable) y *class-bound*, lo que no puede traducirse más que como «ligada a una pertenencia de clase» en el sentido marxista del término: por consiguiente, supongo que existe una competencia poética burguesa, otra proletaria, otra feudal, etc. (¿Etc.? He olvidado la lista oficial.) Esta disposición tiene la ventaja de dar un origen a esta crítica y calificar de forma implícita (*a contrario*) la ideología de la que se supone que procede mi «concepción de la literatura»: «Voy a intentar demostrar, mediante el análisis detallado de los tres primeros capítulos [de *Discours du récit*; en realidad, de una parte del primero, y no juzgo si es legítimo valorar un ensayo de 215 páginas a partir de una muestra de 15] por qué el sistema terminológico de Genette parte de una concepción de la literatura y cuáles son sus características» (pág. 67); sobre estas «características», luego se muestra, en realidad, muy evasivo, lo cual no me resulta nada tranquilizador: cuanto más difuso es un delito más condenable es y, en cuestión de ideología, creo que no tengo más opción, si es que tengo alguna (si es que existe alguna) que entre lo burgués y lo feudal. Tengo dudas. El único punto de referencia del que dispongo, la única referencia que atribuye van Rees a mi «concepción de la literatura» (por cierto, se habrá advertido que el mero hecho de tener una es ya grave) es... Wellek y Warren, lo que no me ayuda nada: es un poco tarde para preguntarles sobre su pertenencia de clase, algo que la lectura de su obra no me puede indicar por sí sola, porque he perdido toda aptitud para este género de desciframiento. Pero esta asignación ideológica incierta no es, por suerte o por desgracia, más que el preámbulo a una crítica metodológica de la noción de anacronía.

Van Rees me reprocha vivamente el uso del prefijo *pseudo-* y asocia el término «pseudo-tiempo», que aplico a la duración del relato, al de «pseudo-iterativo», que caracterizará ciertas escenas de la *Recherche*. Es prácticamente su única incursión más allá de mi página 105. Estas dos nociones no tienen, por supuesto, la misma condición epistemológica: el tiempo del relato (escrito) es un «pseudo-tiempo» en el sentido de que consiste empíricamente, para el lector, en un espacio de texto que sólo la lectura puede (re)convertir en duración; lo pseudo-iterativo es *pseudo* en el sentido de que está presentado (mediante el empleo del imperfecto) como iterativo y, a la vez, no se puede recibir como tal

por el carácter manifiestamente singular de su contenido de historia: véanse las páginas 152-53, donde lo califico de *licencia y figura*, y, para ser más exactos, de *hipérbole*¹², dado que el autor exagera en él, sin pretender una credibilidad literal, la analogía entre dos escenas comparables hasta identificarlas. Lo cierto es que lo iterativo es siempre más o menos figurado, salvo que nos atengamos a enunciados muy esquemáticos («Todos los días, dábamos un paseo») o de contenido muy pobre («Veinte veces al día, me lavo las manos»). Para van Rees (pág. 69) existiría una «petición de principio» al hablar de simple semejanza en el caso de sucesos presentados por el relato como idénticos, porque las «condiciones mínimas de semejanza» no están definidas. Pero no soy yo quien define: es el texto el que plantea una identidad, y yo soy quien cede al suponer una simple analogía, que el propio texto me hace advertir al indicar, en la mayoría de las ocasiones, toda una gama de variantes (paseos con buen tiempo, con el cielo nublado, etc.). Suprimamos, pues, esta cláusula de prudencia y tomemos lo iterativo por lo que vale: «Todos los sábados pasa rigurosamente la misma cosa» (es lo que dice Proust): ello no cambia, en absoluto, mi definición de lo iterativo y aún menos, si es posible, el hecho de que ese carácter iterativo, es decir, sintético, lo da él mismo, como el carácter anacrónico de una anacronía es, en el régimen clásico (por ejemplo, en *Bovary* y, todavía más, en Proust) *autodeclarado*. Sobre todas estas cuestiones, mi censor se apresura a acusarme de arbitrario: dice que decreto que estas o aquellas páginas son iterativas, analépticas o prolépticas, sin aportar *pruebas*. Pero yo no tengo que aportar nada, el decreto está en el texto. Es cierto que van Rees no se ocupa nada del texto y su artículo, en general, no muestra que esté muy familiarizado, entre otros, con el de la *Recherche*.

Regresemos a las analepsis, que son las únicas que han captado su atención. Van Rees me acusa de definiciones múltiples e incoherentes, y de fundar mis propuestas terminológicas en postulados interpretativos: observo que se salta, de golpe, mis páginas 78 a 89, difíciles, desde luego, en las que presento, a partir de ciertos ejemplos tomados de la *Iliada*, *Jean Santeuil* y la *Recherche*, un procedimiento de detección, análisis y definición de las anacronías. Dicho método quizá sea criticable, pero no se puede decir que van Rees haya esbozado, ni si-

¹² Catherine Kerbrat-Orecchioni lo define, por su parte, como una «sustitución aspectual» (un imperfecto por un pasado simple): véase «L'ironie comme trope», *Poétique* 41, pág. 116; cfr. *La Connotation*, P.U. Lyon, 1977, pág. 193. Ambas características son evidentemente incompatibles.

quiera, un examen de él; lo ignora por completo, como muchas otras cosas.

En cuanto a la multiplicidad incoherente de definiciones, observo de nuevo que van Rees, al acusarme de descaro a propósito de la condición de las anacronías, cita (pág. 72) una frase del *Discours du récit* (pág. 90) y omite, expresamente, una palabra que cambia todo: «Así definida —decía yo—, la condición de las anacronías parece no ser más que una cuestión de más o menos, un problema de medida, específica en cada ocasión, un trabajo de cronometrador sin interés teórico.» La palabra que van Rees omite es *parece*, que indica con bastante claridad que no asumo esta valoración desdeñosa. Y sé que van Rees trabaja, de hecho, sobre la traducción inglesa, pero aquí es una traducción perfectamente fiel: «*The status of anachronies seems to be...*» [«La condición de las anacronías parece ser...»] (pág. 48). Inmediatamente después se basa en una traducción más discutible de «momentos pertinentes» (para el reparto a discreción de las características de alcance y amplitud) como «*certain higher moments of the narrative*» [«ciertos momentos superiores de la narrativa»], con el pretexto de que el traductor ha comprendido mejor que yo el sentido de este fragmento: «... *the tenor which, for a critical reader, is implied in this passage*» [«el contenido implícito, para el lector crítico, en este fragmento»]. Obsérvese el procedimiento, limpio de todo «postulado interpretativo» y de todo proceso de intención. En el mismo espíritu, ocho páginas más adelante (pág. 80), van Rees funda su acusación de incoherencia en una cita burdamente manipulada. Se trata de la analepsis dedicada, en la *Odisea*, a las circunstancias de la herida de Ulises. Escribo (pág. 90): «Por supuesto, las inserciones pueden ser más complejas, y una anacronía puede considerarse relato primero en relación con otra a la que apoya; y, más en general, con relación a una anacronía, el contexto global se puede considerar relato primero. El relato de la herida de Ulises se refiere a un episodio muy anterior al punto de partida temporal del “relato primero” de la *Odisea*, incluso aunque, con arreglo a este principio, se incluya en esta noción el relato retrospectivo de Ulises entre los faecios, que se remonta a la caída de Troya» (aquí, una vez más, la traducción inglesa es fiel, y el «incluso aunque» lo han convertido en «*even if*»). Van Rees cita el fragmento anterior de esta manera: «*First he states: We allow first narrative to include the retrospective tale Ulysses tells the Phaeacians...*» [«Primero declara: Permitimos que la primera narración incluya el relato retrospectivo que Ulises cuenta a los faecios...»]. En otras palabras, cita una proposición subordinada, hipotética y concesiva («incluso aunque se incluya») como si fuera una principal: «*We*

allow...» y, de esta forma, elimina fríamente el carácter concesivo de la hipótesis según la cual se podría, en ciertas circunstancias, olvidar el carácter analéptico del relato de Ulises e integrarlo en el «relato primero» de la *Odisea*. Concesivo porque, aquí, el argumento era: *incluso* con relación a un relato primero que comenzaba en la caída de Troya, el de la herida de Ulises (antes de la guerra) sigue siendo una analepsis externa; se sobreentiende que *a fortiori*, en un relato que empezaba en el momento de dejar a Calypso. Un niño de tres años podría comprender este razonamiento, pero la afirmación de van Rees muestra, evidentemente, que no lo ha comprendido.

Tales procedimientos definen a un crítico. Pero la cuestión de fondo que se plantea así sobrepasa a la persona que la plantea o, más bien, la resuelve sin haberla planteado. Es la cuestión de la pertinencia y los niveles de validez de las definiciones, las distinciones, las medidas, los enunciados científicos en general. Van Rees me reprocha que me olvido, a veces, de nociones elaboradas en otros lugares, que neutralizo oposiciones establecidas por otros, etc., indicio, para él, de incoherencia, incluso de desvergüenza. Podría reivindicar el derecho a la desvergüenza, pero la verdad es que incluso el intelectual más serio exige que se sea capaz de olvidar ciertos datos. Remito al lector a varias páginas célebres de *Formation de l'esprit scientifique* sobre el exceso de precisión como obstáculo epistemológico. Lo mismo, e incluso más, podría decirse del exceso de rigidez en el empleo de las categorías y las definiciones, cuyo valor no es nunca más que *operativo*. En este nivel de funcionamiento, el átomo es un sistema de partículas y la tierra gira en torno al sol; en este otro, habrá que decir, como en los viejos tiempos, que el átomo es indivisible y el sol se levanta o se pone a tal hora. En este plano de análisis, y en relación con el relato primario de la *Odisea* (el del narrador épico), el relato de Ulises entre los faecios es una analepsis; en otro plano, y en relación con una analepsis de segundo grado, puede integrarse en el relato primario y *olvidarse* de dicha diferencia. La rigidez es el rigor de los pedantes, que no saben nunca olvidarse de nada. Pero quien no se olvida de nada no hace nada.

Por lo demás, la crítica de van Rees se basa en dos confusiones o contrasentidos de los que me siento un poco responsable y que se remiten a dos defectos de mi trabajo. El primero hace relación al estudio de las analepsis internas homodiegéticas, y consiste en atribuirme una desvalorización de principio de toda redundancia o interferencia entre su contenido narrativo y el del «relato primero». Aquí (págs. 82-85) es donde me asigna una estética literaria inspirada en la que otorga a

Wellek y Warren, ya que afirma, por ejemplo: «*Genette simply assumes that redundancy is not present in a good writer.*» [«Genette se limita a suponer que la redundancia no está presente en un buen escritor.»] En realidad, mi posición, si es que tengo alguna (tengo varias) es precisamente la contraria y, si leo sin indulgencia ese capítulo (demasiado largo) de las analepsis, lo encuentro totalmente construido, en la cadena de distinciones que lo dominan (externas/internas, parciales/completas, heterodiegéticas/homodiegéticas), con el fin de extraer y poner en primer plano los (raros) casos de «riesgo» de interferencia y repetición. *Riesgo* (empleado en dos ocasiones, págs. 91 y 92) es evidentemente una desafortunada concesión a la estética actual, que yo no atribuiría a Wellek y Warren y que expresa el deseo de evitar las repeticiones (y las contradicciones). Pero, en mi opinión, todo lo que empujaba el relato proustiano en este sentido era un elemento de transgresión de las normas clásicas y, por tanto, un factor de valoración. En este plano, como en otros (por ejemplo, las estructuras acrónicas [págs. 115-121], el «juego con el tiempo» [págs. 178-182], la «polimedialidad» [páginas 223-224]), hoy me sentiría menos entusiasta e incluso me parece algo necia la actitud que consiste en apreciar las obras del pasado por su grado de acticipación del gusto actual, transformación pueril de la idea de progreso artístico, como si el mérito de A fuera siempre el de anunciar a B que, a su vez, no tendría valor más que porque anuncia a C que, a su vez..., Joyce, Nabokov o Robbe-Grillet poseen su propio valor y Proust, el suyo, que no se reduce a presagiar a otros. Pero, incluso desde el punto de vista de una estética menos subjetiva y anacrónica que la que animaba, en ciertos puntos, el *Discours du récit*, sigue siendo cierto que las capacidades de repetición o «interferencia» de un relato no deben desvalorizarse *a priori*, sino todo lo contrario¹³. La literatura o, al menos, el relato en prosa, ha mostrado siempre mucha más timidez que las demás artes, especialmente la música, a la hora de explotar los recursos de la variación interna, y ése ha sido, sin duda, un empobrecimiento. De modo que, cuando un texto como la *Recherche* se aproxima a ello, aunque sea de forma involuntaria, está permitido felicitarle por ello. Al menos, nunca he pretendido reprochárselo, y creo que ningún lector de buena fe puede engañarse al respecto.

La segunda confusión de van Rees consiste en (hacerme) atribuir a lo que yo llamaba «relato primero» una preeminencia temática sobre

¹³ Vuelvo a ello y, como puede verse, sin ninguna inflexión despreciativa, en el capítulo de la *frecuencia*, a propósito del relato repetitivo como el de Robbe-Grillet (página 147), cuyo principal mérito estético, hay que recordar, consiste en cómo se repite.

los segmentos anacrónicos¹⁴. Debería resultar evidente que no es así y me parece, por ejemplo, haber demostrado con suficiente claridad (págs. 85-89) que lo esencial del texto de la *Recherche* consiste en esa amplia analepsis que empieza con la evocación (I, pág. 383) de las fantasías de viaje del joven Marcel, tercera parte de *Swann*. De nuevo aquí, sin duda, mi responsabilidad consiste en torpezas de vocabulario como (*passim*) «relato primero» o (pág. 92) «línea principal de la historia». Esta última fórmula no se refiere al carácter anacrónico de los episodios en cuestión, sino a su carácter *heterodiegético*, en relación con lo que considero la línea (temática) principal de la *Recherche*, la experiencia y el aprendizaje del héroe. Imagino aquí la obstrucción meta-crítica de nuestro Beckmesser («¿Qué es lo que *demuestra* que la experiencia del héroe es más importante que la boda del pequeño Cambremer?»), pero ya hemos perdido quizá demasiado tiempo. Puede pensarse que el término «relato primero» tiene una connotación de juicio de importancia. Relato *primario* sería probablemente más neutro, al menos en francés y, hoy, lo utilizaría gustosamente en lugar del anterior. Veremos de nuevo su utilidad a propósito de las cuestiones de nivel narrativo¹⁵.

El estudio de las prolepsis plantea problemas análogos por simetría y no creo que sea necesario volver a ellos. Simetría, debería decir, de cierta importancia. Es evidente que el relato, incluso literario y moderno, recurre con menos frecuencia a la anticipación que a la retrospectión, aunque yo haya exagerado (pág. 79) el carácter canónico de este último procedimiento al atribuirle un papel inaugural en la anacronía inicial de la *Iliada* y al adelantar que el «principio *in medias res*, seguido de un regreso explicativo, se convertirá en uno de los *topoi* formales del género épico». En realidad, la anacronía inicial de la *Iliada*, de amplitud muy limitada, no es nada característica de un relato que, en su conjunto, es muy cronológico, y el *topos* formal de la analepsis metadieética es sólo específico de la *Odisea* y luego (por imitación) de la *Eneida*. Ni siquiera epopeyas clásicas como la *Jerusalén liberada* recurren a él, y las canciones de gesta ni piensan en ello. No es, en absoluto, un rasgo típico de la ficción épica en general, y la fórmula de *in medias res* no aparece en Horacio (*Ars poetica*, v. 148) para caracterizar este procedimiento de la *Odisea*, sino para elogiar cómo la *Iliada*, sin considerarse obligada a remontarse, ni siquiera mediante una analepsis completiva, hasta el huevo de Leda (*ab ovo gemino*), lanza a su público

¹⁴ Pág. 76, pág. 81. La misma confusión en H. Mosher, 1976, pág. 81.

¹⁵ En este sentido lo emplea L. Danon-Boileau, 1982, pág. 37.

en medio de una acción conocida (la guerra de Troya) para abordar, de cabeza, su tema propiamente dicho: la cólera de Aquiles. Es decir, he pecado por apresurarme a generalizar al dar demasiado crédito a la opinión de Huet¹⁶, que ilustra más el canon de la novela griega y barroca que el de la epopeya, incluida la clásica¹⁷.

Para terminar con las cuestiones del orden narrativo, me gustaría decir algo sobre una valoración de Dorrit Cohn¹⁸, que percibe una «correlación estrecha entre las conceptualizaciones temporales de Lämmert y los capítulos de Genette sobre el orden y la duración». Me parece que la semejanza, así establecida, entre el *Discours du récit* y *Bauformen des Erzählens* es válida esencialmente para las cuestiones de orden, es decir, para las anacronías: la segunda parte de la obra de Lämmert está dedicada por completo, en realidad, a lo que él llama *Rückwendungen* (retrospecciones) y *Vorausdeutungen* (anticipaciones). Conocía ya las grandes líneas del trabajo de Lämmert cuando escribí mi obra, y es evidente que debería haber hecho más referencia a él. Pero las intenciones de ambos sistemas son totalmente diferentes. La clasificación de Lämmert es esencialmente funcional y divide las anacronías con arreglo a su lugar tradicional (determinada, al principio o al final, libre) y su función: de exposición, simultaneidad, digresión, o retraso, para las analepsis; de anticipación presciente o no, anuncio inmediato o a largo plazo, para las prolepsis. A pesar de su aparato de categorías y subdivisiones, este largo estudio (92 páginas de gran tamaño) es, en cierto sentido, menos analítico que el mío: se aferra sintéticamente a formas canónicas determinadas por su lugar y su función (el anuncio en el título, la exposición retrospectiva, el anuncio de transición, el epílogo por anticipación, etc.). Por consiguiente, ambos trabajos son complementarios. Pero me da la impresión de que se han sucedido en un orden que es, a su vez, anacrónico y falsamente inver-

¹⁶ Indudablemente muy extendida desde el Renacimiento, porque Amyot, al presentar su traducción de Heliodoro, afirmaba en 1547: «Empieza en medio de su historia, como los poetas heroicos.»

¹⁷ «Si se estudiase la sucesión temporal de acontecimientos en la *Iliada*, se descubriría un orden rigurosamente cronológico, desde el principio (la disputa) hasta el final: los funerales de Héctor» (Rodney Delasanta, *The Epic Voice*, La Haya, 1967, pág. 46). Meir Sternberg, que cita (1978, pág. 37) esta valoración, la juzga demasiado absoluta y le opone, con razón, analepsis como el catálogo de embarcaciones y los recuerdos de Néstor. Pero ello no autoriza a aplicar a la *Iliada*, en el sentido moderno que bien distingue Sternberg (como yo) del sentido horaciano, la fórmula *in medias res*. No se puede asimilar seriamente la estructura temporal de la *Iliada* a la de la *Odisea*, que Sternberg analiza de forma magnífica en los capítulos III y IV de su libro.

¹⁸ 1981b, pág. 159, n.3.

so, porque la síntesis estética ha precedido al análisis textual: Genette ignora a Lämmert porque se sitúa lógicamente por delante de éste, que ignora al primero por una razón más sencilla y apremiante. Otro cruce del mismo tipo nos confirmará, más tarde, que aquí, como en otros aspectos, la historia avanza, a veces, retrocediendo.

V

La dificultad que supone medir la «duración» de un relato no es parte esencial de su texto, sino sólo de su presentación gráfica: un relato oral, literario o no, posee su propia duración y es perfectamente mensurable. Un relato escrito, que evidentemente no tiene duración en dicha forma, no halla su «recepción» y, por tanto, su plena existencia, más que mediante un acto de representación, lectura o recitado, oral o mudo, que sí tiene una duración propia, pero variable, según los casos: es lo que yo llamaba la *pseudo-temporalidad del relato* (escrito).

Dicha dificultad puede quedar, no resuelta, sino *al margen* por la determinación de una duración de lectura media u óptima, posiblemente regulada por el propio texto, si se trata, por ejemplo, de una escena de diálogo puro en la que la duración de la historia está indicada; aun así, se trata sólo de una regulación media, porque, mediante aceleraciones y retrasos en los detalles, hay mil formas de leer una página en tres minutos y nadie puede decir cuál es la «buena». Y tiene todavía menos importancia porque el rasgo significativo, en este campo, es independiente de la velocidad de representación (tantas páginas *por hora*). Dicho rasgo consiste en otra velocidad, propiamente narrativa, que mide la relación entre la duración de la historia y la longitud del relato: tantas páginas *para* una hora. La comparación de ambas duraciones (historia y lectura) sufre, de hecho, dos conversiones: de duración de historia a longitud de texto y de longitud de texto a duración de lectura, y esta segunda sólo es importante para *comprobar* la isocronía de una escena. En realidad, dicha isocronía es aproximativa y *convencional*, y nadie (salvo quizá van Rees) le pide más.

El rasgo importante es, por consiguiente, la velocidad del relato, y por ello creo, hoy día, que habría debido titular ese capítulo, no *Duración*, sino *Velocidad* o, tal vez —dado que ningún relato, supongo, avanza con un paso absolutamente constante—, *Velocidades*. Un relato que indica, o permite deducir, los límites temporales de su historia (no siempre es el caso) se presta con facilidad a una medida taqui-

métrica de conjunto. Así, si consideramos (posición que me parece la más razonable) que la acción de *Eugénie Grandet* comienza en 1789 y termina en 1833¹⁹, podemos deducir que el relato abarca 44 años en 172 páginas²⁰, es decir, alrededor de 90 días por página. La *Recherche*, por su parte, abarca 47 años en 3.130 páginas, o sea, más o menos, 5,5 días por página. El niño de tres años, que sigue a mi lado, llega a la conclusión de que la *Recherche* es, por término medio y *grosso modo*, 16 veces más lenta que *Eugénie Grandet*, lo cual no sorprenderá a nadie, pero ¿quién lo iba a pensar?

Esta comparación externa no pretende ser muy significativa, pero quizá sería interesante extenderla, en la medida de lo posible, a otros grandes textos narrativos. La comparación *interna* consiste en medir, de forma más o menos detallada, las variaciones de ritmo de un texto narrativo. La medida que se utiliza en *Figures III* para la *Recherche*, aunque es tosca (e hipotética en relación con algunos datos), demuestra, al menos, la inmensa *variabilidad* del relato proustiano: de una página para un minuto a una página para un siglo. mi niño de tres años establece una relación de 1/50.000.000. Una comparación combinada (externa e interna) permitiría establecer una relación de relaciones y, por ejemplo, confrontar la capacidad de aceleración y desaceleración en Proust y Balzac; confrontación muy útil para un banco de pruebas destinado a los aficionados a las emociones fuertes.

A estas consideraciones, puramente cuantitativas, debe añadirse un estudio más cualitativo, extrapolado de la oposición clásica entre sumario y escena, a los cuales he propuesto añadir la elipse y la pausa. Sólo los tres últimos «movimientos» (en sentido musical) poseen una velocidad determinada: isócrona para la escena, nula para la pausa, infinita para la elipse. El sumario es más variable, pero aquí, de nuevo, sería necesario un estudio estadístico para medir su variabilidad, quizá menor de lo que se imagina *a priori*. En realidad, la noción más difícil de aislar es la pausa. La defino (pág. 128, n. 1) de manera restrictiva y reservo su uso prácticamente para las descripciones, más exactamente las descripciones que emprende el narrador deteniendo la acción e interrumpiendo la duración de la historia: es fácil ver que este tipo corresponde a Balzac. Las descripciones proustianas, como

¹⁹ Pléiade, pág. 1.030: «El Sr. Grandet era en 1789 un maestro-tonelero muy tranquilo...»; pág. 1.199: Eugénie tiene treinta y siete años, «necesita un nuevo matrimonio», última página fechada *en el texto*, en septiembre de 1833 (que no corresponde forzosa-mente a la fecha real de redacción, que aquí carecería de importancia).

²⁰ Pléiade, que voy a comparar a otras páginas Pléiade del mismo tamaño para la *Recherche*.

antes algunas de Flaubert, se aproximan al ritmo de la escena por su carácter focalizado²¹. Esta situación no es el único medio de dar carácter narrativo a una descripción que, como se sabe desde Lessing, se invoca por alusión (pág. 134, n. 5). Pero me equivoqué al oponer la descripción del escudo de Aquiles a un presunto «canon descriptivo» de la epopeya: la epopeya homérica, en cualquier caso, practica muy poco la descripción y, lejos de ser la excepción de un conjunto descriptivo, el escudo podría considerarse el único objeto descrito con detalle en todo Homero²². Sus imitadores, como Virgilio y Quinto, toman de él, devotamente, el *topos* del escudo, pero la precaución narradora (el relato de las fases de fabricación) desaparece en ellos y la descripción, por tanto, se convierte en pausa, aunque el objeto descrito sea, a su vez, instrumento de una narración en segundo grado: una simple animación del cuadro, como en Quinto, o una verdadera acción, como en Virgilio, donde el escudo de Eneas «cuenta» la historia de sus descendientes, especialmente la batalla de Actio: existe, desde luego, un carácter narrativo, pero interno del objeto descrito, que no elimina la pausa²³. No podría hacerlo más que si el narrador insistiera en la actividad perceptiva del espectador y en su duración, lo cual nos llevaría, de nuevo, a la narración mediante la focalización: Virgilio da ciertas muestras de ello.)

En resumen, no toda descripción supone una pausa; pero, por otro lado, ciertas pausas son, más bien, reflexivas, extradiegéticas y del orden del comentario y la reflexión, más que la narración: amplíemos nuestro campo y citemos los capítulos-ensayos que abren cada uno de los libros de *Tom Jones* o las disertaciones histórico-filosóficas de *Guerra y paz*. No podemos decir aquí, como en el caso de la pausa descriptiva, que el relato se retrase e inmovilice el tiempo de su historia para recorrer su espacio diegético; se interrumpe para dejar sitio a otro tipo de discurso²⁴. Confío en que pueda verse la dificultad que supondría

²¹ Entre ambos, Zola practica, de forma bastante sistemática, una focalización de principio o de fachada que me gustaría llamar *pseudo-focalización* y que se otorga el pretexto, bien estudiado por Philippe Hamon, de un personaje espectador, para después rebasar la verosimilitud de esa escenificación.

²² La idea heredada de una abundancia descriptiva en la epopeya procede, sin duda, de la costumbre que tenían los estudiosos clásicos de la poesía de llamar «descripción» a todo tipo de episodio, más o menos decorativo o distractivo, y ajeno a la marcha general de la acción, como los Juegos fúnebres.

²³ *Eneida*, VIII; *Suite d'Homère*, V; cfr. R. Debray-Genette, 1980.

²⁴ Es decir, veo una diferencia más señalada entre el discurso de comentario y el discurso narrativo que entre éste y el discurso descriptivo; o, mejor dicho, lo descriptivo (en un relato) no es, para mí, más que un aspecto o una modulación de lo narrativo. Ya lo he dicho pero, como se verá, ha sido un punto mal comprendido.

tener en cuenta tales paréntesis en una medida de la velocidad del relato *con relación a la historia*.

No obstante, sigue siendo cierto que su presencia modifica el ritmo narrativo (por abusar de la metáfora musical: más a la manera de un calderón que de un *rallentando*) y que tal vez sería mejor dejar sitio, al estudiarlo, a un quinto tipo de movimiento, la digresión reflexiva: lo menos que se puede decir es que, desde luego, no está ausente en la *Recherche*. Es verdad también que, aunque la distinción entre ambos tipos está perfectamente clara en principio, con frecuencia resulta incómoda en la práctica y el detalle. ¿A cuál de ambos pertenece, por ejemplo, esta frase de la *Chartreuse*: «Clélia era una pequeña sectaria de liberalismo»?

VI

El capítulo sobre la frecuencia no ha provocado casi ninguna crítica, más que la incidental, y ya mencionada, de van Rees. Dorrit Cohn, que no halla casi nada original en los dos primeros, califica éste, con mucha indulgencia, de «*special and outstanding genettean preserve*» [«una reserva genettiana especial y muy notable»]²⁵. Tal vez habría que hacer más justicia al estudio decisivo, en el aspecto crítico, de J. P. Houston, que, diez años antes, había dado en el clavo al hablar de la importancia del iterativo proustiano²⁶. Tengo poco que añadir sobre este tema, salvo repetir que Proust no inventó, en absoluto, dicho tipo de relato, pero sí fue el primero o, más bien, el segundo, después del Flaubert de *Bovary*²⁷, que lo liberó de la subordinación funcional (respecto al singular, por supuesto) a la que lo tenía sometido el régimen narrativo de la novela clásica. Esta emancipación llega a una transformación funcional completa en la forma llamada pseudo-iterativa (en la que un suceso manifiestamente singular se convierte, desde el punto de vista gramatical, en iterativo) y en la ilustración de una norma iterativa me-

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ La traducción francesa se halla en el libro *Recherche de Proust*, Seuil, 1980.

²⁷ A veces desconocido como tal, incluso incomprendido, víctima de la incompetencia narrativa de ciertos lectores: seguramente por no saber descodificar un iterativo, Sartre parece haber pensado, toda su vida, que Emma hace el amor sólo en dos ocasiones: una con Rodolphe y otra con Léon (L'arc 79, pág. 40). Sin duda, Flaubert debería haberse desprendido de un relato mediante la «jodienda»... Y, sin embargo, Sartre no era precisamente el más estúpido de los lectores; el más *prevenido*, quizá: no le hacía falta que Emma fuera *verdaderamente* sensual.

dianete un hecho singular que se da como ejemplo («así, una vez...») o excepción («sin embargo, una vez...»).

Philippe Lejeune²⁸ indica, con mucha razón, que el relato autobiográfico, desde Rousseau o Chateaubriand, recurre al iterativo más que el relato de ficción, sobre todo (como es natural) en la evocación de los recuerdos de infancia. La importancia del iterativo en Proust se debe, por tanto, a la imitación del modelo autobiográfico y a la parte real de autobiografía, pero hay que recordar que dicha importancia no caracteriza sólo a *Combray* o *Balbec I*, sino también a *Un amour de Swann*, que ya no tiene nada de «recuerdo de infancia». Lejeune añade que ciertos capítulos del libro III de las *Mémoires d'outre-tombe* (la vida en Combourg) proceden, como la evocación del domingo en Combray, mediante la combinación de una diacronía interna y otra externa y mezclan el transcurso de una jornada, el paso de las estaciones y el envejecimiento del héroe. En mi opinión, no llega tan lejos como Proust, pero ¿sabemos todo lo que éste encontraba en Chateaubriand de su propio régimen de memorias y, por consiguiente, narrativo?

Por otro lado, Danièle Chatelain encuentra ejemplos de «iteración interna» (*Discours du récit*, pág. 150) en varias escenas de novelas clásicas (Balzac, Flaubert) y, más aún, en Saint-Simon. El parentesco es, otra vez, evidente, pero no hay que atribuir demasiado a la iteración interna —como he hecho a propósito de la mañana en Guermantes— algo que deriva, más sencilla y naturalmente, del imperfecto descriptivo. La célebre descripción del mar por la mañana en las *Jeunes filles en fleurs* ofrece, concentrada en dos páginas²⁹, un buena ocasión de distinguir entre ambas formas, así como de diferenciar la iteración interna («En todo momento, con la toalla tiesa y almidonada...») y la iteración externa (en este caso, proléptica): «Ventana en la que, a continuación, debía mostrarme cada mañana, etc.»

Una última palabra para atenuar la posición formalista de la última parte («El juego con el tiempo»): la figura central del tratamiento proustiano de la temporalidad narrativa es, sin duda, la que he denominado *silepsis*, a propósito de lo iterativo, pero que puede decirse también de las estructuras ordinales que caracterizan, por ejemplo, a *Combray*, y que realizan un reagrupamiento temático de los sucesos al margen de su sucesión cronológica «real», es decir, por supuesto, pese a estar indicada como tal por el texto o ser deducible a partir de este o

²⁸ 1975, pág. 114.

²⁹ *Pléiade*, I, págs. 672-673.

aquel indicio, como la edad o el trabajo del héroe. Silepsis temporales, pues, y la reminiscencia, a su manera, es una de ellas, vivida. Pero la metáfora es (en este sentido) una silepsis por analogía, lo cual le permite, como sabemos, *representar* la reminiscencia. Por consiguiente podríamos tener en la silepsis lo que Spitzer llamaba el *etymon* estilístico proustiano³⁰.

VII

La elección del término *modo* para reagrupar las cuestiones relativas a los diversos procedimientos de «regulación de la información narrativa» era cómoda y, a mi juicio, legítima, pese al carácter evidentemente metafórico del paradigma *tiempo/modo/voz*. Su verdadero inconveniente ha surgido después, cuando he tenido³¹ que insistir en la oposición, verdaderamente indiscutible, entre relato y representación dramática, que no podemos designar más que como los dos *modos* fundamentales de la «representación» verbal (las comillas son una señal de protesta, y en seguida lo explicaré). De ahí esta confusión, ya señalada³², de un término único para dos nociones distintas y encajadas, puesto que el *modo*, en el sentido del *Discours du récit*, es uno de los aspectos del funcionamiento del *modo* en el sentido de *Introduction à l'architexte*. Podría argumentar, como la mujer al caldero, que, para empezar, no tenía opción, porque la palabra se imponía en ambos casos; a continuación, que he hecho bien, porque resulta que las cuestiones de modo en sentido estricto son las más características del modo narrativo en sentido amplio y, además, son aquellas en las que se encuentra como en un abismo, dado que el relato es, casi siempre³³,

³⁰ En la página 146 evocaba la hipótesis de un relato «anafórico», caso particular del singulativo, que relataría un suceso repetitivo con tanta frecuencia como se produjera. Shlomith Rimmon, 1983, pág. 57, halla un bonito ejemplo en el capítulo XX del *Quijote*, en el que Sancho se propone dar cuenta, oveja a oveja, de la travesía del Guadiana en barca de un rebaño de trescientas cabezas. Don Quijote le interrumpe invocando los derechos (y deberes) de la síntesis iterativa: «Haz cuenta que las pasó todas: no andes yendo y viniendo desamano, que no acabarás de pasarlas en un año.» Sancho, que no ha leído a Heráclito ni a van Rees, no sabe objetar que los trescientos pasos no eran totalmente idénticos, y pierde el hilo de su cuenta.

³¹ 1979, *passim*.

³² 1982, pág. 332.

³³ Casi: esta reserva me da ocasión de corregir una equivocación del *Architexte*, donde excluía (pág. 28) toda posibilidad de un relato largo (epopeya o novela) sin diálogo. Por el contrario, la posibilidad es evidente, y el principio de Buffon debería incitar a la

un género mixto, la oposición entre sus aspectos puramente narrativos (diégesis) y, a través del diálogo (mímesis en el sentido platónico), sus aspectos dramáticos. La confusión de términos es, pues, muy significativa y, en cierto sentido, bienvenida.

He vuelto a decir «regulación de la información narrativa», aunque esta fórmula, de aspecto un poco técnico, en ocasiones haga rechinar dientes, entre ellos los míos. Voy a arrancar dos o tres de ellos al precisar que empleo *información* para no usar *representación*, que me parece, pese a su éxito, un término hipócrita, un compromiso bastardo entre *información* e *imitación*. Ahora bien, por razones expuestas mil veces (y no sólo por mí), no creo que exista imitación en el relato, porque éste, como todo o casi todo en literatura, es un acto de lenguaje y, por consiguiente, no puede haber más imitación en el relato, en particular, que en el lenguaje en general³⁴. Un relato, como todo acto verbal, sólo puede *informar*, es decir, transmitir significados. El relato no «representa» una historia (real o ficticia), la *cuenta*, es decir, la significa mediante el lenguaje, con la excepción de los elementos *verbales previos* de esa historia (diálogos, monólogos), que tampoco imita, no porque no pueda, sino simplemente porque no lo necesita, porque puede reproducirlos directamente o, para ser más exactos, transcribirlos. No hay lugar para la imitación en el relato, que siempre se queda más acá (el relato propiamente dicho) o se pasa (el diálogo). Por consiguiente, el par *diégesis/mímesis* es desigual, a no ser que deseemos, como hacía Platón, interpretar *mímesis* como un equivalente de *diálogo*, no con el sentido de *imitación*, sino de transcripción o —un término más neutro y, por tanto, más justo— *cita*. Evidentemente, no es ésa la connotación que posee para nosotros la palabra griega, que quizá habría que sustituir (a menos que nos decidamos a hablar francés) por *rhexis*. En un relato, no hay más que *rhexis* y *diégesis*: en otro lugar decimos, con gran claridad, texto de personajes y texto de narrador. Es, más o menos, lo que intentaba expresar con mi oposición entre el «relato de palabras» y el «relato de sucesos», pero ambas posturas —y volveré a ello— no coinciden exactamente.

prudencia: «todo lo que puede ser es»; y no hay (salvo nuevo error) una sola línea de diálogo en las *Mémoires d'Hadrien*.

³⁴ El aficionado a las etimologías se consolará, tal vez, con la idea de que el latín *dico* está emparentado con el griego *deiknumi* y, por tanto (?), que *decir es mostrar*. No obstante, me temo que ello no representa la incapacidad original del lenguaje para «representar» lo que designa sin acompañamiento de un gesto: *para más seguridad, muestre con el dedo aquello de lo que habla*.

No lamento, pues, pese a mi torpeza de términos, haber acuñado así la categoría de la *distancia*, es decir, la modulación cuantitativa («¿cuánto?») de la información narrativa, la *perspectiva* que, por su parte, organiza la modulación cualitativa: «¿por qué medio?»

VIII

Este estudio de la distancia modal era esencialmente crítico, en relación con la antigua noción de *mímesis* y, sobre todo, su equivalente moderno de *showing* y, por consiguiente, respecto a los pares de oposiciones que los comprenden. Este aspecto negativo, muy próximo al que inspira la *Rhetoric of Fiction* de Wayne Booth, no debía de estar muy bien indicado, puesto que se han equivocado lectores como Mieke Bal, que me reprocha³⁵ consagrar varias páginas a una categoría «superflua». Yo también la considero así, pero su inmenso éxito en diversas épocas hacía necesario hablar de ella, algo que no podía sino aportar más claridad.

Por otro lado, sería erróneo creer que la valoración inherente a este par ha actuado siempre en el mismo sentido o de la misma forma. Para empezar, los partidarios de la *mímesis* no siempre incluyen en este término, o sus equivalentes, el mismo tipo de actitud narrativa: Susan Ringler muestra que, con medio siglo de distancia, Lubbock y Chatman glorifican, en nombre del *showing*, dos textos tan distintos de aspecto como *Los embajadores* y *The Killers*³⁶, y hoy podemos asombrarnos de ver que el primero aplica la fórmula «la historia se cuenta por sí misma» a un estilo narrativo tan indiscreto como el de James³⁷. Después, la valoración del realismo (puesto que, de una u otra mane-

³⁵ 1977, págs. 26-28.

³⁶ «Chatman define *The Killers* como “showing” porque dicho texto satisface sus criterios de la ficción realista, Lubbock define *Los embajadores* porque satisface los suyos» (1981, pág. 28). La propia S. Ringler ha estudiado el origen del par *telling/showing*, que todo el mundo atribuye, explícita o, como yo en la pág. 185, implícitamente, a la escuela jamesiana. Ella demuestra que, en realidad, no está presente en James, Lubbock ni Beach, y supone que sus introductores pudieron ser Wellek y Warren. Pero, desde luego, se trata sólo de palabras.

³⁷ Aplicación indirecta, para decir la verdad: en sus dos apariciones más características (*The Craft of Fiction*, págs. 62 y 113), la fórmula apunta a Flaubert y Maupassant. La segunda, además, está matizada («La historia parece contarse ella sola»), pero la primera es mucho más absoluta y francamente normativa: «El arte de la ficción sólo comienza cuando el novelista concibe su historia como un objeto que debe *mostrar*, exhibir de forma que se cuente por sí sola.»

ra, se trata siempre de eso) ha encontrado periódicamente la oposición de la valoración inversa: Platón contra Aristóteles (ya sé); Walzel y Friedemann contra Spielhagen; Forster, Tillotson, Booth contra James, Beach³⁸, Lubbock, etc. Mi propósito no es asociarme a esta contravaloración (aprecio tanto a Flaubert, James o Hemingway como a Fielding, Sterne o Thomas Mann³⁹), sino discutir la base misma del debate o desplazarla: una vez más, la única equivalencia presentable de *diégesis/mímesis* es *relato/diálogo* (modo narrativo/modo dramático), lo cual impide por completo traducirlo por *contar/mostrar*, porque este último verbo no puede aplicarse con legitimidad a una cita de palabras.

La oposición *diégesis/mímesis* conduce, pues, a la distribución sucesos/palabras, en la que se refleja con fundamentos más sanos: en el relato de palabras, con arreglo a los grados de literalidad en la reproducción de los discursos; en el relato de sucesos, con arreglo al grado de recurso a ciertos procedimientos (o, de forma menos deliberada, presencia de ciertos rasgos) generadores de la *ilusión mimética*. Dichos rasgos son, a mi juicio y, tal vez, en un orden creciente de eficacia:

1. La presunta eliminación de la instancia narrativa —a la cual el ejemplo de Proust mencionado en las páginas 187-188 aporta, cuando menos, un matiz, y quizá un desmentido—, que remite a un hecho de voz⁴⁰;

2. el carácter detallado del relato, que remite, a su vez, a un hecho de velocidad: es evidente que un relato detallado, con ritmo de «escena», da al lector una impresión de presencia mayor que un sumario rápido y lejano como el segundo capítulo de *Birotteau*. «De esta multitud de pequeñas cosas —decía Diderot— es de lo que depende la ilusión»⁴¹;

3. por último y, tal vez, sobre todo, dichos detalles crearán más «ilusión» cuanto más inútiles parezcan desde el punto de vista funcional: es el famoso «efecto de realidad» de Roland Barthes, cuya función estética (porque la ausencia de función pragmática⁴² libera una función

³⁸ Cuyo libro *The XXth Century Novel*, 1932, se inicia con un capítulo-manifiesto titulado «Exit Author». A lo cual W. Kayser responderá con firmeza y razón (ya sé): «La muerte del narrador es la muerte de la novela.»

³⁹ Para ser totalmente honrado, no es verdad.

⁴⁰ M. Bal (1977, pág. 26) me atribuye implícitamente la fórmula «informador + información = C», que yo presento en la pág. 187 sólo para rechazarla, en un discurso indirecto libre en cuya ironía perceptible creía, erróneamente.

⁴¹ *Éloge de Richardson*, Garnier, pág. 35.

⁴² Aquí (como en *Palimpsestes*) entiendo por *pragmático* lo que se relaciona con la acción. Las funciones (por excelencia), según Propp o el Barthes de *Introduction à l'analyse des récits*, son funciones pragmáticas.

de otro orden) había subrayado ya George Orwell en su estudio sobre Dickens: «La marca suprema e infalible del estilo de Dickens es el detalle inútil (*unnecessary detail*)... El toque infalible de Dickens, en el que ninguna otra persona había pensado, es [en la historia del niño que se había tragado la pulsera de su hermana, en los *Pickwick Papers*] la paletilla de cordero con patatas, asada al horno. ¿Cómo hace avanzar la historia este detalle? La respuesta es: de ninguna forma. Es algo completamente inútil, una pequeña floritura al margen; pero son precisamente esas florituras las que crean el clima propio de Dickens... La unidad de la novela se resiente, pero no importa, porque Dickens es, sin duda, un escritor en el que las partes son mayores que el todo.» Por su parte, Michael Riffaterre destaca, a propósito de un verso de Shakespeare⁴³, estos dos rasgos, a su juicio fundamentales, de un verso «realista»: «Para empezar, es exacto [es mi rasgo 2 del relato detallado]; y, en segundo lugar, muestra una acción sin indicar sus causas ni sus fines, de forma que creemos ver, ante nosotros, la cosa en sí.»

La coincidencia de estos tres autores (Orwell, Barthes y Riffaterre) a quienes, por lo demás, separa todo, me parece indicar una evidencia, la misma que expresa el sentido común con un «eso no se inventa»⁴⁴. Pero, desde luego, la afuncionalidad pragmática de este tipo de detalles (la paleta de cordero de *Pickwick*, o el barómetro de *Un coeur simple*, o la arena susurrante de la *Iliada*) puede siempre encontrarse con la oposición de los partidarios, hasta el fin, del funcionalismo, que tienen siempre una visión estrecha de él porque se niegan a admitir que exista más función que la pragmática: así, Mieke Bal⁴⁵ explica que la arena de la *Iliada* debe ser susurrante *para que* la naturaleza, al cubrir la voz del viejo o unirse a su oración, se solidarice con Chryses... Tales motivaciones (porque es una motiva-

⁴³ *And maidens bleach their summer smocks (Love Labour's Lost)*; Riffaterre, 1982, página 102.

⁴⁴ El uso de dichos efectos de realidad no está reservado, desde luego, a la literatura. Bouvard y Pécuchet, al leer a Walter Scott, «sin conocer los modelos, encontraron estos cuadros parecidos, y la ilusión fue completa» (cap. V); pero Valéry (*Oeuvres*, II, página 622) observa asimismo que, en pintura, nos resultan «parecidos» muchos retratos a cuyos modelos no conocemos (por otro medio): la razón es que incluyen signos de realismo como rasgos acusados, estrabismos, verrugas, que creemos que nadie se inventaría. En última instancia, para «crear realidad», basta con crear fealdad. A la inversa, una Virgen de Rafael no podría nunca resultarnos parecida (¿a quién?), cuando, a lo mejor, es el retrato fiel de una joven romana de rasgos puros.

⁴⁵ 1977, pág. 93.

ción, o no tengo ni idea de lo que hablo) proceden del mismo horror al vacío semántico, o incapacidad de soportar la contingencia, que las más enloquecidas (pero siempre fáciles) suputaciones cratílistas⁴⁶.

Mieke Bal se deja llevar de su entusiasmo hiperfuncionalista y llega a atribuirme «el antiguo prejuicio que niega a la descripción toda función propiamente narrativa» (pág. 26). Además de que dicha postura sería, como ella misma reconoce, contraria a lo que he escrito en otros lugares⁴⁷, me parece que presenta una concepción terriblemente estrecha de lo «propiamente narrativo»: sólo con que la descripción sirva para «hacer real», incluso «embellecer», ya es algo. Pero yo no he dicho jamás eso: no toda descripción, repito, es efecto de realidad; y, recíprocamente, no todo efecto de realidad es necesariamente descriptivo, por ejemplo: «Se sonó ruidosamente y dijo...», o el verso de Shakespeare citado por Riffaterre. Un detalle «inútil para la acción» puede muy bien ser... una acción.

En mi opinión, una objeción más seria es la siguiente: *en el momento*, es decir, en la primera lectura, nada dice si el detalle encontrará, o no, más adelante su función pragmática: el barómetro de Mme. Aubain podría caer, un día, sobre Virginia y matarla⁴⁸. Su papel como operador de mimesis sólo puede ser *retroactivo*, en segunda lectura o rememoración posterior, lo cual resulta poco compatible con el efecto de inmediatez que presuntamente persigue. Esta objeción no es estúpida (como ya se sabe), pero me parece también que cierta competencia narrativa y estilística puede ayudar al lector a percibir de forma intuitiva el carácter pragmático, o no, de un detalle. Existe un código y, por supuesto, «debemos saber» que un barómetro, o una pistola, no pueden tener la misma función en Flaubert que en Agatha Christie.

⁴⁶ También me han sugerido que la arena susurrante sería aquí, como posteriormente para Demóstenes, una ayuda para algún ejercicio de logopedia...

⁴⁷ *Figures II*, págs. 56-61. Pero la fórmula *ancilla narrationis* se interpreta al contrario, a veces, por un extraño deslizamiento de lo auxiliar a lo superfluo. Así, L. Holmshawi: «La teoría (de Genette) priva a la descripción de toda función verdaderamente narrativa. La descripción es accesoria, superflua, y pretende un “efecto de realidad” condenado a un papel auxiliar en el relato» (1981, pág. 23). Sin embargo, la *ancilla* ha demostrado, en más de una ocasión, su capacidad, si no su vocación, de convertirse en *serva padrona*.

⁴⁸ «(Según Chejov) si al principio de una novela se dice que hay un clavo en la pared, al final el héroe debe colgarse de ese clavo» (B. Tomachevski, «Thématique», en *Théorie de la littérature*, pág. 282).

IX

La sección dedicada al «relato de palabras» (págs. 189-203) podría rebautizarse mejor de esta forma: «Modos de (re)producción del discurso y el pensamiento de los personajes en el relato literario escrito.» *(Re)producción* pretendería indicar el carácter ficticio, o no, del modelo verbal con arreglo a los géneros: se supone que la historia, la biografía y la autobiografía reproducen discursos efectivamente pronunciados; la epopeya, la novela, el cuento, el relato corto fingen reproducir y, por tanto, en realidad, *producen* discursos inventados por completo. *Se supone*: son los convencionalismos de los géneros, que no necesariamente corresponden a la realidad, desde luego: Tito Livio puede inventarse una arenga, Proust puede atribuir a uno de sus héroes una frase realmente pronunciada delante (o detrás) de él por alguna persona verdadera. Si aceptamos dejar de lado estas excepciones, la producción de discursos propia de la ficción es una reproducción ficticia, que se basa de forma ficticia sobre los mismos contratos y que plantea de forma ficticia las mismas dificultades que la auténtica reproducción. Los mismos contratos: por ejemplo, las comillas que indican (comprometen a) una cita literal, una completiva de estilo indirecto que permite más libertad, etc. Las mismas dificultades: puede (suponerse) que la (re)producción literal se haya traducido, como los discursos de los jefes romanos en Polibio o Plutarco, o los de los héroes de la *Char treuse* o *L'Espoir*, lo cual merma un poco su literalidad; y, en todos los casos, el «paso» de lo oral a lo escrito neutraliza de forma casi irremediable las particularidades de la elocución: timbre, entonación, acento, etc. *Casi*: el novelista o el historiador pueden recurrir a paliativos externos (la descripción del timbre y la entonación) o internos: notaciones fonéticas, como en Balzac, Dickens o Proust. Por tanto, no hay que tomar muy literalmente el término de (re)producción, y ciertas de sus limitaciones derivan de las formas orales del relato: ningún narrador, por ejemplo, puede reproducir con rigor el timbre de uno de sus personajes. El contrato de literalidad no se refiere nunca más que al *contenido* del discurso.

Dichas restricciones, repito, afectan sólo a uno de los modos de (re)producción, que he denominado «discurso citado». Los otros dos (discurso «traspuesto» y «narrado») no llegan oficialmente a tener esos problemas, porque no tienen como objetivo ese «mimetismo», es decir, la misma literalidad. Esta triple división, bastante extendida, no ha

encontrado oposición, pero Dorrit Cohn ha criticado varios de sus aspectos⁴⁹.

Si dejamos al margen un desacuerdo puramente terminológico, sobre el que volveré, las principales críticas de Dorrit Cohn son tres. La primera es que no he desarrollado suficientemente el estudio de lo que denominaba «discurso inmediato» y que ella propone, con razón, bautizar *monólogo autónomo*: se trata del tipo de discurso tradicionalmente denominado, desde Dujardin, «monólogo interior». Es una crítica que tiene fundamento: no dedico a dicha forma más que dos páginas (193-194). El motivo es, como ya he dicho, lo escaso de este procedimiento en Proust. Pero me resulta fácil consolarme de esta laguna si tengo en cuenta el excelente capítulo sexto de *La transparence intérieure*, que la llena mucho mejor de lo que yo habría podido hacer; de forma que a él remito al lector.

La segunda insuficiencia señalada y reparada por Dorrit Cohn es el párrafo, demasiado breve, dedicado en *Discours du récit* (pág. 192) al «estilo indirecto libre», que presento como una simple «variante» del estilo indirecto y del que me limito a señalar, como otros, su doble ambigüedad: la confusión entre discurso y pensamiento, y entre personaje y narrador. Una vez más, la razón esencial de mi discreción es la relativa escasez de esta forma en Proust. Otro motivo hará sonreír hoy a los especialistas: me parecía que el tema se había tratado suficientemente desde el punto de vista gramatical y estilístico desde su «descubrimiento» a principios de siglo (citaba constantemente el libro de Marguerite Lips, que me sigue pareciendo la contribución más satisfactoria de la escuela de Ginebra). Desde 1972, la bibliografía sobre el tema ha aumentado de forma considerable, entre otras cosas, con el libro de Roy Pascal (1977), el capítulo III de Dorrit Cohn y una vasta controversia suscitada por un artículo de Ann Banfield (1973). No hace falta que vuelva aquí a referirme a esta larga historia, que probablemente no se ha terminado y que ha visto cómo varias escuelas lingüísticas (el psicologismo vossleriano, el estructuralismo saussuriano, el neohegelianismo bakhtiniano y diversas tendencias de la gramática transformacional), entre las cuales no pienso arbitrar, se dedicaban a estudiar una forma gramático-estilística y se enfrentaban por ella. En la bibliografía de este opúsculo, muy selectiva, se encontrará una buena veintena de títulos relacionados con el asunto y, para un estado (casi) actual de la cuestión, remito al trabajo de Brian McHale (1978).

⁴⁹ 1981a y b.

Para aportar mi ligero grano de arena, me limitaré a dos o tres observaciones. En cuanto a la descripción propiamente gramatical del fenómeno, me parece que, sobre este punto, como sobre algunos otros, la gramática transformacional no ha aportado más que una acumulación metodológica mal justificada por su contribución real, que lo esencial (concordancia de tiempos, conversión de pronombres, ausencia de rección, mantenimiento de los deícticos de proximidad, la interrogación directa, ciertos rasgos de interjección y expresión) ya estaba dicho desde Bally y Lips, y que, a medida que se avanza, el consenso es bastante amplio. Sin embargo, la concordancia de tiempos no es probablemente una regla absoluta, si es que existe alguna en un tipo tan abierto a la iniciativa estilística. La expresión de una opinión que procede, o cree proceder, de un conocimiento, o de una verdad intemporal, puede entrañar el paso al presente gnómico o epistémico. Así, en *Bowvard et Pécuchet*: «Querían aprender hebreo, que es la lengua madre del celta, a no ser que *derive* de ella» o «la justicia administrativa era una monstruosidad, porque la administración, mediante favores y amenazas, *gobierna* injustamente a sus funcionarios». Marie-Thérèse Jacquet, de quien tomo estos ejemplos, ha destacado la importancia de esta forma en *Bowvard*. Pero, en mi opinión, su término «estilo directo integrado» coloca excesivamente en el estilo directo esta forma intermedia, que yo preferiría mantener en la esfera del discurso indirecto libre, mediante una fórmula como «discurso indirecto libre sin concordancia de tiempos». Sería preciso ampliar el estudio sobre este giro cuyo monopolio no está en manos de Flaubert, aunque el contexto enciclopedicomaniaco de *Bowvard* se preste particularmente a él.

En cuanto al reparto estilístico, pese a ciertos matices y excepciones tan marginales como evidentes, el carácter esencialmente literario del procedimiento parece irrefutable: Ann Banfield quiere llegar a hacer del estilo indirecto libre el signo de un modo no comunicativo del lenguaje, con exclusión de la primera persona y, sobre todo, la segunda⁵⁰, con lo que olvida su presencia innegable en la narración autodiegética; un (célebre) ejemplo en Dickens es: «*My dream was out; my wild fancy was surpassed by sober reality; Miss Havisham was going to make my*

⁵⁰ En su reciente libro (1982), Banfield mantiene contra todas las objeciones y acentúa hasta la caricatura una tesis aún más extrema, según la cual el estilo indirecto libre, forma extraña e incluso, según ella, imposible para la lengua hablada (*unspeakable*), revelaría, como los enunciados en pasado simple (también «indecidibles»), una ausencia pura y simple del narrador. Volveré a ello en el capítulo XV.

...*fortune on a grand scale*». [Mi sueño había acabado; la sobria realidad sobrepasaba lo que había imaginado; Miss Havisham iba a lograr mi fortuna a lo grande]⁵¹, cuya continuación muestra, de forma espectacular, que se trata de pensamientos (erróneos) del héroe, y no del narrador. Otro ejemplo en Balzac, esta vez en boca de un personaje⁵² que cita su propio discurso anterior: «Yo le había dicho cosas muy emotivas: “Era celosa, una infidelidad me haría morir...”»

En cuanto a su reparto histórico, aquí, de nuevo, con ciertas excepciones, corresponde, con gran claridad, al área de la novela «moderna» psicorrealista, de Jane Austen a Thomas Mann, y más exactamente a ese modo narrativo que denomino «focalización interna», uno de cuyos instrumentos favoritos es, sin duda, el estilo indirecto libre. Afortunadamente, no soy el primero en advertirlo: casi con los mismos términos, lo hacía ya Franz Stanzel en 1955. Esta observación afecta evidentemente a un último aspecto, para nosotros el esencial, que es la función narrativa de dicho tipo de discurso. Con frecuencia se ha afirmado (antiguamente los vosslerianos y hoy Cohn, Pascal o Banfield) que este «estilo» era más adecuado para la expresión de los pensamientos íntimos que la cita de palabras pronunciadas. Tal vez la afinidad sea mayor, pero no me parece consustancial, en absoluto, y la obra de Flaubert abunda en destacados ejemplos en contra. También se ha insistido mucho (de nuevo los vosslerianos, Hernadi, Pascal) en el valor de empatía, entre narrador y personaje, de la famosa ambigüedad; Bally y Bronzwaer oponen a ello, acertadamente, la presencia casi sistemática de indicios desambiguadores y el uso frecuentemente irónico (Flaubert, Mann) de dicho procedimiento⁵³. Los enunciados sobre los que es claramente imposible decidir⁵⁴ son muy raros y Banfield⁵⁵ afirma, con razón, que tales ambigüedades dependen menos de una identidad de pensamiento entre personajes y narrador que de una elección imposible entre dos interpretaciones, *con todo, incompatibles*,

⁵¹ *Great Expectations*, cap. XVIII.

⁵² Hortense Hulot en *La Cousine Bette*, cap. LXVI.

⁵³ La posibilidad de que lectores incompetentes o malintencionados no siempre perciban tales ironías forma parte de los gajes del oficio: E. Lerch supone, de forma algo hiperbólica pero no sin razón, que *Bovary* debió su proceso por inmoralidad a pensamientos de Emma en discurso indirecto libre, tendenciosamente atribuidos a Flaubert.

⁵⁴ Ejemplo (inventado, por supuesto): «Decidí casarme con Albertine: estaba decididamente enamorado de ella.» En cambio, un «Estaba *definitivamente* enamorado de ella» perdería su ambigüedad (y se atribuiría únicamente a la ingenuidad del héroe) gracias al resto de la novela.

⁵⁵ 1978a, pág. 305.

como en los famosos dibujos ilusorios analizados por Gombrich: no porque el texto no siempre diga si es el personaje o el narrador quien habla hay que deducir necesariamente que ambos piensan lo mismo.

El último punto controvertido es el de la capacidad mimética o aptitud para una (re)producción literal: una vez más, me parece que escapa a toda discusión lo esencial, es decir, que la capacidad del discurso indirecto libre es inferior a la del directo y superior a la del directo regido: «intermedio —bien dice McHale—, no sólo desde el punto de vista gramatical, sino desde el punto de vista mimético». Hernadi sustituye también la oposición tradicional diégesis/mímesis por una gradación de tres términos en la que el indirecto libre, con el nombre de «narración sustitutiva», ocupa el lugar intermedio. McHale propone una escala más compleja, con siete grados de «mimetismo» creciente que se suceden, más o menos, de esta forma: 1. el «sumario diegético», que menciona el acto verbal sin especificar su contenido, por ejemplo (he modificado éste y los siguientes): «Marcel habló con su madre durante una hora»; 2. el «sumario menos puramente diegético», que especifica el contenido: «Marcel informó a su madre sobre su decisión de casarse con Albertine»⁵⁶; estos dos primeros grados corresponden a mi «discurso narrado»; 3. «paráfrasis indirecta del contenido» (discurso indirecto regido): «Marcel declaró a su madre que quería casarse con Albertine»; 4. «discurso indirecto (regido) parcialmente mimético», fiel a ciertos aspectos estilísticos del discurso (re)producido: «Marcel declaró a su madre que quería casarse con la pequeña Albertine»; 5. discurso indirecto libre: «Marcel fue a confiarle a su madre: era absolutamente necesario que se casara con Albertine»; estos tres grados corresponden a mi «discurso traspuesto»; 6. discurso directo: «Marcel dijo a su madre: Es absolutamente necesario que me case con Albertine»; 7. «discurso directo libre», sin signos de demarcación, es el estado *autónomo* del «discurso inmediato»: «Marcel va a ver a su madre. Es absolutamente necesario que me case con Albertine» (esta forma sería poco plausible en Proust, pero es moneda corriente desde Joyce); los dos últimos estados corresponden a mi «discurso citado».

Esta distribución me parece muy razonable y me uno, gustoso, a ella, con la reserva de que el término «discurso directo libre» corre el riesgo de producir una simetría algo falsa o engañosa entre los diver-

⁵⁶ Ejemplo real en Balzac: «Desató su furia durante diez minutos» (*La cousine Bette*, cap. XX).

...sos estados de los discursos directo e indirecto. Otros críticos⁵⁷ han supuesto ya esta simetría, pero es Strauch quien la ha planteado de forma explícita, al distinguir en cada uno de estos tipos un estado regido y otro no regido; una distribución claramente pertinente para el indirecto pero que no lo es para el directo que, por definición, no se encuentra nunca *regido* sino sólo introducido por un verbo declarativo e indicado mediante comillas o un guión. El «directo libre» no es libre si no prescinde de estas marcas sin incidencia gramatical y, por tanto, sin verdadera rección. Entendido de esta forma, el término resulta útil para designar las formas más emancipadas y características de la novela moderna, el diálogo y el monólogo: *Ulysses* está sembrado.

Otra reserva sería la relativa al carácter automático e inevitable de esta gradación de los efectos miméticos. Su validez es, más bien, la de una norma estadística y, según los contextos, admite muchas variaciones, excepciones y transformaciones: el contrato de literalidad implícito en el uso del discurso directo no se respeta siempre y puede resultar denunciado por el contexto narrativo: o, por el contrario, un aspecto de paráfrasis puede disimular una cita literal. Se pueden encontrar varios ejemplos de esta paradoja en el artículo reciente de Meir Sternberg (1982), que es una útil advertencia contra toda actitud dogmática o mecanicista en este campo.

X

La tercera crítica de Dorrit Cohn⁵⁸ se refiere a la asimilación que hago, al menos desde el punto de vista de su tratamiento narrativo, entre discurso y pensamiento, contemplando toda «vida psíquica» como si consistiera en un discurso interior. Es una crítica inseparable de su propio trabajo, cuyo objeto es precisamente dar a la «representación de la vida psíquica» el lugar concreto que merece, y, por tanto, no puedo responder sin decir algo de su libro.

Recuerdo, en primer lugar, que, para Dorrit Cohn, las tres técnicas fundamentales de dicha representación son el «psicorrelato» (*psychonarration*), análisis de los pensamientos del personaje que asume directamente el narrador; el «monólogo citado» (*quoted monologue*), cita literal de esos pensamientos tal como los verbaliza el discurso interior, y

⁵⁷ Véase McHale, 1978, pág. 259.

⁵⁸ 1981a, págs. 24 y *passim*.

del que el «monólogo interior» es una variante más autónoma; y, por último, el «monólogo narrado» (*narrated monologue*), es decir, referido por el narrador en forma de discurso indirecto, regido o libre. Todo parece indicar, puesto que Cohn no se ocupa de los discursos efectivamente pronunciados, que sus categorías y las mías son perfectamente convertibles, pero dicha conversión muestra tres diferencias.

La primera consiste en los términos escogidos: su «psicorrelato» es mi «discurso narrado», su «monólogo citado» es mi «discurso citado» y su «monólogo narrado» es mi «discurso traspuesto». Confieso que no veo la ventaja de esta reorganización: «narrado» me parece demasiado fuerte (y, por tanto, demasiado cercano a *-relato*) para designar el discurso indirecto, e insisto en reservarlo para formas (del género «decidí casarme con Albertine») que tratan el discurso o el pensamiento como un suceso⁵⁹, y conservar «traspuesto», cuya connotación gramatical está clara, para los discursos indirectos. La segunda diferencia se refiere al orden adoptado. Dorrit Cohn califica varias veces su «monólogo narrado» de modo *intermedio*: si es así, no entiendo por qué lo sitúa en tercera posición, y prefiero dejarlo en el segundo lugar que le he dado en mi gradación.

El tercer desacuerdo se refiere a la separación radical que hace Dorrit Cohn entre los relatos «en tercera» y «en primera persona» y al papel estratégico primordial que atribuye a dicha separación, que gobierna las dos partes de su libro (I, La vida interior en el relato de 3ª persona; II, La vida interior en el relato de 1ª persona) y que le hace, en cierta medida, ocuparse dos veces de las mismas formas, según se presenten en una narración heterodiegética u homodiegética. Sin embargo, creo que, desde un punto de vista formal, la situación narrativa global no modifica el carácter del discurso o el estado psíquico evocado. No veo (fuera de la persona gramatical, por supuesto) qué distingue, por ejemplo, el *auto* (psico)-*relato* del *psicorrelato*, el monólogo autonarrado del monólogo (hetero)narrado. Sobre todo, me cuesta mucho comprender por qué Dorrit Cohn une su estudio del monólogo autónomo al relato en primera persona: *Ulysses*, en su conjunto, no es,

⁵⁹ Flaubert aconsejaba (carta a A. Bosquet, *Corr.*, ed. Conard, V, 321) «contar» las *palabras* de un personaje secundario. Este término garantiza un poco nuestro «narrado», pero no se sabe, en realidad, si se aplica a la narración propiamente dicha (como cuando, en *Bovary*, «No tiene usted razón, decía la anfitriona, es un hombre magnífico», se convierte en «La anfitriona asumió la defensa de su cura») o a un simple discurso indirecto, que es su posición más frecuente: es decir, si adopta mi terminología o la de Dorrit Cohn. Véase Claudine Gothot-Mersch, 1983.

que yo sepa, una novela en primera persona; si lo dice porque el monólogo de Molly Bloom sí está en primera persona, esa razón no me vale, porque no lo está más que los monólogos citados (no autónomos) ya existentes en la novela heterodiegética clásica, que incluye acertadamente en su primera parte. Este reparto tan extraño se debe, a mi juicio, a una voluntad errónea de distribuir, es decir, a una sobrevaloración del criterio de persona⁶⁰. Volveremos a encontrarnos con este amplio debate a propósito de la voz.

La cuarta y última diferencia se refiere, como ya he dicho, a la asimilación, que yo hago y Dorrit Cohn rechaza con razón, entre «vida psíquica» y discurso interior. Cohn quiere, legítimamente, dejar sitio a las formas no verbales de vida interior, y es cierto que me equivoqué al colocar, bajo el término de «discurso interior narrado», un enunciado como «Decidí casarme con Albertine», sin que nada nos garantice que corresponde a un pensamiento verbalizado. *A fortiori*, sin duda, en el caso de una frase como «Me enamoré de Albertine». Pero observo que, de los tres modos de representación que distingue Cohn, sólo el primero deja sitio a esta cuestión; por definición, el «monólogo citado» y el «monólogo narrado» tratan el pensamiento como un discurso, tanto en su obra como en la mía (y, de nuevo, ésta es la razón por la que «narrado» me parece mal escogido o, mejor dicho, mal situado). El psicorrelato es el único que puede aplicarse por hipótesis⁶¹ a un pensamiento no verbal (enamorarse de Albertine, o de cualquier otra, sin decirselo o, incluso, sin ser consciente de ello). Pero digo bien: *puede*. Enamorarse de Albertine, o de su vecina, *puede también* consistir en un discurso interior, y el enunciado psiconarrativo, en este tema, no dice ni sí ni no, salvo quizá cuando se preocupa por marcar el carácter inconsciente del estado representado: si un narrador escribe: «Marcel, *sin darse cuenta*, se había enamorado de Albertine», indica excepcionalmente que la frase «Aquí estoy, enamorado de Albertine» no figura en el discurso interior de Marcel, lo cual no garantiza la ausencia de dicho discurso: Marcel puede «decirse» otras frases, especialmente ésta: «No estoy enamorado de Albertine», que el perspicaz narrador

⁶⁰ Dorrit Cohn reconoce, en varias ocasiones (págs. 29, 167, 183, 194), la identidad de problemas en los dos tipos de situación narrativa, y la oposición fundamental entre consonancia y disonancia (del personaje al narrador) desempeña el mismo papel en las dos partes de su libro.

⁶¹ Evidentemente, no se trata de tomar partido, aquí, en la polvorienta pregunta escolar «¿Existe el pensamiento sin lenguaje?», sino sólo de hacer sitio a formas de «representación» que no resuelvan la cuestión con una negativa.

descifra por su cuenta. En resumen, la reserva comprensible de Dorrit Cohn sobre una posible vida interior no verbalizada sólo sirve *parcialmente* para una de sus tres categorías. Cifremos arbitrariamente dicha parte en 1/2: la reserva de Cohn vale para 1/6 de su propio sistema. No quiero ser mezquino ni decir que tengo 5/6 de razón en su contra; mi conclusión es, más bien, que el relato de los pensamientos (porque se trata de eso) se reduce siempre, sin más, bien a un relato de palabras, como yo he hecho con demasiada brutalidad, bien —como habría debido hacer para los casos en los que no presenta, *gracias a su propio procedimiento*, dichos pensamientos como verbales— a un *relato de sucesos*. De nuevo aquí, el relato no conoce más que sucesos o discursos (que son una especie particular de sucesos, la única que puede *citarse* directamente en un relato verbal). La «vida psíquica» sólo puede ser, para él, uno u otro.

A esta dicotomía brutal, Doležel y Schmid añaden otra, a la que ya he hecho alusión: en un relato no hay ni puede haber, dicen ellos, más que dos clases de texto: *texto del narrador (Erzählertext)* o *texto de personaje (Personentext)*. Se puede estar tentado de volver ambas oposiciones una sobre otra, como hace Pierre van den Heuvel. Pero no es tan sencillo: mi dicotomía existe *en función del objeto*, la de Doležel, *en función del modo*, y no son reducibles, porque un personaje puede hacerse cargo de un relato de sucesos y el narrador puede hacerse cargo de un relato de palabras. Sería más conveniente, por tanto, disociar los criterios y cruzarlos en uno de esos cuadros de doble entrada con los que todavía no he tenido ocasión de adornar este folleto. En él, se distinguiría entre el relato de sucesos, asumido por el discurso de narrador (relato primario con narrador extradiegético), o por el discurso de personaje (relato secundario con narrador intradiegético, o narrador-personaje), y el relato de palabras asumido por el discurso de narrador (discurso narrador o traspuesto) o por el discurso de personaje (discurso citado o traspuesto). He aquí el cuadro:

objeto \ modo	discurso de narrador	discurso de personaje
acontecimientos	relato primario	relato secundario
palabras	discurso narrado y discurso traspuesto	discurso citado y discurso traspuesto

Se ve que he colocado el «discurso traspuesto» (estilos indirectos), a la vez, en dos casillas: estaba dudando y había previsto, triste decisión, una casilla intermedia. Pero, a fin de cuentas, creo que, por su voz «dual», bien merecê esta doble presencia.

Por otro lado, he perseverado en el error y sigo sin conceder una tercera fila al relato de los pensamientos. He dicho antes por qué, pero voy a repetirlo: el relato reduce siempre los pensamientos a discursos o sucesos; no hay lugar para un tercer término y, una vez más, esta falta de matices, que es culpa suya y no mía, se debe a su propia naturaleza verbal. El relato, que cuenta historias, no puede referirse más que a acontecimientos; algunos de esos acontecimientos son verbales; y a veces, excepcionalmente y para cambiar un poco, los *reproduce*. Pero no tiene otra opción y, por consiguiente, nosotros tampoco.

XI

¡No quiero volver a la distinción, hoy generalmente admitida, al menos en principio, entre las dos preguntas: «¿Quién ve?» (cuestión de modo) y «¿Quién habla?» (cuestión de voz), si no es para lamentar una formulación puramente visual y, por tanto, demasiado estrecha: el final de la escena entre Charlus y Jupien, en *Sodome I*, se centra en Marcel, pero esa focalización es auditiva. No valía la pena sustituir, con grandes esfuerzos, punto de vista por *focalización* para volver a caer en lo mismo; por consiguiente, es preciso sustituir la pregunta *¿quién ve?* por *¿quién percibe?*, que es más amplia. No obstante, la propia simetría entre ambas preguntas es quizá un poco ficticia: la voz del narrador aparece siempre como voz de una persona, aunque sea anónima, pero la posición central, cuando existe, no siempre se identifica con una persona: por ejemplo, a mi juicio, en la focalización externa. ¿Será quizá mejor, pues, preguntarse, de forma más neutra, *dónde está el foco de percepción?* Un foco que podría, o no (volveré a ello), encarnarse en un personaje.

Mi crítica de las clasificaciones anteriores (Brooks-Warren, Stanzel, Friedman, Booth, Romberg) se refiere, por supuesto, a la confusión que ejercían entre modo y voz, bien (Friedman, Booth) al bautizar como «narrador» a un personaje central que no abre la boca⁶², bien al

⁶² Como dice acertadamente Dorrit Cohn (1981b, pág. 171), conviene «dar término a la costumbre negligente (*sloppy*) que consiste en calificar a los protagonistas de novelas de focalización interna, como Stephen, Samsa o Strether, de «narradores» de su historia».

enumerar situaciones narrativas complejas (modo + voz) bajo la rúbrica del «punto de vista»: éste es el caso de Brooks-Warren, Friedman y Booth, pero mucho menos de Stanzel y Romberg, a quienes sólo se puede reprochar que hayan presentado como equivalentes las diferencias de punto de vista y las diferencias de enunciación narrativa.

La confusión habitual y, en ocasiones, tosca, entre modo y voz, focalización y narración, es una cosa; otra distinta es que se relacionen el modo y la voz en la noción más compleja (sintética) de «situación narrativa». Yo reconocía (págs. 205-206) que dicha síntesis era legítima, pero me negaba, con razón, a incluirla «aquí», es decir, como único «punto de vista». Era comprometerme implícitamente a estudiarla en otro lugar y, en el *Discours du récit*, no mantuve ese compromiso. Más adelante intentaré reparar esta omisión.

El estudio de las focalizaciones ha hecho correr mucha tinta, sin duda demasiada: nunca fue más que una reformulación cuya principal ventaja consistía en aproximar y situar en un sistema nociones clásicas como «relato con narrador omnisciente» o «visión por detrás» (focalización cero), «relato con punto de vista, con reflector, con omnisciencia selectiva, con restricción de campo», «visión con» (focalización interna), o «técnica objetiva⁶³, conductista», «visión desde fuera» (focalización externa). Mi contribución consistiría, más bien, en el estudio de «alteraciones» a la posición modal dominante de un relato como la *paralipsis* (retención de una información que entraña lógicamente el tipo adoptado) y la *paralepsis* (información que excede la lógica del tipo adoptado).

En una o dos ocasiones hemos subrayado, en estas páginas, varias confusiones entre modo y voz, un pecado «pregenettiano», como dice Mieke Bal, que yo debería ser el último en cometer; o, más bien, si la historia tiene sentido, el primero en dejar de cometer. Pero he pecado, al menos, por elipsis o imprecisión. En primer lugar, en los ejemplos citados de focalización múltiple (novela epistolar, *L'anneau et le livre*), el cambio de foco va claramente acompañado, y debería haberlo di-

⁶³ El primero en señalar en Francia la importancia de este modo típicamente moderno fue, me parece, Claude-Edmonde Magny en *L'Age du roman américain*, en el capítulo «La técnica objetiva». Este estudio, hoy desconocido y que se copia con frecuencia, sin decirlo y, a veces, sin saberlo, fue, en muchos aspectos, el punto de partida de la narratología francesa, y la estimuló a través del encuentro con la novela norteamericana y la técnica cinematográfica. Su olvido en la bibliografía de *Discours du récit* es totalmente típico y aún más injustificable porque, después de haberlo leído y admirado desde que salió publicado por primera vez, en 1966 lo había indicado en el dossier del número 8 de *Communications*. Una memoria con eclipses.

cho, de un cambio de narrador, y la transfocalización puede parecer una simple consecuencia de la transvocalización. No conozco ningún ejemplo de transfocalización pura, en la que un mismo narrador heterodiegético cuente la «misma historia» desde varios puntos de vista sucesivos. Sin embargo, sería más interesante, porque la supuesta objetividad de la narración acentuaría, como en el cine, el efecto de discordancia entre las versiones: es algo que hay que hacer, y con urgencia. A continuación, y a propósito de la focalización externa en Hammett, habría podido precisar que ésta se produce, a veces (*La llave de cristal, El halcón maltés*) en narración heterodiegética y, a veces (*Sangre maldita, Cosecha roja, El hombre delgado*), en narración homodiegética: volveré a ello, pero ésta es, para mí, la prueba de la relativa autonomía de las decisiones de modo respecto a las decisiones de voz, y a la inversa. La misma observación sirve para la célebre paralipsis de *Roger Ackroyd*: Shlomith Rimmon⁶⁴ me reprocha que cite esta novela como ejemplo de focalización sobre el héroe (asesino) «sin mencionar que el asesino central es también el narrador. cuando ése es, evidentemente, el truco de la novela». No comparto este punto de vista: el truco consiste en la paralipsis⁶⁵, es decir, en la omisión de la información esencial que debería incluir la focalización sobre el asesino; el hecho de confiarle la narración no es más que un medio de acentuar y, si se quiere, garantizar dicha focalización y, por consiguiente, dicha paralipsis; y sigo pensando que una focalización interna heterodiegética bien señalada, como en *Los embajadores* o el *Retrato del artista*, habría producido el mismo efecto.

Desde luego, la focalización externa no es un invento de la novela norteamericana de entreguerras, cuya innovación consistió en mantener esa decisión a lo largo de todo un relato, generalmente breve. Yo señalaba (págs. 207-208) el empleo introductorio que hacía de ella la novela clásica, y a esa práctica, que «todavía» se manifiesta en *Germinal*, oponía la del James de las últimas novelas, que, de entrada, supo-

⁶⁴ 1976a, pág. 59.

⁶⁵ Es, más o menos, la opinión de Roland Barthes en su *Introduction à l'analyse structurale des récits*: «El procedimiento (dice, después de haberlo estudiado en *Las 5 y 25*, también de Agatha Christie, donde el truco paralíptico actúa en tercera persona) es aún más tosco en *El asesinato de Roger Ackroyd*, porque el asesino dice francamente yo» (1977, págs. 41 y 56). En *Degré zéro*, Barthes se aproximaba más al punto de vista de Rimmon: «... una novela de Agatha Christie donde toda la invención consistía en disimular al asesino en la primera persona del relato. El lector buscaba al asesino detrás de todos los *él* de la intriga: *él* estaba debajo de *yo*. Agatha Christie sabía perfectamente que en la novela, normalmente, el *yo* es testigo, es el *él* quien actúa» (col. «Points», Seuil, 1972, pág. 28).

ne que se conoce al personaje cuya presencia inicia la acción. Era sugerir una evolución histórica sobre la que sólo tenía una opinión intuitiva; era también abordar con ingenuidad un tema delicado y ya estudiado. Tal vez tenga que decir dos palabras al respecto.

El estudio histórico que deseaba no se está haciendo, que yo sepa, más que en Groninga, en forma de una investigación dirigida por Jaap Lintvelt sobre los principios de las novelas modernas. Yo pensaba, sobre todo, en una verificación (o refutación) de mi hipótesis histórica a propósito de un cambio ocurrido en la segunda mitad del siglo XIX y he efectuado, con la ayuda de un niño de tres años, un pequeño sondeo rápido sobre algunas grandes novelas de los siglos XVII al XX. Si se establece una oposición tosca entre dos tipos de *incipit*, el tipo A, que supone que el lector desconoce al personaje, lo presenta, primero, desde el exterior, con lo que asume esa ignorancia, y después lo presenta formalmente (tipo *Peau de chagrin*), y el tipo B, que lo supone conocido, lo designa inmediatamente por su apellido, incluso su nombre, o incluso un simple pronombre personal o artículo definido «familiarizador»⁶⁶, se puede observar, en la historia de la novela moderna, una evolución significativa que consiste, *grosso modo*, en el paso del tipo A, que dominaba⁶⁷ hasta Zola, sin incluirlo (pero aún presente, pues, en *La fortune des Rougon*, *Nana*, *Pot-Bouille* y *Germinal*), al tipo B, ya representado en *La curée* (en el conjunto de *Rougon-Macquart*, catorce casos muy claros sobre veinte). En James, hay un paso muy marcado de un dominio de A, hasta *Las bostonianas*, al dominio de B a partir de *Casamassima* (ambas de 1885) y hasta el final. El momento crucial, aunque quizá provisional, se sitúa, pues, en esa zona, digamos simbólicamente en 1885. El empleo del tipo B es destacado, en el siglo XX, en novelas como *Ulysses*, *El proceso* o *El castillo*, *Los Thibault*, *La condición humana* o *Aurélien*, y la novela corta impulsa, de buen grado, la elipsis

⁶⁶ Bronzwaer, citado por Stanzel, 1981, pág. 11 (con un término muy metonímico, pero muy elocuente, *Damourette* y Pichon, creo, califican el artículo definido como «notorio»). Sobre el valor focalizador de las denominaciones de personajes, véase Boris Uspenski. Es cierto que llamar a la heroína *Madame Bovary*, o *Madame*, o *Emma*, puede expresar grados de familiaridad del narrador o la elección de este o aquel personaje focal.

⁶⁷ En la forma extrema de una focalización externa de ignorancia señalada, y subrayada por suputaciones del observador («por su aspecto se reconocía, por su fisonomía se adivinaba, etc.»), como en *La peau de chagrin*, *Pons*, *Bette*, *Le Médecin de campagne*, *Splendeurs et Misères*, o en forma, también frecuente en Balzac, de una abertura panorámica descriptiva o histórica: *Goriot*, *Grandet*, *Illusions perdues*, *Curé de village*, *Recherche de l'absolu*, *Vieille fille*, etc.

de la presentación hasta el simple pronombre o artículo definido (*Hills like White Elephants*: «The American and the girl...»). Es más raro, tal vez, en la novela, pero así ocurre en *Por quién doblan las campanas* («He lay flat...»)⁶⁸ y, ya en 1900, Conrad abría *Lord Jim* con un *él* que sólo al cabo de dos páginas se convierte en un discreto *Jim*: «Jim ganaba siempre buenos salarios (...) Jim y nada más. Poseía otro nombre, claro, pero no quería oírlo pronunciar jamás»; y, si no me equivoco, nosotros nunca lo oímos.

J. M. Backus ha estudiado estos principios con pronombres y habla de «*non-sequential sequence-signals*», referenciales sin referencia, anafóricos sin antecedentes, pero cuya función es precisamente simular y, por tanto, constituir una referencia e imponerla al lector mediante una presuposición. R. Harweg⁶⁹, con términos prestados de Pike, opone los principios «émicos», con un nombre de persona, a los principios «éticos», con un simple pronombre. Pero la cuestión va más allá del uso de pronombres o artículos definidos. Un simple pronombre es, desde luego, más «ético» que una nominación completa (nombre y apellido) que, a su vez, es más «ética» que una presentación según el procedimiento de desplazamiento hacia adelante de Balzac. De hecho, existe toda una gradación, con matices sutiles y variables según el contexto, desde el extremo más explícito (al estilo de Balzac: «El 15 de junio de 1952, a las cinco, una joven salió de un elegante hotel situado en el 54 de la calle Varenne, etc. [tras varias páginas de descripción:]... Esta gentil paseante no era sino la marquesa de..., etc.») al extremo más implícito, de tipo Duras: «Vio que eran las cinco. Salió...» La fórmula de Valéry se encuentra en un grado intermedio: «La marquesa». ¿Qué marquesa? El polo ético o implícito está parcialmente ligado, como destaca Stanzel⁷⁰, a su tipo narrativo «figural», es decir, a la focalización interna y, por tanto, a cierta modernidad novelesca.

La investigación sigue abierta, desde luego, y debería tener en cuenta, asimismo, particularidades individuales o de género: la novela corta, como hemos visto, y por razones evidentes, es más elíptica que la novela; la novela histórica puede serlo más que la pura ficción, por

⁶⁸ Sobre el efecto familiarizador *para el lector* de esta actitud narrativa, véase Walter Ong, 1975, págs. 12-15. Como bien demuestra, tales designaciones alusivas (pseudonafónicas o pseudo-deícticas) imponen al lector una relación de intimidad y complicidad con el autor que la solapada intimidación inherente, diríamos hoy, a toda presuposición, le impide rechazar, ni siquiera con una pregunta poco «cooperativa» como «¿Quién es *él*? ¿Qué americano? ¿Qué jovencita?»

⁶⁹ 1968, págs. 152-166 y 317-323.

⁷⁰ 1981, pág. 11.

que se supone que ciertos de sus personajes son, por definición, «conocidos». También hay particularidades formales: la narración homodiegética presenta aquí un rasgo específico: el pronombre yo es, a la vez, ético y émico, porque sabemos, al menos, que designa al narrador. Sin embargo, parece haber sufrido la misma evolución de conjunto, desde la presentación formal de la novela picaresca: «Sabed, Señor, antes de nada, que mi nombre es Lázaro de Tormes, hijo de Tomás González...», hasta la elipsis proustiana, pasando por la familiaridad descarada de Melville: «*Call me Ishmael...*»

XII

Mieke Bal ha criticado y revisado la definición de los tipos de focalización, a partir de lo que, a mi juicio, es una voluntad abusiva de convertir la focalización en *instancia* narrativa. Parece considerar —y, a veces⁷¹, me atribuye la idea— que todo enunciado narrativo implica un (personaje) *focalizador* y un (personaje) *focalizado*. En la focalización interna, el focalizado sería, al mismo tiempo, focalizador («el personaje “focalizado” ve»), y en la focalización externa sería solamente el focalizado («no ve, es visto»), y, según ella, yo enmascaro esa disimetría mediante el empleo «descuidado» de la expresión «focalización sobre» en lugar de «focalización por», lo cual me llevaría a «tratar a Phileas y su mayordomo como instancias casi intercambiables y a considerar “focalizado” tanto el sujeto (Passepartout) como el objeto (Phileas)». Me cuesta mucho entrar en esta discusión, en la que Mieke Bal introduce, desde que expone mi posición, conceptos (*focalizador*, *focalizado*) que nunca he pretendido emplear, porque son incompatibles con mi concepción al respecto. Para mí, no existe personaje focalizador o focalizado: *focalizado* sólo se puede aplicar al propio relato, y *focalizador*, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que *focaliza el relato*, es decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el *autor*, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace. En su discusión con Bronzwaer⁷², Mieke Bal niega que yo admita la existencia de «fragmentos no focalizados» y precisa que dicha categoría sólo puede aplicarse a relatos considerados en su tota-

⁷¹ Por ejemplo, 1977, pág. 37. La parte esencial del estudio se encuentra en el primer capítulo («Narración y focalización», págs. 19-58) de esta obra, a la que remito de forma implícita en las páginas que siguen.

⁷² 1981b.

lidad. Ello significa evidentemente que el análisis de un relato «no focalizado» debe poder reducirlo siempre a un mosaico de segmentos focalizados de diversas maneras y, por tanto, que «*focalización cero*» = *focalización variable*. Esta fórmula no me molesta, pero me parece que el relato clásico sitúa, a veces, su «foco» en un punto tan indeterminado o tan lejano, de alcance tan panorámico (el famoso «punto de vista de Dios», o de Sirio, sobre el que uno se pregunta periódicamente si es verdaderamente un punto de vista), que no puede coincidir con ningún personaje, y que el término de no focalización, o focalización cero, le conviene más. A diferencia del cineasta, el novelista no está obligado a poner su cámara en ningún sitio: no tiene cámara⁷³. La fórmula exacta sería, pues: *focalización cero* = *focalización variable*, y a veces *cero*. Aquí, como en otros casos, la elección es puramente operativa. Este laxismo sorprenderá, sin duda, a algunos, pero no veo por qué la narratología debería convertirse en un catecismo que tuviera, para cada pregunta, una respuesta en la que hubiera que marcar sí o no, y en el que la buena respuesta sería, frecuentemente, depende de los días, el contexto y la velocidad del viento.

Por focalización entiendo, pues, una restricción de «campo», es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia*, término que, en la ficción pura, es literalmente absurdo (el autor no tiene que «saber» nada, puesto que inventa todo) y que más valdría sustituir por *información completa*; con ella, es el lector quien se hace «omnisciente». El instrumento de esta (posible) selección es un *foco situado*, es decir, una especie de estrangulamiento de información que no deja pasar más que lo que permite su situación: Marcel en su talud, detrás de la ventana de Montjouvain. En la focalización interna, el foco coincide con un personaje que se convierte en el «sujeto» ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto: el relato *puede* decirnos, entonces, todo lo que percibe y piensa ese personaje (no lo hace nunca, porque se niega a dar informaciones no pertinentes o porque retiene deliberadamente esta o aquella información pertinente (paralipsis), como el momento y el recuerdo del crimen en *Roger Ackroyd*); en principio, no

⁷³ Es verdad que, debido al efecto de retorno de un medio a otro, puede parecer que hoy tiene una. Sobre la diferencia entre focalización y «ocularización» (información y percepción) y sobre el interés de esta distinción para la técnica del cine y el *nouveau roman*, véase F. Jost, 1983a, y 1983b cap. III («La movilidad narrativa»). El trabajo de Jost, que se remonta desde estos casos límites hacia el régimen ordinario del relato, es, a mi juicio, la contribución más significativa al debate sobre la focalización y el afinamiento que dicha noción necesita.

debe decir nada más; si lo hace, es, de nuevo, una alteración (paralepsis), es decir, una infracción, deliberada o no, de la posición modal del momento, como cuando Marcel «percibe» —y no *adivina*— los pensamientos de Madame Vinteuil en Montjouvain. En la focalización externa, el centro se halla situado en un punto del universo diegético escogido por el narrador, *fuera de todo personaje* y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera; ésa es la ventaja, para la posición «conductista», de ciertos novelistas modernos. En principio, pues, no se pueden confundir ambos tipos, a no ser que el autor haya construido (centrado) su relato de una manera, no sólo incoherente, sino confusa. Sin embargo, puede suceder que, *desde el punto de vista de la información pertinente*, ambas posturas sean equivalentes. Así ocurre en el ejemplo en cuestión de los primeros capítulos de *La vuelta al mundo en 80 días*: nunca he considerado a Phileas y Passepartout, como me acusa Mieke Bal, «instancias intercambiables» (por otra parte, no veo ninguna razón para llamarlos «instancias», pero *éste es otro asunto, que llegará a su debido tiempo*), y nunca he dicho que la posición de Julio Verne pudiera calificarse *ad libitum* de focalización externa sobre Phileas o focalización interna sobre Passepartout (o algún otro testigo concreto); supongo que ambas posiciones alternan y puede resultar difícil decidir sobre ciertos segmentos, puesto que no tenemos precisiones suficientes; pero yo no voy a levantarme para verlo, porque lo importante no es eso: es que, *en lo relativo a nuestra información sobre Phileas*, ambas posiciones son *equivalentes* y que, *a ese respecto*, su distinción *carece de importancia*. Me sorprende responder aquí a Mieke Bal con las cursivas que corresponderían a van Rees, y es fácil adivinar que esta aproximación no va a alegrarla, pero ¿qué se le va a hacer? Ambos me reprochan mi «descuido» y, en ambos casos, mi defensa es la misma: sin «descuido» respecto a los detalles que no afectan a la cuestión del momento, no existe investigación posible, porque la investigación no es sino una serie de preguntas y lo esencial es no equivocarse de pregunta. En el caso de *La vuelta al mundo*, lo importante es que Phileas, que es, *entonces, objeto del relato*⁷⁴, está visto desde el exterior; que el punto de vista sea el de Passepartout, un observador anónimo o el aire, no tiene más que una importancia secundaria, es decir, *por el momento, desechable*.

El resto de la teoría de Bal sobre las focalizaciones se desarrolla con

⁷⁴ El término *héroe*, que empleaba en la página 208, era claramente torpe, y Mieke Bal ha hecho bien en señalarlo: el objeto del relato no es necesariamente siempre el «personaje principal»: por ejemplo, Charles al principio de *Bovary*.

arreglo a su propia lógica, a partir de esta innovación (constitución de una *instancia de focalización* compuesta por un focalizador, un focalizado e incluso, pág. 40, un «focalizatorio»), cuya utilidad se me escapa y cuyos resultados me dan que pensar, como esta idea de una *focalización en segundo grado*. Por ejemplo, estas dos frases de *La Chatte*: «Ella le vio beber y se inquietó bruscamente a causa de la boca que oprimía los bordes del vaso. Pero él se sentía tan fatigado que se negó a participar en esa inquietud», contendrían para Mieke Bal unas focalizaciones encajadas, en las que Alain estaría «focalizado en segundo grado por el focalizador focalizado (Camille)». Para mí, no hay más que un cambio del foco o, mejor dicho, un desplazamiento del foco, que se sitúa en Camille en la primera frase y en Alain en la segunda, con un elemento elidido pero indispensable para la coherencia del fragmento, el hecho de que Alain *percibe* la preocupación de Camille, lo cual implica que la ve mirarle: un encastramiento de miradas, si se quiere, en un sentido ya muy metafórico (¡por supuesto!), pero no de focalizaciones. Me doy cuenta de que un relato puede mencionar una mirada que percibe otra, y así sucesivamente, pero no creo que el foco del relato pueda estar en dos puntos *a la vez*. Claro que no puedo demostrarlo. Pero es Mieke Bal la que debe demostrar lo contrario y, que yo sepa, no lo ha hecho⁷⁵.

Una última observación sobre el capítulo de las focalizaciones: empleo al menos dos veces (págs. 219 y 230) una expresión vagamente heterodoxa respecto a mis propias definiciones, la de «focalización sobre el narrador», que declaro «lógicamente implícita en el relato en primera persona». Se trata, evidentemente, del hecho de restringir la información narrativa al «saber» del narrador *como tal*, es decir, a la información del héroe en el momento de la historia *completada por sus informaciones posteriores*, y en la que el héroe, convertido en narrador, dispone de la totalidad. El primer conjunto es el único que merece, *en sentido estricto*, el nombre de «focalización»; para el segundo, se trata de una información extradiegética, que sólo la identidad personal entre héroe y narrador permite, *por extensión*, calificar de ese modo. Pero he aquí una de esas correlaciones entre modo y voz de las que, según me han reprochado con razón, me olvido (porque no hay que olvidar

⁷⁵ Los defectos del método de Mieke Bal me parecen acertadamente corregidos, sobre esta y otras cuestiones, en el artículo de P. Vitoux. Pero es irresistible pensar en ese sistema de Ptolomeo, que acabó exigiendo, para funcionar, reparaciones tan costosas que resultó más sencillo prescindir de él. Ahora la cuestión es, por supuesto, saber quién es aquí Ptolomeo; y todos se creen Copérnico.

todo): la narración homodiegética, por naturaleza o por convención (en este caso, es lo mismo), imita a la autobiografía más estrechamente de lo que la narración heterodiegética imita normalmente al relato histórico. En la ficción, el narrador heterodiegético no es responsable de su información, la «omnisciencia» forma parte de su contrato y su lema podría ser esta réplica de un personaje de Prévert: «Lo que no sé, lo adivino, y lo que no adivino, lo invento»⁷⁶. En cambio, el narrador homodiegético está obligado a justificar («¿Cómo lo sabes?») las informaciones que da sobre las escenas de las que ha estado ausente como personaje, los pensamientos de otros, etc.; y toda infracción de este deber constituye una paralepsis: así ocurre claramente con los últimos pensamientos de Bergotte, que nadie puede conocer, y, más en secreto, con otros muchos, que es poco verosímil que Marcel haya podido conocer en algún momento. Se podría decir, por tanto, que el relato homodiegético sufre, como consecuencia de su elección de voz, una restricción modal *a priori*, y que no puede evitarla más que mediante una infracción o desviación perceptible. ¿Quizá habría que hablar, para designar esta restricción, de *prefocalización*? Pero si ya se ha hecho.

XIII

El capítulo de la voz es, sin duda, el que ha provocado lo que, para mí, son las discusiones más importantes, al menos a propósito de la categoría de *persona*. No quiero volver sobre las generalidades relativas a la instancia narrativa ni sobre las consideraciones relacionadas con el tiempo de la narración, más que, a propósito de la narración «posterior», para mitigar la idea⁷⁷ de que el empleo del pretérito señalaría «inevitablemente» la anterioridad de la historia. Esta evidencia, ya lo mencionaba yo, ha sido objeto de viva discusión, hace un cuarto de siglo, por parte de Käte Hamburger, a quien precedió Roland Barthes, cuando en *Degré zéro* indicaba que el empleo del pasado simple tiene

⁷⁶ Meir Sternberg (1978, caps. VII y IX) distingue oportunamente, entre estos narradores omniscientes, a los narradores *omnicomunicativos*, que parecen dar al lector todas las informaciones de las que disponen (ejemplo: las novelas de Trollope) y los narradores *supresores*, que retienen una parte, explícitamente o no, definitivamente o no, mediante elipsis o paralipsis (ejemplo: *Tom Jones*). Pero, desde luego, esta distinción sirve también para los relatos focalizados, como *Roger Ackroyd*.

⁷⁷ Pág. 231, y antes pág. 74.

una mayor connotación del carácter literario del relato que del hecho de que la acción haya pasado. Para Käte Hamburger, como se sabe, el «pretérito épico» no posee ningún valor temporal: se limita a señalar el carácter ficticio de la ficción. Está claro que no hay que tomar esta tesis al pie de la letra ni, menos aún, aplicarla a todo tipo de relato en pasado. Para empezar, ni siquiera ella pretende aplicarla al relato homodiegético, que sitúa decididamente fuera de la esfera de la ficción: es evidente que un relato en primera persona, al menos cuando adopta la forma amplia de la autobiografía⁷⁸, sitúa explícitamente su historia en un pasado acabado que indica que su narración es posterior.

Diría otro tanto de ciertos relatos heterodiegéticos que indican, de forma igualmente explícita, el carácter acabado de su acción mediante un epílogo en presente, que rechaza, de forma inevitable y *a posteriori*, todo lo que le ha precedido: por ejemplo, *Tom Jones*, *Eugénie Grandet* o *Madame Bovary*. Se puede objetar que este último relato tiene un carácter parcialmente homodiegético, señalado, como se sabe, en el primer capítulo y que regresa de forma implícita en sus últimas frases en presente. En realidad, me parece que todo final en presente (y todo principio en presente, si no es puramente descriptivo e inicia ya la escena, como *Le Père Goriot* o *Le Rouge et le Noir*), introduce una dosis, por qué no, de *homodiegeticidad* en el relato, porque sitúa al narrador en posición de contemporáneo y, por tanto, más o menos, de testigo: ésta es, por supuesto, una de las transiciones entre ambos tipos de situaciones narrativas. Desde este punto de vista, pues, los dos factores de resistencia a la tesis de Käte Hamburger pueden convertirse en uno solo.

Una tercera excepción se refiere al relato (de ficción) llamado «histórico». Este término es muy vago o, al menos, creo que hay que tomarlo en la acepción más amplia posible, que incluye todo tipo de relato explícitamente situado, aunque no sea más que por una sola fecha, en un pasado histórico, incluso reciente, y cuyo narrador, mediante esa indicación, se convierte vagamente en historiador y, por consiguiente, si me atrevo a proponer una ligera contradicción, en *testigo posterior*. No hay que decir que la casi totalidad de la novela clásica, desde *La Princesse de Clèves* a las *Geórgicas*, se incluye en esta tercera ca-

⁷⁸ Es menos evidente en el caso de ciertos relatos breves homodiegéticos, como *50.000 dollars* o las novelas cortas de Hammett, cuyo régimen narrativo está muy poco marcado por la presencia de un yo de sobriedad excepcional (volveré a ello) y, por tanto, impersonalidad.

tegoría⁷⁹. Ni que esta tercera excepción tiene mucho que ver con las otras dos: un testigo posterior sigue siendo un testigo, y el «novelista histórico», por muy alejada que esté la *diégèse* de su relato, no deja nunca de tener una relación (aunque sea de distancia) espaciotemporal con ella.

Después de todo, la tesis de Hamburger no pretende servir más que para la ficción pura, y la ficción es raramente pura, mucho más raramente de lo que supone dicha tesis: todos los tipos que acabo de mencionar son casos de impureza. Desde el punto de vista que nos ocupa aquí, y que no tiene nada que ver, desde luego, con el carácter más o menos realista de un relato (una novela puede ser fantástica y estar, al mismo tiempo, situada en la historia «real», como *Vathek* o el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*), la ficción pura sería un relato desprovisto de toda referencia: un marco histórico. Pocas novelas, como ya he dicho, se encuentran en ese caso, y quizá ningún relato épico; el «érase una vez» de los cuentos populares ofrece, a mi juicio, un indicio poco refutable de anterioridad, aunque sea explícitamente mítica, de la historia. Sin duda es la novela corta la que ilustra con más frecuencia ese estado de intemporalidad que exige la ficción pura, y así vemos cómo ciertos pretéritos de Hemingway se aproximan al estado ideal de un aoristo sin distancia ni edad.

Jaap Lintvelt señala de nuevo⁸⁰, a propósito de otra cosa, un indicio infalible de narración posterior: es la presencia, característica de lo que denomina el tipo narrativo autorial, de las «anticipaciones seguras», en el sentido de Lämmert (*Zukunftsgewissen Vorausdeutungen*): un narrador que anuncia, como en *Eugénie Grandet*, «tres días después debía comenzar una acción terrible, etc.», presenta, de esa forma y sin ambigüedad posible, su acto narrativo como algo posterior a la historia que cuenta o, al menos, al punto de esa historia que está anticipando.

El empleo del presente podría parecer, *a priori*, el más apto para imitar la intemporalidad; ésa es prácticamente (al menos, en francés) su función en un tipo de relato muy extendido y que se presenta, en general, como algo externo a toda realidad histórica: el «relato divertido». Pero, en realidad, la persona desempeña aquí un papel decisivo: en la relación heterodiegética (*Les Gommés*), el presente puede tener ese valor intemporal, pero, en la relación homodiegética (*Notes d'un souterrain*, las novelas de Beckett, *Dans le labyrinthe*), el valor de simultaneidad pasa al primer plano, el relato se borra ante el discurso y parece, en todo momento, caer en el «monólogo interior». Ya he dicho

⁷⁹ «Todas mis novelas —decía Aragon— son *históricas*, aunque no estén *vestidas de época*» (Prefacio a *La Semaine Sainte*).

⁸⁰ 1981, pág. 54.

algo sobre ello (pág. 231) pero, para un estudio más detallado y sutil de este efecto, tengo que remitir al capítulo «Del relato al monólogo» de *La transparence intérieure*.

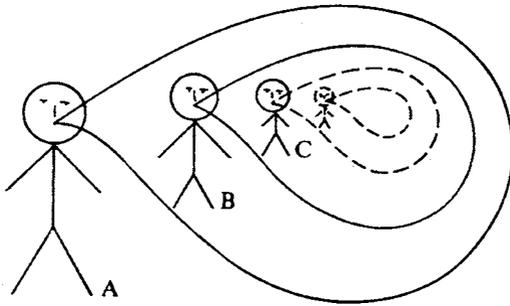
No obstante, hay más: si un principio (*Père Goriot*) o un final (*Eugénie Grandet*) en presente basta para introducir en un relato abrumadoramente heterodiegético una sospecha de homodiegeticidad, sería un poco paradójico negar dicho efecto a una narración heterodiegética íntegramente desarrollada⁸¹ en presente, como la de las *Gommes* o el *Vice-consul*. «Paradójico» no significa necesariamente *erróneo*, porque se puede defender que el valor deíctico del presente (el *ahora* que sugiere un *yo*) se utiliza y se neutraliza en una narración totalmente simultánea, sin el contraste que, por el contrario, le da tanta fuerza en un contexto de pasado. Sin embargo, me parece que el efecto, si puedo decir, de *homodiegeticización*, no está nunca totalmente ausente de un relato en presente, en el que el tiempo implica siempre, más o menos, la presencia de un narrador que —piensa el lector— no puede estar muy lejos de una acción que cuenta de manera tan próxima. Es, por supuesto, uno de los elementos del efecto «celos». En resumen, sin duda había exagerado ligeramente las consecuencias narrativas del uso del pasado —que no siempre da al lector una sensación muy intensa de posterioridad de la narración— y había subestimado las repercusiones del empleo del presente, que sugiere, de forma casi irresistible, una presencia del narrador en la *diégèse*.

XIV

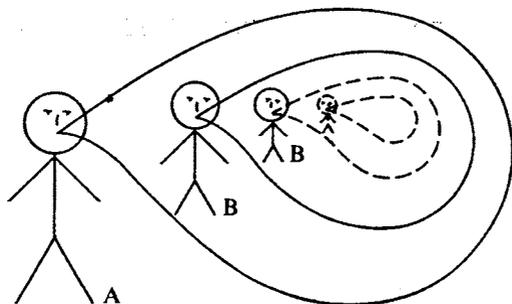
Igual que la teoría de las focalizaciones no era más que una generalización de la noción clásica del «punto de vista», la teoría de los niveles narrativos no es más que una sistematización de la noción tradicional de «inserción», cuyo principal inconveniente era indicar insuficientemente el *umbral* que representa, de una *diégèse* a otra, el hecho de que la segunda esté a cargo de un relato hecho en la primera. El defecto de esta parte o, al menos, el obstáculo para su comprensión, reside, sin duda, en la confusión que se establece con frecuencia entre la cualidad de *extradiegético*, que es un hecho de nivel, y la de *heterodiegético*, que es un hecho de relación (de «persona»). Gil Blas es un narrador extradiegético porque no está (*como narrador*) incluido en ninguna dié-

⁸¹ Digo *desarrollada*, y no (totalmente) *redactada*, porque aquí el presente de base no excluye las analepsis en pretérito perfecto o prolepsis en futuro.

sis sino directamente a la misma altura, aunque sea ficticia, que el público (real) extradiegético; pero, dado que cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, un narrador homodiegético. A la inversa, Sherezade es una narradora intradiegética porque es, ya antes de abrir la boca, un personaje dentro de un relato que no es el suyo; pero, dado que no cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, narradora heterodiegética. «Homero» o «Balzac» son, a la vez, extra- y heterodiegéticos, Ulises o Des Grieux son, a la vez, intra- y homodiegéticos. El meollo de la confusión se encuentra, sin duda, en un malentendido respecto al prefijo *extradiegético*, que parece paradójico atribuir a un narrador que está precisamente, como Gil Blas, presente (como personaje) en la historia que cuenta (como narrador, por supuesto). Pero lo importante es que está, *como narrador*, fuera de la diégesis, y eso es todo lo que significa ese adjetivo. La forma más expresiva de representar estas relaciones de nivel consistiría, tal vez, en dibujar esos relatos, unos dentro de otros, pronunciados por hombrecillos que hablen en burbujas, como en los tebeos. Un narrador (y no personaje, porque entonces no tendría ningún sentido) extradiegético A (digamos, el narrador primario de *Las mil y una noches*) emitiría una burbuja, relato primario con su diégesis en la que se hallaría un personaje (intra)diegético B (Sherezade) que, a su vez, podría convertirse en narrador, siempre intradiegético, de un relato metadiegético en el que figuraría un personaje metadiegético C (Simbad) que, a su vez, podría quizá, etc.:



Una vez más, las relaciones de persona interfieren libremente con las relaciones de nivel, sin ninguna incidencia sobre su funcionamiento: en *Manon Lescaut*, por ejemplo, el narrador intradiegético y el personaje metadiegético son la misma persona, Des Grieux, al que, por esa razón, se califica de narrador homodiegético. Esta situación se simboliza en el esquema mediante la duplicación de la letra índice B, mientras que la letra A designa al narrador extradiegético Renoncour:



Este capítulo sobre el *nivel* ha suscitado, que yo sepa, tres críticas. La primera se refería al fondo, pero no la menciono más que para recordarla, porque su autora la retiró casi en seguida. En su excelente recensión de *Discours du récit*⁸², Shlomith Rimmon juzgaba que, en ciertos casos, la determinación del nivel primario (narración extradiegética) podía ser problemática y que el sistema propuesto no ofrecía ningún criterio: «Por ejemplo, ¿cuál es el relato primario en *La verdadera vida de Sebastian Knight*, de Nabokov? ¿Es la vida reconstruida de Sebastian, o la búsqueda que hace el narrador de la biografía de su medio hermano? Toda decisión presupone una interpretación y los criterios objetivos no están claros. Además, en ocasiones, la estructura de la obra impide decidir qué nivel de ficción es el primario y cuál, el secundario, una imposibilidad que contribuye a la ambigüedad narrativa. Lo que falta en el análisis de Genette es un conjunto de propiedades que ayude a identificar el relato primario y que, en el caso de esa ambigüedad narrativa, se aplique igualmente a dos niveles distintos.» Varios meses más tarde⁸³, al estudiar las cuestiones de la voz narrativa en *Sebastian Knight*, Rimmon declaraba, por fin, que los criterios de *Figures III* eran suficientes para su análisis. De hecho (en realidad), me parece que esa novela no plantea ninguna dificultad en cuanto a la determinación del nivel primario, que está constituido evidentemente por el relato de V. La única dificultad surgiría si, en una confusión clásica, se interpreta «relato primario» (o «primero») en el sentido de que es más importante temáticamente. Pero este punto, que deriva, en efecto, de una «interpretación», no es competencia de la narratología. (A este respecto, y para salir de mi papel actual, diría, con cuidado y entre paréntesis, que Sebastian me parece, en cualquier caso, el personaje más *revalorizado*, aquel al que Nabokov otorga más de su propia arrogancia. Pero queda aún una buena dosis para su biógrafo.)

⁸² 1976a, pág. 59.

⁸³ 1976b, pág. 489.

No pretendo decir que el hecho de que Shlomith Rimmon se haya retractado sitúe el método de *Discours du récit* al margen de toda dificultad. Probablemente existen situaciones narrativas más perversas o más complejas que la de *Sebastian Knight*: por ejemplo, la de la *Ménélaïade* de John Barth⁸⁴, que incluye, al menos, siete niveles narrativos; sin embargo, no me parece que plantee más dificultades: en el nivel primario, un narrador extradiegético se dirige, como debe ser y sin ninguna ambigüedad posible, a un destinatario igualmente extradiegético. La «ambigüedad narrativa» que preveía Shlomith Rimmon no es quizá tan fácil de producir, sin duda porque las estructuras del lenguaje y los protocolos de la escritura no le dejan casi lugar. Un relato no puede «encerrar» otro sin señalar dicha operación y, por tanto, sin designarse a sí mismo como relato primario. ¿Pueden resultar, esa indicación y esa designación, silenciosas o mentirosas? Reconozco que no logro concebir dicha situación, ni encontrar ejemplos reales de ella, pero quizá no sea más que prueba de mi ignorancia, mi falta de imaginación, o la pereza de espíritu de los novelistas, o todo junto. Lo que más se aproxima a ello en los relatos existentes es, tal vez, esa transgresión deliberada del umbral de inserción que llamamos *metalepsis*: cuando un autor (o su lector) se introduce en la acción ficticia de su relato o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o el lector, dichas intrusiones causan, al menos, un problema en la distinción de los niveles. Pero ese problema es tan difícil que excede, con mucho, la simple «ambigüedad» técnica: sólo puede ser muestra de humor (Sterne, Diderot), o de lo fantástico (Cortázar, Bioy Casares) o de una mezcla de ambos (Borges, por supuesto⁸⁵), a menos que funcione como una figura de la imaginación creadora: ése es el caso, evidentemente, de las primeras páginas de *Noé*, en las que Giono muestra a los personajes y el decorado de *Un roi sans divertissement* ocupando su desván-oficina mientras escribía esa novela.

⁸⁴ *Perdu dans le labyrinthe*, trad. fr. Gallimard, 1972; véase *Palimpsestes*, págs. 391-392.

⁸⁵ O Woody Allen: gracias a la ayuda de un mago, el profesor Kugelmass se introduce en la diégesis de *Madame Bovary* y se hace amante de Emma, a la que lleva al Nueva York del siglo XX; cuando acaba por cansarse de ella, como Rodolphe y Léon, la envía de vuelta a Yonville; un poco más tarde, su mago le introduce, por error, en una diégesis (?) muy poco novelesca: la de una gramática española, donde le esperan verbos muy irregulares. «No creo lo que ven mis ojos —dice durante el idilio metaléptico un profesor de Stanford que relee a sus clásicos—: primero, este extraño personaje llamado Kugelmass... y ahora, ¡es ella la que desaparece de la novela! Me parece que es lo propio de las grandes obras clásicas: se pueden leer mil veces, y siempre descubrir algo nuevo» («J'ai séduit Mme. Bovary pour vingt dollars», en *Destins tordus*, trad. fr. Robert Laffont, 1981).

Shlomith Rimmon habla de otra dificultad, que quizá sea otra formulación de la misma: la de las novelas «en las que no existe más que un narrador intradiegético: ¿cuál será —pregunta— el nivel (extra) diegético?»⁸⁶. A primera vista, y a falta de cualquier ejemplo, no entiendo bien en qué puede estar pensando ni qué sentido puede tener su pregunta: un narrador no puede percibirse como intradiegético más que si lo plantea como tal un relato en el que figura y que constituye precisamente ese nivel que ella dice buscar. Sin embargo, es cierto que este relato marco muy bien puede, al menos en la literatura moderna, someterse a una elipsis completa: es, por ejemplo, el caso de *La Chute*, donde el monólogo de Clemence en presencia de su oyente mudo sólo puede «insertarse» implícitamente en un relato marco sobreentendido pero claramente deducible de todos los enunciados de ese monólogo que se relacionan, no con la historia que cuenta, sino con las circunstancias de dicha narración. Si no recurriera a esa inserción implícita, *La Chute* se escaparía al modo narrativo⁸⁷, dado que consiste, de forma exhaustiva, en un monólogo de personaje o, para ser más exactos (puesto que dicho personaje no está solo, sino que se dirige a un oyente mudo), en una larga «parrafada» sin réplica: un texto de modo dramático, pues, y que se podría escenificar, si es que no se ha hecho ya, sin cambiar una sola palabra. Ese mismo efecto podría lograrse —de manera más brutal e inesperada— si se hace seguir lo que, hasta ese momento, parecía un relato con narrador (y público) extradiegético por una simple réplica que revele *in extremis* que se trataba, en realidad, de un relato intradiegético dirigido a un público presente: véase la última línea de *Portnoy*⁸⁸.

⁸⁶ Dice (pág. 489) *diegético*, pero seguramente es un lapsus, porque diegético es sinónimo de *intradiegético*.

⁸⁷ Al modo narrativo más que al género novelesco: ambas fronteras no se confunden y la novela, género «mixto», como decía Platón de la epopeya, puede adoptar una forma puramente dramática: basta con que consista exclusivamente en escenas dialogadas sin ninguna fórmula de presentación que las enmarque; si bien recuerdo, así ocurría, a principios de siglo, con ciertas novelas mundanas de Gyp y, sin duda, algunas otras.

⁸⁸ «Pueno (*dice el médico*). Entonces, ahora, guizá poder gomenzar, ¿no?» (trad. fr. en Folio, pág. 372). Desde luego, no faltan en el texto las señales de que se dirige a ese oyente singular, el psicoanalista Spielvogel, pero no bastan para indicar una situación de diálogo *in praesentia*, como en *La chute*; todo lo más, sugieren el destinatario privilegiado de un relato escrito, sin excluir a un posible público más amplio: pág. 157: «Soy yo amigos» (*That's me, folks*). La «palabra final» es, pues, una verdadera sorpresa, en una situación narrativa con truco, porque el «amigos» resulta poco compatible con el mano a mano analítico.

La segunda crítica procede asimismo de Shlomith Rimmon, que añadía en su recensión: «El término de “relato primario” induce quizá ligeramente a equívoco, porque puede dar la impresión de que designa el nivel principal, cuando, en realidad, el nivel metadieгético es, con frecuencia, más importante que el primario, que puede reducirse a un simple pretexto (como en los *Cuentos de Canterbury*). Tal vez sería mejor evitar términos como “primer relato” y “segundo relato” y hablar de los niveles narrativos en términos de profundidad de subordinación.» Rimmon tiene razón, por supuesto, al recordar, como acabo de hacer yo mismo, que el relato «insertado» puede ser temáticamente más importante que el que lo enmarca (es incluso lo más frecuente), y aquí encontramos una dificultad ya vista. Ya he propuesto, en relación con las cuestiones de orden, que se rebautice como *relato primario* lo que, hasta ahora, era «primer relato». Pero parece que esta precaución no basta, puesto que Shlomith Rimmon critica «primero» en su forma inglesa, *primary*, que serviría también para traducir «primario», con lo que no veo solución a este problema terminológico, de la misma forma que los gramáticos no la han encontrado al hecho de que una proposición «subordinada» pueda ser temáticamente más importante que la principal. Es evidente que el relato inserto está subordinado, desde el punto de vista narrativo, al relato marco, puesto que le debe la existencia y se apoya en él. La oposición *primario/secundario* traduce ese hecho a su manera, y creo que hay que aceptar esta contradicción entre la innegable subordinación narrativa y la posible preeminencia temática.

Dicha preeminencia me impide, en cualquier caso (y llego a la tercera crítica) aceptar la corrección que propone Mieke Bal en cuanto al empleo del adjetivo *metadieгético* para designar el relato producido por un narrador intradieгético. El inconveniente de este término es el que yo señalaba en una nota en la página 239: que el prefijo tiene aquí la función contraria a la que posee en el uso lógico-lingüístico, para el que un metalenguaje es un lenguaje en el que se habla de (otro) lenguaje, mientras que, en mi léxico, un metarelato se cuenta dentro de otro relato. Para evitar esta diferencia, Mieke Bal propone sustituirlo por el término *hiporrelato*, que señalaría acertadamente, a su juicio, la subordinación jerárquica de uno a otro⁸⁹. Mi objeción es que la indica en exceso y mediante una imagen espacial errónea, porque, si es cierto que el relato secundario *depende* del primario, es más bien en el

⁸⁹ 1977 pág. 24, pág. 35 y ss. y 1981a. Rimmon (1983) emplea, en el mismo sentido, el adjetivo *hipodieгético* (pág. 92).

sentido de que *se apoya* en él, como el segundo piso de un inmueble o un cohete depende del primero, y así sucesivamente. Para mí, la «jerarquía» (no me gusta demasiado esta palabra) de los niveles primario, secundario, etc., es progresiva, y digo, en la página 238, que cada relato está en un nivel «superior» al del relato del que depende y que le apoya. Si tuviera que abandonar *meta*, no sería, por tanto, en favor de *hipo*, sino, como es de esperar, en favor de *hiper*. Sin embargo, esta representación vertical no es, tal vez, la más afortunada, y prefiero, con mucho, el esquema de inclusión de mis hombrecillos con sus filacterias. El paradigma terminológico podría ser: *extradieгético*, *intradieгético*, *intra-intradieгético*, etcétera. Pero, decididamente, *metadieгético* me parece bastante claro, y presenta la ventaja importante de constituir un sistema con *metalepsis*. En cuanto a la contradicción con el uso lingüístico, yo me conformo y a los lingüistas, aparentemente, no les preocupa; después de todo, *meta* tiene muchos usos y *metafísica* no significa un discurso sobre la física, ni *metátesis*, la recensión de una tesis (no está mal incluir cierta dosis de mala fe en la controversia, es una de las reglas del género).

En las páginas 242-243 proponía una tipología de los relatos *metadieгéticos*, con arreglo a los «principales tipos de relación» que mantienen con el relato primario. Se trataba, en realidad, de tipos de relaciones temáticas: se podría hablar de otras, por ejemplo, según el modo de narración (oral, como en *Las mil y una noches*, escrita, como en *El curioso impertinente*, plástica, como en *Moisés salvado*), pero John Barth⁹⁰, como sabemos, orfebre en la materia, ha subdividido la propia narración temática de una manera un poco diferente (e independiente de mi trabajo, que él desconocía).

Yo distinguía tres tipos fundamentales, de acuerdo con que el relato secundario, al evocar las causas o los antecedentes de la situación *dieгética* en la que interviene, ejerza una función explicativa (Ulises a los faecios: «He aquí lo que me trae»), o que cuente una historia ligada a la de la *dieгesis* mediante una relación puramente temática, de contraste o semejanza, que puede, quizá, si el oyente la percibe, ejercer efecto sobre la situación *dieгética* y la sucesión de acontecimientos (apólogo de Menenio Agripa), o que, sin ninguna relevancia temática, desempeñe un papel en la *dieгesis* únicamente en virtud del propio acto narrativo (Sherezade que aplaza la muerte a base de relatos).

⁹⁰ 1981. Cfr. Liebow, 1982.

Lo que me interesaba y ordenaba la disposición de los tres tipos era la importancia (creciente) del acto narrativo. Lo que interesa a Barth es precisamente la relación temática entre ambas acciones. Así, él distingue un primer tipo, sin relación («Cuéntanos una historia mientras esperamos que cese la lluvia»); un segundo tipo, de relación puramente temática (es el primer caso de mi tipo 2); y un tercer tipo, de relación «dramática», es decir, en el que la relación temática, percibida por el oyente, entraña consecuencias en la acción primaria: es el segundo caso de mi tipo 2. Por consiguiente, sus tres tipos corresponden a mis dos últimos, lo que prueba, sin duda, que no ha captado mi tipo 1 y que subdivide mi tipo 2 con más claridad que yo, cosa en la que me parece que tiene razón. También me parece, y ya termino, que subestima un dato que, como buen lector de *Las mil y una noches*, no ignora, y que es la función diegética, prácticamente capital, del acto de narración intradiegética: no sólo matar el tiempo (que ya es bastante), sino (como Sherezade) ganar tiempo y, con ello, salvar su cabeza.

Creo, pues, que, si se enmienda mi tipología con la de Barth, se puede llegar a una distribución más detallada, si no exhaustiva, que definiría con más claridad que antes en términos funcionales:

1. función explicativa (por analepsis metadiegética, es lo que antes llamaba tipo 1);

2. una función en la que no habíamos pensado Barth ni yo, y que me viene ahora a la mente: la función predictiva de una prolepsis metadiegética, que indica, no las causas anteriores, sino las consecuencias posteriores de la situación diegética, como el sueño de Jocabel sobre el futuro de Moisés en *Moisés salvado*; a él pertenecen todos los sueños premonitorios, relatos proféticos, el oráculo de Edipo, las brujas de Macbeth, etc.;

3. función temática pura, es el tipo 2 de Barth y el principio de mi antiguo tipo 2, cuya colocación en el abismo no es, recuerdo, más que una variante muy acentuada;

4. función persuasiva: es la continuación de mi antiguo tipo 2 y el tipo 3 («dramático») de Barth;

5. función distractiva: es el tipo 1 de Barth;

6. función obstructiva: es mi antiguo tipo 3. Hay que pensar que, en estos dos últimos tipos, la función no depende de una relación temática entre ambas *diégèses*, sino del propio acto narrativo, que podría ser, en definitiva, un acto de habla completamente insignificante, como en la obstrucción parlamentaria, o como en los versículos bíblicos y las estrofas de canciones que los dos reporteros, Harry Blount y

Alcide Jolivet, desgranan en el mostrador del telégrafo de Kolyvan para ocupar la línea mientras esperan poder enviar sus despachos⁹¹.

Dos o tres críticas espontáneas para terminar con el nivel narrativo. La afirmación (pág. 241) según la cual «el relato en segundo grado es una forma que se remonta a los mismos orígenes de la narración épica, dado que los cantos IX a XII de la *Odisea* están dedicados al relato de Ulises» es aún más errónea (y, la verdad, completamente estúpida), que aquella, de la que ya he hecho la autocrítica, sobre la gran antigüedad épica de las analepsis, con la que tiene mucho que ver, puesto que la analepsis de la *Odisea* es metadieética. No se puede decir que en la *Iliada* abunden los relatos secundarios; todavía menos, que la *Odisea* muestra los «orígenes de la narración épica»; vería, más bien, como ya he dicho en otro lugar, el principio de una transición, formal y temática, de la epopeya a la novela. La noche de los tiempos está un poco más lejos.

Otra equivocación (pág. 242, pero ya en la pág. 227) se refiere a *Lord Jim*, cuyo «enredo» narrativo he exagerado en dos ocasiones. Después de todo, no hay más que un narrador primario, un narrador secundario (Marlow) y, mencionados por éste, varios relatos en tercer grado; estamos muy lejos de *Las mil y una noches*, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o la *Ménélaïade*. Tendría que haber atribuido a la estructura narrativa otro tipo de oscuridad.

Pero la mayor crítica que puede dirigirse a este capítulo sobre el nivel es, quizá, que su propia presencia exagera la importancia relativa de dicha categoría respecto a la de la *persona*, y el cuadro de la página 256 tiene, sin duda, el defecto de cruzar dos oposiciones de interés muy desigual. Así como el carácter narrativo o dramático de una escena dialogada depende de la simple presencia o ausencia de varias proposiciones declarativas, el carácter intradieético de una narración no es, con frecuencia, como bien se ve en Maupassant y *Jean Santeuil*, más que un artificio de presentación, una vulgaridad desechable por muchas razones. Y, recíprocamente, bastaría una frase de presentación (o, como en *Portnoy*, de conclusión) para transformar, sin ninguna otra modificación necesaria, una narración extradieética en narración insertada. Por ejemplo:

⁹¹ *Miguel Strogoff*, cap. XVII. Se trata de un caso límite: en el caso de Sherezade, o del relato de distracción, el efecto de obstrucción o de distracción depende del interés del contenido metadieético. Pero no hay que confundir *interés* con *relación temática*: el relato más cautivador no siempre es el que evoca con más exactitud la situación en la que se cuenta, sino, por ejemplo, el que mejor sabe «divertir». Se trata, al mismo tiempo, de nuestros tipos 5 y 6.

«En un salón parisino, tres hombres conversaban delante de la chimenea. Uno de ellos dijo de pronto:

»—Querido Marcel, usted ha debido de tener una vida apasionante. ¿No querría contármola?

»—Con gusto —respondió Marcel—, pero le aconsejo que se sienten, porque es posible que lleve tiempo.

Mientras sus oyentes se instalaban en cómodos sillones, Marcel se aclaró la voz y prosiguió:

»—Durante mucho tiempo, me acostaba muy temprano, etc.»⁹².

XV

La conversión de «persona», es decir, en realidad, el cambio de relación entre el narrador y su historia —es decir, en concreto, el cambio de narrador— exige, desde luego, una intervención más masiva y más sostenida, con todas las posibilidades de tener más consecuencias. Dorrit Cohn⁹³ se alza contra la valoración de Wayne Booth, según la cual la categoría de persona era, en la narratología tradicional, la distinción más «*overworked*», y replica que ella se ha encontrado «*decidedly underworked*» por los narratólogos franceses, especialmente la autora de *Figures III*. Esta crítica no carece de fundamento, aunque mantengo contra otros, y sobre todo, como ya he dicho, contra el autor de *La transparence intérieure*, el reproche boothiano de la sobreestimación; no es fácil encontrar el justo equilibrio en esta materia. Dorrit Cohn, que me atribuye haber rehabilitado, en cierto modo, esta categoría «con los tipos hetero- y homodiegético», considera que le dedico poca atención y demasiado tarde para integrarla con mis otras categorías fundamentales, y observa, de acuerdo con Shlomith Rimmon⁹⁴ y Mieke Bal⁹⁵, una lamentable ausencia de «correlación con la focalización». Éste es el punto esencial, al que voy a volver más detenidamente, pero advierto desde ahora que, incluso para los más decididos defensores de la Persona, su importancia parece depender de su relación con las cuestiones de modo, lo cual confirma involuntariamente la importancia decisiva de estas últimas.

⁹² Este principio inédito, mediocre pastiche de Maupassant, no figura en los cuadernos conservados en la Bibliothèque Nationale, N.A.F. 16.640 a 16.702. Debo su conocimiento exclusivo a un coleccionista de Olivet (Loiret), que tiene el deseo legítimo de guardar el anonimato.

⁹³ 1981b, pág. 163.

⁹⁴ 1976a, pág. 59.

⁹⁵ 1977, págs. 112-113.

En primer lugar, quiero reiterar mis reservas en cuanto al propio término de *persona*, que sólo conservo como concesión a la costumbre, porque recuerdo que, a mi juicio, todo relato está, de forma explícita o no, «en primera persona», puesto que su narrador puede designarse, en cualquier momento, por el pronombre correspondiente. La novela clásica no se priva de ello, y así lo atestiguan estos tres ejemplos tomados, como suele decirse, casi al azar: «Yo, Chariton de Afrodisia, secretario del retórico Atenágoras, voy a contar una historia de amor que sucedió en Siracusa»; «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...»; «He dicho al lector, en el capítulo precedente, que el Sr. Allworthy había heredado una gran fortuna...» El primero era el principio de la primera novela fechada que se conoce, *Chereas y Callirhoe*, todo el mundo habrá identificado el segundo y el tercero abre el tercer capítulo de *Tom Jones*. La distinción habitual entre relatos «en primera» y «en tercera» persona actúa en el interior de ese carácter inevitablemente personal de todo discurso, con arreglo a la relación (presencia o ausencia) del narrador con la historia que cuenta: «primera persona» indica su presencia como personaje mencionado⁹⁶, «tercera persona», su ausencia como tal. Es lo que yo denomino, con términos más técnicos pero, a mi juicio, menos ambiguos, narración hetero- u homodiegética.

Nomi Tamir⁹⁷ y Susan Ringler⁹⁸ han desarrollado enormemente la crítica de los términos tradicionales. Pero la posición de Ringler es más radical, porque considera que ciertos relatos, como el *Retrato del artista*, sencillamente *no tienen narrador*. Desde un punto de vista genérico, está mal determinado el alcance de tal afirmación: Ringler parece incluir el relato «con narrador omnisciente» de tipo balzaquiano y el relato «figural» de focalización interna fija, pero ni Balzac ni el James de *Los embajadores* renuncian a hacer aparecer un narrador, que a veces estorba mucho. Desde el punto de vista descriptivo, no me parece que la fórmula de *relato sin narrador* pueda designar, de forma muy hiperbólica (por ejemplo, en Joyce, en Hemingway), más que el silencio relativo de un narrador que se elimina lo más posible y tiene

⁹⁶ Preciso «mencionado» porque se podría imaginar una historia en la que el narrador, implícitamente presente como personaje, no estuviera mencionado jamás porque no desempeñara ningún papel. Pero supongo que la primera del plural sería difícil de evitar.

⁹⁷ 1976b.

⁹⁸ Pág. 158 y ss.

siempre cuidado de no designarse a sí mismo (pese a las proclamaciones objetivistas de Flaubert, sabemos que no ocurre así en *Bovary*). Pero la hipérbole me parece aquí francamente abusiva.

El mito del relato sin narrador o de la historia que se cuenta ella sola se remonta al menos, recuerdo, a Percy Lubbock, cuyas fórmulas ha recuperado, casi literalmente (pero seguramente sin saberlo), Benveniste a propósito de su categoría de *historia (contra discurso)*. Antes⁹⁹ he citado las frases de Lubbock; ahora debo recordar las de Benveniste, aunque todo el mundo las recuerda: «Para decir la verdad, ya no existe ni el narrador. Los sucesos se plantean como se producen, a medida que aparecen en el horizonte de la historia. Nadie habla; parece que los acontecimientos se cuentan ellos solos»¹⁰⁰. Como se ve, Benveniste mitiga con un *parecen* la idea de que los sucesos se cuentan solos, pero no introduce ningún matiz respecto a la ausencia del narrador. Pocas veces una fórmula imprudente, en seguida tomada al pie de la letra, habrá causado tantos estragos. Y, como he contribuido a divulgarla en el campo de la poética, creo que tengo que poner las cosas en su sitio.

En «Frontières du récit»¹⁰¹, yo citaba este texto con una aprobación total: «descripción perfecta de lo que es, en su esencia y en su oposición radical a toda forma de expresión personal del locutor, el relato en estado puro... ausencia perfecta, no sólo del narrador, sino de la propia narración... el texto está ahí sin que nadie lo haya pronunciado, etc.». Desde luego, ese día más me habría valido callarme, pero (en su defecto) añadía en seguida que la oposición entre «relato» y discurso no era nunca tan absoluta, que ninguna de las dos condiciones se encontraba nunca en estado puro (lo demostraba sobre el mismo ejemplo de *Gambara* que invocaba Benveniste) y, sobre todo, que no se trataba de una oposición entre dos términos simétricos, sino entre un estado general (el discurso) y un estado particular marcado por exclusiones o abstenciones: el relato, que para mí no era más que *una forma del discurso*, en el que las huellas de la enunciación sólo estaban provisional o precariamente suspendidas (debería haber añadido: *y muy parcialmente*, porque todo enunciado es, en definitiva, una huella de enunciación: ésta es, en mi opinión, una de las enseñanzas de la pragmática). Desde entonces, el mito se ha extendido con el irresistible poder de seducción de las fórmulas excesivas, y lo reencontramos,

⁹⁹ Pág. 30.

¹⁰⁰ *Problèmes de linguistique générale*, pág. 241.

¹⁰¹ *Figures II*, págs. 62-64.

por ejemplo, como ya he dicho, en Ann Banfield (1982), que se siente maravillosamente cómoda con la seguridad imperial propia de la lingüística chomskiana.

El punto de partida de Banfield es la observación acertada (aunque no original) de que ciertas formas características del relato escrito, como el aoristo (pretérito indefinido) y el discurso indirecto libre, son prácticamente desconocidas para la lengua hablada. De esta exclusión de hecho, extrae una imposibilidad de principio: esas frases serían radicalmente «indecibles» (*unspeakable*). Deslizamiento característico de la gramática generativa, siempre dispuesta a decretar como «inaceptable» lo que aún no se ha aceptado. A partir de esa presunta «indecibilidad», Banfield se apresura a deducir que los textos en los que figuran esos enunciados no pueden ser, y por tanto no son, pronunciados por nadie. Nadie habla, pues, y por eso su hija es muda, la función de comunicación se ha eliminado, el autor «ha desaparecido definitivamente del texto» (pág. 222), el narrador también, el lenguaje se ha hecho «conocimiento objetivo». «sus aspectos subjetivos se han vuelto opacos» (pág. 271). Esta metamorfosis del discurso responde, al parecer, a la «división moderna entre historia y conciencia, objeto y sujeto. El relato es la forma literaria que exhibe la propia estructura del pensamiento moderno» (pág. 254); es decir, contemporáneo del pensamiento cartesiano y de la invención, por Huygëns, del reloj exacto y el telescopio: «Sin ninguna duda, no es casual que sea en el momento de la historia intelectual llamado, en ocasiones, cartesiano, cuando aparece en Francia el uso, en la frase, de un tiempo histórico ajeno a la palabra y, al mismo tiempo, en las *Fábulas* de La Fontaine, el empleo del estilo indirecto libre, ni tampoco que en la misma época se inventaran el reloj de péndulo y el telescopio» (pág. 273). Sin ninguna duda, no es casual.

Ann Banfield cita, con cierto desprecio (págs. 68-69), a los autores que, como Barthes y Todorov, han afirmado, por el contrario, la imposibilidad de un relato sin narrador. Sin embargo, yo me incluyo sin dudarle en esta cohorte lamentable, puesto que lo esencial del *Discours du récit*, empezando por su título, reposa sobre el supuesto de esa instancia enunciativa que es la narración, con su narrador y su receptor, ficticios o no, representados o no, silenciosos o charlatanes, pero siempre presentes en lo que para mí es, me temo, un acto de comunicación. Por consiguiente, en mi opinión, las afirmaciones corrientes de que nadie habla en el relato, que son un nuevo aspecto del viejo *showing* y, por tanto, de la vieja *mimesis*, no sólo proceden de la práctica del tópico, sino de una asombrosa sordera textual. En el relato más

sobrio, alguien me habla, me cuenta una historia, me invita a oír cómo la cuenta, y dicha invitación —confianza o presión— constituye una actitud innegable de narración y, por tanto, de narrador: ya la primera frase de *The Killers*, cumbre del relato «objetivo», «*The door of Henry's lunch-room opened...*» [«La puerta del comedor de Henry se abrió»], presupone a un oyente capaz, entre otras cosas, de aceptar la familiaridad ficticia de «Henry», la existencia de su comedor, la unicidad de su puerta, o sea, como bien se dice, de *entrar* en la ficción. De ficción o de historia, el relato es un discurso, con el lenguaje no se puede producir más que un discurso, e incluso en un enunciado tan «objetivo» como *El agua hierve a 100 grados*, cada uno puede y debe entender, en el uso del artículo «destacado», una llamada muy directa a su conocimiento del elemento acuoso. El relato sin narrador, el enunciado sin enunciación, me parecen puras quimeras y, como tales, «infalsificables». ¿Quién ha rechazado jamás la existencia de una quimera? De modo que, a sus fieles, no puedo oponer más que esta confesión afligida: «Tal vez exista su relato sin narrador, pero, desde hace cuarenta y siete años que leo relatos, no lo he visto en ningún sitio.» *Afligida* es una cláusula de pura cortesía, porque si me encontrara con un caso así, saldría corriendo: relato o no, cuando abro un libro, es para que el autor *me hable*. Y, como todavía no soy sordo ni mudo, a veces incluso le respondo.

La distinción secundaria entre el relato homodiegético de narrador protagonista («héroe») y el de narrador testigo es antigua, dado que se encuentra ya en 1955, en el artículo de Friedman. Sólo he añadido el término *autodiegético* para designar el primer caso y la idea, un poco rápida, de que el narrador no tiene más opción que entre esas dos funciones extremas. Reconozco que esta hipótesis no tiene ningún fundamento teórico y que, *a priori*, nada impide que el relato corra a cargo de un personaje secundario, pero activo, de la historia. Me limito a decir que no conozco ningún ejemplo así o, más exactamente, que la cuestión no se plantea en esos términos: después de todo, Watson, Carraway o Zeitblom son una especie de deuteragonistas, o tritagonistas, en la historia que cuentan, y en ella no se pasan todo el tiempo detrás del ojo de la cerradura. Pero todo se desarrolla como si su papel de narradores, y su función, *como narradores*, de destacar al héroe, contribuyera a borrar su propio comportamiento, a hacerlo transparente y, con él, a sus personajes: por importante que pueda ser su papel en este o aquel momento de la historia, su función narrativa anula su función diegética. A una obliteración tan irresistible sólo escapa el hé-

roe, que no tiene ante quien borrarse, pero a mí me gustaría añadir: y *ni siquiera*. También el héroe autobiográfico se encuentra a menudo en posición de observador, y la noción de *héroe testigo* quizá no es tan contradictoria como podría pensarse *a priori*: el pícaro observa, muchas veces, más de lo que participa, Des Grieux sufre por su pasión y la conducta incomprensible de su compañera, y Marcel, hasta la revelación final que le otorga su misión, no es prácticamente más que un héroe pasivo¹⁰². La «novela en primera persona», como autobiografía ficticia, es casi siempre una novela de iniciación y esa iniciación consiste esencialmente, con frecuencia, en mirar y escuchar, o en curar sus heridas. (No quiero decir, sin embargo, que la primera persona sea la «voz» obligada de la novela de iniciación: *Wilhelm Meister* es una excepción bastante notable. Por otro lado, existe un caso, al menos, de novela de iniciación en el que la narración se confía a un textigo externo: es *The Way of All Flesh*. Y no está muy lejos *Doktor Faustus*, que sencillamente lleva ese aprendizaje un poco más allá de sus límites habituales.)

No sé si hoy seguiría defendiendo la idea de una frontera infranqueable entre un tipo heterodiegético y otro homodiegético. Franz Stanzel¹⁰³ prefiere, en cambio, y de forma frecuentemente convincente, facilitar la posibilidad de una gradación progresiva: sea del lado del tipo «figural» (focalizada), en el que ciertos autores, como el Thackeray de *Henry Esmond*, alternan el *yo* y el *él*; sea del lado del tipo «de autor», en el que textos como *Madame Bovary*, *Vanity Fair*, *Karamazov*, con su narrador contemporáneo y conciudadano, se aproximan claramente al tipo homodiegético de narrador testigo, cuyo ejemplo más puro podría ser el de los *Poseídos*, muy presente, pero no siempre, sin verdadero papel en la acción y cuidadosamente (al contrario que Watson o Zeitblom) mantenido en el semianonimato. («Es M. G.-v, un joven que ha recibido una instrucción clásica y se ve acogido en la mejor sociedad»: así lo presenta Lipoutine en el capítulo III-9.) He dicho anteriormente que la mera presencia de un epílogo en presente podría bastar, y no tengo ninguna razón para desdecirme; al contrario que el presente de comentario o únicamente de referencia al momento de la narración, este empleo del presente indica de forma inequívoca una relación del narrador con su historia, que es una relación de contemporaneidad. A partir de ahí será legítimo dudar entre un diagnóstico

¹⁰² Recuerdo esta afirmación de *Degré zéro*, hiperbólica, sin duda, pero no totalmente desprovista de realidad: «En la novela, normalmente, el *yo* es testigo, es el *él* quien actúa.»

¹⁰³ Véase más adelante, cap. XVII.

de homodiégesis o heterodiégesis, según cuál sea la definición de ambos términos que, después de todo, no es absoluta. Por eso me vería hoy más inclinado a otorgar esta franja al gradualismo de Stanzel, a pesar de las reservas de Dorrit Cohn, que pone como objeción la cláusula de imposibilidad gramatical: «Ningún texto —afirma— puede situarse sobre la frontera que separa las narraciones en primera persona de las narraciones en tercera, por la sencilla razón de que la diferencia gramatical entre las personas no es relativa sino absoluta»¹⁰⁴. La «razón» es irrefutable, pero la consecuencia lo es, o no, según el sentido que se le dé a la palabra *texto*: sería difícil que una frase esté a la vez en ambos campos, pero un texto más extendido puede alternar, como *Esmond* o *La route des Flandres*, o situarse, como *Bovary* o *Karamazov*, tan cerca de la frontera que no se sabe ya de qué lado está, o jugar con las capacidades de (di)simulo del narrador, como hace Borges en *La forma de la espada*, que citaba en la pág. 254, o Max Frisch en *Stiller*. En este caso, Dorrit Cohn razona excesivamente en función de la *persona gramatical*, y ya he hablado de la mediocre credibilidad de este criterio. Si se abandona en favor de la oposición entre homodiégesis y heterodiégesis, se debe admitir la posibilidad y observar la existencia de situaciones fronterizas, mixtas o ambiguas: la del cronista contemporáneo, del que acabo de evocar varios ejemplos, siempre al borde de la participación o, al menos, una presencia en la acción que es propiamente la del testigo; o, más rara y sutil, la del historiador posterior, que cuenta, como el narrador de *Karamazov*, acontecimientos que se han producido «en su distrito» (proximidad geográfica) pero mucho antes de su nacimiento (distancia temporal), y que sólo conoce por testimonios interpuestos. Es, por ejemplo, la situación del narrador primario de *Un roi sans divertissement*, que expresa de maravilla la ambigüedad de su situación: «Tuvimos a continuación unos días muy bellos. Digo *tuvimos*, naturalmente yo no estaba, porque todo esto pasaba en 1843, pero he tenido que hacer tantas preguntas y acercarme tanto para saber los detalles que he acabado por formar parte del asunto»¹⁰⁵. Sabemos que Giono calificaba este relato como una *crónica*, pero el carácter de dicho «género» en él es muy indeciso, y abarca igualmente, junto a *Un roi sans divertissement*, un relato autodiegético como Noé o una crónica contemporánea como *Le moulin de Pologne*. Por consiguiente, esa denominación, poco controlada, no puede impedirnos reservar el

¹⁰⁴ 1981b, pág. 168.

¹⁰⁵ Pléiade, pág. 471.

término *cronista* para el narrador contemporáneo de *Karamazov* o *Moulin*, ni proponer el de *historiador* (ficticio, por supuesto) para el de *Un roi*. La frontera entre la homodiégesis y la heterodiégesis, decididamente poco clara, quizá pasa entre ambos tipos, si es que hay espacio suficiente para trazar una línea imaginaria; a no ser que pase, no muy lejos, entre el tipo *Karamazov* y el tipo *Poseídos*. De modo que ya no diría, como antes: «la ausencia es absoluta pero la presencia tiene sus grados». La ausencia también tiene sus grados, y nada se parece más a una ligera ausencia que una presencia difusa. O, más sencillamente: ¿a qué *distancia* se empieza a estar ausente?

Sin embargo, no pretendo decir que la elección de persona (gramatical) sea completamente independiente de la situación diegética del narrador. Me parece, muy al contrario, que la adopción de un *yo* para designar a uno de los personajes impone, mecánicamente y sin escapatoria, la relación homodiegética, es decir, la certeza de que ese personaje es el narrador: v. a la inversa pero con igual rigor, la adopción de un *él* implica que el narrador *no es* ese personaje.

Esta segunda afirmación plantea seguramente más dificultades que la primera, porque, debido a una confusión habitual entre autor y narrador, parece chocar con una práctica documentada y corriente: la que Philippe Lejeune llama «autobiografía en tercera persona»¹⁰⁶. Digo «corriente» porque, sin duda, nos ha ocurrido a todos, en la vida cotidiana, hablar de nosotros mismos en tercera persona, aunque no sea (no sé por qué¹⁰⁷) más que al dirigirse a niños pequeños, una situación en la que se usa incluso para designar al destinatario: «Y ahora, Juanito va a ser muy bueno: papá vuelve dentro de cinco minutos.» Y advierto que, quizá porque, a su edad, consideran a todo el mundo joven, muchos ancianos generalizan este uso, y se llaman a sí mismos «el viejo» o «la abuela». En cuanto a los textos literarios, remito al caso inevitable de los *Comentarios* de César y a los ejemplos citados por Lejeune, parciales (Gide, Leiris, Barthes) o integrales (Henry Adams, Norman Mailer). A mi juicio, los textos o enunciados de este tipo constituyen, como dice vagamente Lejeune, casos de disociación ficti-

¹⁰⁶ 1980, cap. II.

¹⁰⁷ Ello tiene que ver, desde luego, con una especie de uso demostrativo y pedagógico de la lengua; incluso se acostumbra a los niños, aunque sea sin querer, a que se hable de ellos en tercera persona, seguramente porque esa forma permite transferir sin transformación gramatical un enunciado de una boca a otra: «Juanito es un niño mayor, come su sopa con el tenedor.»

cia, o figural¹⁰⁸, entre las instancias de autor, narrador y actor: se sabe o se adivina que el héroe «es» el autor, pero el tipo de narración empleado finge que el narrador no es el héroe. Por ello, deberíamos hablar aquí de *autobiografía heterodiegética*¹⁰⁹, aunque dicha expresión (como ocurre, aunque menos crudamente, con la de Lejeune) constituya una excepción —una excepción que él mismo ha asumido perfectamente— a la definición que Lejeune hace de autobiografía: identidad de las tres instancias de autor, narrador y héroe.

Esta disociación figural impone, en mi opinión, dos (es decir, tres) lecturas posibles: o (el lector percibe que) el autor, aunque habla manifiestamente de sí mismo, finge hablar de otro (Stendhal cuando evoca a «Dominique» o «Salviati», Gide, a «Fabrice» o «X»); o (percibe que) sigue hablando manifiestamente de sí mismo pero finge que es otro el que habla: Gide deja, aquí y allá, la palabra a un biógrafo imaginario llamado Edouard, y, de forma mucho más espectacular, Gertrude Stein finge dejar a Alice Toklas que escriba su biografía. En el primer caso, el autor y el narrador son uno, y es el personaje quien está ficticiamente disociado; en el segundo, el autor (firmante del texto) y el personaje (este libro firmado por Gertrude Stein cuenta la vida de Gertrude Stein) son uno, y es el narrador (Toklas) quien está ficticiamente disociado. Pero, en ambos casos, el narrador está disociado del personaje y la narración es, por tanto, heterodiegética. Puede ocurrir, por último, sobre todo cuando las diversas instancias no están (todas) nombradas ni, por consiguiente, dramatizadas, que el lector dude legítimamente entre ambas interpretaciones, es decir, entre los dos puntos de disociación posibles: así ocurre, a mi juicio, con las páginas heterodiegéticas de *Roland Barthes par Roland Barthes*, en las que no se sabe bien (para retomar los términos que Lejeune aplica a Leiris¹¹⁰) si debemos pensar que el autor habla de sí mismo mientras finge que habla de otro, como Balzac se describía bajo los rasgos de Marcas o Sa-

¹⁰⁸ «Figura de enunciación» (1980, pág. 34); yo decía (pág. 252) «sustitución convencional», que es lo mismo: la sustitución de *yo* por *él* es una figura de enunciación.

¹⁰⁹ La novela del tipo *Gil Blas* es, desde luego y de forma sistemática, una heterobiografía autodiegética. Ficticia, en este caso, pero también las hay más ligadas a la realidad histórica o personal: *Robinson Crusoe* es un poco (muy poco), y pese al cambio de nombre, una biografía de Selkirk, y las pseudoautobiografías de personas reales como *Mémoires de d'Artagnan* (de Courtilz de Sandras), *Mémoires d'Hadrien* (de Marguerite Yourcenar) o *L'Allée du roi*, pseudomemorias de Mme. de Maintenon escritas por Françoise Chandernagor, son el equivalente exacto, en el orden del relato «referencial», a *The Education of Henry Adams*.

¹¹⁰ 1980, pág. 34.

varus, o que otro habla de él, como Gertrude Stein a través de Alice Toklas. Desde luego, esta determinación constituyente debe respetarse y mantenerse. Y, por otro lado, me parece también muy presente en los usos corrientes: en «Juanito ha hecho pum» (por la ventana del cuarto piso), es muy difícil decir si el Juanito hablante, a cargo del relato, convierte al Juanito acróbata en objeto o si, a cargo del acróbata, convierte en objeto al narrador e imita el lenguaje del otro. Cuando se le pregunta a Juanito sobre ello, rechaza el problema: la complacencia de un niño de tres años tiene sus límites. La misma incertidumbre se produce cuando llega el bisabuelo de Juanito y declara: «El viejo envejece.»

XVI

Dorrit Cohn sugiere¹¹¹ que la referencia proustiana me ha hecho prestar más atención al régimen homodiegético que al heterodiegético. La explicación es plausible, pero no estoy seguro de que la observación sea exacta. En realidad, de las ocho páginas, más o menos, que dedico a la «persona» en el relato proustiano, más de la mitad se refiere, no a su carácter homodiegético (final), sino a su paso de la tercera persona de *Jean Santeuil* a la primera de la *Recherche*, con lo que seguía, por adelantado, el juicioso consejo de Dorrit Cohn: «Parece evidente que es preciso ir y venir constantemente a través de la frontera para tomar conciencia de las diferencias y las particularidades regionales.»

Exagero, por supuesto, dado que, después de Proust, aquí no he hecho más que ir en una dirección. Pero, en ocasiones, he leído relatos en tercera persona y he hecho, mentalmente, un poco de *commuting* rápido de uno a otro régimen, a caballo de la frontera como Charlie Chaplin al final de no sé qué película. Incluso he previsto¹¹² varios ejercicios, reales o imaginarios, de *transvocalización*, o reescritura de la primera persona en tercera y a la inversa. En cualquier caso, la propia Dorrit Cohn completa felizmente mi viaje único mediante varios ejemplos de la conversión opuesta, el paso, aparentemente más frecuente¹¹³, de la primera a la tercera: el de Dostoyevski para *Crímen* y

¹¹¹ 1981b, pág. 163.

¹¹² *Palimpsestes*, págs. 335-339.

¹¹³ 1981a, págs. 194-197; Stanzel (1981) menciona, por ejemplo, los casos de Jane Austen para *Sense and Sensibility* y de Joyce Cary para *Prisoner of Grace*; J. Petit, otros dos de Mauriac, para *Le Désert de l'amour* y *Le Baiser au lépreux*; en el otro sentido (el de Proust), es conocida la conversión de Gottfried Keller que unificó en primera persona, 25 años después de su primera publicación, todo *Grüner Heinrich*.

castigo, el de James para *Los embajadores*, el de Kafka para *El castillo*. Estos cuatro ejemplos (contando el de Proust) prueban, sin duda, una decisión razonada de conversión narrativa y, por tanto, el sentimiento de que en dichos autores hay una superioridad o, al menos, una ventaja circunstancial de uno u otro régimen; y por tanto, desde luego, prueban la pertinencia de la cuestión. (Por supuesto, se puede rechazar la relación de reescritura transvocalizadora que supongo entre *Santeuil* y la *Recherche*, que podemos considerar como dos obras absolutamente distintas: interesante controversia. No por ello habría menor conversión narrativa del autor en el paso de una a otra, y seguramente se podrían encontrar mayores ejemplos de autores que han pasado, a lo largo de su carrera, de una predilección a otra: es *grosso modo* el caso de Hammett, que pasó de la primera persona a la tercera.)

En cambio, no estoy seguro de que se pueda extraer de estos ejemplos una idea clara de la respuesta, es decir, de la ventaja exacta que aporta cada una de estas conversiones. El conocimiento de las variantes y los diversos borradores puede provocar el escepticismo en cuanto a la idea recibida, y un poco optimista, de la superioridad general del estado final: dicha valoración suele surgir, la mayoría de las veces, de la famosa motivación retrospectiva. La conversión (narrativa) de Dostoyevski no va acompañada, aparentemente, de ningún comentario, ni queda ninguna huella de la primera versión. De las de James para *Maisie* y *Los embajadores* sólo dan fe los testimonios tardíos de los prefacios; la dificultad mencionada para *Maisie* está muy clara (vocabulario limitado de la jovencita), pero es poco convincente (*Maisie* habría podido contar la historia muchos años más tarde); en cuanto a *Los embajadores*, el comentario de James es tan vago como vehemente: parece hacer de la tentación homodiegética un «precipicio» del que había conseguido escapar, el «abismo más sombrío de la novela» (estos solterones exageran siempre lo poco que pasa en sus vidas). El único de tales ejemplos que permite una comparación es el de *El castillo*, y el comentario de Dorrit Cohn ilustra bien la ambigüedad del caso: muestra perfectamente la facilidad de la transformación (simple sustitución de pronombres) y la equivalencia modal entre la redacción autodiegética inicial y la versión final, heterodiegética y focalizada; después le acomete cierto remordimiento y añade: «No obstante, sería un grave error basarse en el caso de *El castillo* para afirmar que la persona gramatical no tiene ninguna importancia en relación con la estructura y el alcance de un relato.» Se espera aquí, pues, una descripción de las ventajas de la posición final; pero Cohn se refugia inmediatamente en el argumento circu-

lar de la infalibilidad de elección del autor: «Kafka no se habría esforzado en imponerse unas correcciones tan puntillosas en plena elaboración de su libro si se tratase de un detalle sin importancia.» Se podría muy bien argüir lo contrario: «Kafka no habría emprendido tal corrección en plena elaboración de su libro si hubiera pensado que iba a implicar modificaciones considerables.» Sin contar con que, después de todo, la decisión final de Kafka (la petición de incineración) no empuja precisamente a aprobar todas sus decisiones. En cualquier caso, aquí estamos, en una rueda de la que Dorrit Cohn sólo puede salir, como cualquier otro, mediante una conjetura: «*Sin duda* tuvo conciencia, *más o menos* claramente, de que “K” era más útil para su propósito que “yo”, y los inconvenientes de las técnicas retrospectivas para representar la vida interior *podieron* ser *un* factor en su decisión» (subrayo las cláusulas dubitativas o evasivas). El recurso es siempre el mismo: es la descripción que hace Lubbock de los «inconvenientes» ligados al carácter (¿necesariamente?) «retrospectivo» del relato en primera persona¹¹⁴.

Reconozco que todas estas descripciones *a priori* y justificaciones *a posteriori* me producen escepticismo. Las consecuencias modales (porque, una vez más, se trata esencialmente de eso) de la elección narrativa no me parecen ni tan enormes ni, sobre todo, tan mecánicas como suele decirse. La propia Dorrit Cohn ha demostrado, con el ejemplo de *El hambre* de Knut Hamsun, que un relato homodiegético «retrospectivo» podía estar centrado en el héroe con tanto rigor como un relato «figural», y Proust lo manifiesta en numerosas páginas de la *Recherche*. Por tanto, no estoy totalmente convencido de que una reescritura en primera persona de *Crimen y Castigo*, *Los embajadores* o *El castillo* fuera tal catástrofe (un duro castigo, desde luego, pero lejos de mí la idea de condenar a nadie). Por el contrario, la razón, también producto de conjeturas, que atribuyo a la elección final de Proust (la necesidad de imprimir en el discurso del narrador la posición ideológica de la *Recherche*) puede resultar muy frágil: la «tercera persona» no parece haber limitado demasiado, en este sentido, ni a Mann, ni a Brich, ni a Musil. Mis diversas experiencias de transvocalización, reales o imaginarias, me han convencido de cinco cosas: 1. la flexibilidad de empleo de las posiciones vocálicas les hace ser prácticamente equivalentes desde el punto de vista de las consecuencias modales; 2. la única consecuencia inevitable, en principio, que es la imposibilidad de centrarse en un personaje después de haber vocalizado (y, por tanto,

¹¹⁴ *The Craft of Fiction*, págs. 144-145; véase más recientemente Mendilow, citado en *Figures III*, pág. 189.

prefocalizado) otro, puede evitarse mediante infracciones paralépticas más o menos acertadas; 3. como bien vieron James, Lubbock y otros, la narración heterodiegética *puede* más, naturalmente y sin infracción, que la homodiegética; 4. *pero* un artista puede siempre, como sabemos, preferir los inconvenientes estimulantes de las limitaciones a las virtudes sedativas de la libertad; 5. por último, la importancia de la elección vocálica bien podría no depender de ningún inconveniente ni ventaja de orden modal ni temporal, sino del mero ruido de su presencia: el escritor, imagino, tiene *ganas*, un día, de escribir un relato en primera persona, otro en tercera, sin razón, porque sí, para cambiar; algunos son totalmente refractarios a una u otra, sin razón, porque sí, porque es ella, porque son ellos: ¿por qué algunos escritores escriben con tinta negra y otros, con tinta azul? (Éste será el objeto de otro estudio.) El lector, a su vez, recibe un relato provisto de su posición vocálica, que le parece tan indisociable como el color de los ojos que ama¹¹⁵ y que, a su juicio, les va mejor que cualquier otro, a falta de pruebas en contra. En resumen, la razón más profunda (la menos *condicional*) sería en este caso. como en tantos otros, «porque es así». Todo lo demás es motivación.

XVII

Esta reserva a propósito de la presunta influencia de la voz sobre el modo no basta para despachar la cuestión, dejada en suspenso, de su consideración conjunta bajo lo que se denomina habitualmente una «situación narrativa». Este término complejo fue propuesto hace más de un cuarto de siglo por Franz Stanzel, quien, desde entonces, no ha dejado de profundizar y revisar la clasificación que había propuesto para él en 1955. Dorrit Cohn¹¹⁶ nos reprocha, con razón, a mí y al conjunto de la «narratología francesa», que no hemos tenido en cuenta la aportación de este importante estudioso de la poética, y es cierto que una lectura atenta de su primer libro nos habría evitado, en los años 60, varios «descubrimientos» tardíos. Éste no es el lugar de una explicación que no resultaría superflua a orillas del Sena, pero que Dorrit Cohn ha elaborado ya, de forma notable, y que nos afecta muy de cerca, puesto que su reseña de *Theorie des Erzählens* pasa, en parte, por

¹¹⁵ Por ejemplo, los de Gilberte, cuyo azul le gusta tanto a Marcel porque son negros (I, pág. 141).

¹¹⁶ 1981b, págs. 158-160. Evidentemente, éste es el artículo al que me refero en todo este capítulo.

una comparación entre dicha obra y *Discours du récit*. Por consiguiente, remito al lector a ese denso artículo y, desde luego, a los dos libros más importantes de Stanzel, que pronto estarán disponibles en su texto alemán o en su traducción inglesa, mientras esperamos una posible traducción francesa.

Como muy bien dice y demuestra Dorrit Cohn, la diferencia esencial entre ambos trabajos es que el de Stanzel es «sintético», mientras que el mío (lo reivindicó en diversas ocasiones) es analítico¹¹⁷. «Sintético» quizá llame a engaño, porque esa palabra hace pensar que Stanzel hace, *a posteriori*, una síntesis de elementos que, primero, ha abordado y estudiado aisladamente. Es todo lo contrario: en 1955, Stanzel parte de la intuición global de una serie de hechos complejos (aunque soy yo quien los califica así) que denomina «situaciones narrativas»: la *autorial* (que sólo puedo definir analizándola en mis propios términos, como narración heterodiegética no focalizada, por ejemplo *Tom Jones*), la *personal*, más tarde rebautizada *figural* (heterodiegética de focalización interna, como *Los embajadores*) y la *Ich-Erzählung* (homodiegética, por ejemplo, *Moby Dick*). Por tanto, «sincrética» sería una calificación más exacta, si no tuviera ciertas connotaciones peyorativas. Sencillamente, Stanzel se da como punto de partida esta observación empírica irrefutable: que la inmensa mayoría de los relatos literarios se reparte entre estas tres situaciones que califica acertadamente de «típicas». Sólo después, sobre todo en su último libro, decide analizar dichas situaciones con arreglo a tres categorías elementales, o fundamentales, que llama la *persona* (primera o tercera), el *modo* (es aproximadamente, según Dorrit Cohn, lo que yo llamo la «distancia»: dominio del narrador o de un personaje «reflector», de acuerdo con el término tomado de James) y la *perspectiva* (que yo también llamo así, pero que Stanzel reduce a una oposición interna/externa que, de hecho, convierte la focalización externa en una focalización cero¹¹⁸). No voy a seguir a Dorrit Cohn en la explicación, muy detallada, que elabora sobre las ventajas y los inconvenientes de esta tríada de categorías, de las

¹¹⁷ Las otras diferencias que ha destacado Cohn son: mi referencia constante al relato proustiano, mientras que Stanzel se sitúa desde el principio en la teoría general; la búsqueda permanente, por su parte, de una gradación que representan muy bien sus esquemas circulares, a los que se oponen mis cuadros de casillas estancas; su indiferencia respecto a las cuestiones de nivel (su sistema, afirma Cohn, es «unidiegético»); y, por supuesto, el hecho de que no se ocupa de las cuestiones de temporalidad.

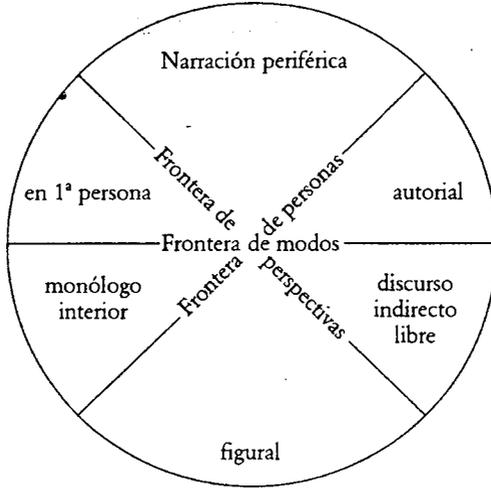
¹¹⁸ En 1955, Stanzel añadió, con el término de narración *neutra*, el anexo de la focalización externa a su tipo «personal». Desde 1964 parece haber renunciado totalmente a dicha categoría.

que la tercera le parece superflua; para mí, desde luego, lo sería la segunda, porque la noción de distancia (*diégesis/mimesis*) me resulta sospechosa desde hace tiempo, y porque la especificación que le da Stanzel (narrador/reflector) me parece fácilmente reducible a nuestra categoría común de la perspectiva. Tampoco voy a seguirle en el laberinto circular que constituye, en la gran tradición germánica (Goethe-Petersen), el maravilloso rosetón¹¹⁹ con el que Stanzel representa la gradación de las situaciones narrativas y el enredo de ejes, fronteras, cubos, puntos cardinales, llantas y cubiertas que concretan el último (hasta ahora) estado de su sistema. En otro lugar he expresado los sentimientos ambiguos que me inspira este tipo de construcción imaginaria, que aquí ofrece la ocasión, entre otras cosas, de antítesis estimulantes y acoplamientos tan fecundos como inesperados. Dorrit Cohn habla, en este sentido, de un «cerco» del relato; a mí se me acusa, a veces, de colocar la literatura en cajas o tras las rejas, por lo que sería el último en condenar esta forma de compartimentar su campo, que es tan buena como cualquier otra. El principal mérito de Stanzel, dicho sea de paso, no reside en estas representaciones totalizadoras, sino en el detalle de los «análisis», es decir, las lecturas. Como todo especialista que se respeta, Stanzel es, ante todo, un crítico. Pero este aspecto no es el que puede retenernos aquí.

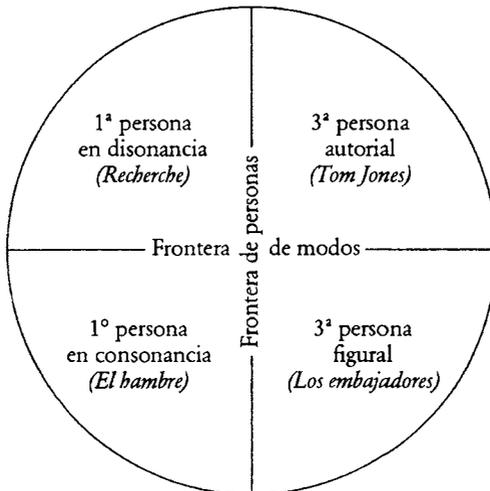
Toda la complejidad (y, a veces, la inextricabilidad) de su último sistema procede de su voluntad de mostrar las tres «situaciones narrativas» mediante el recorte de tres categorías analíticas (de nuevo, la obsesión trinitaria hace de las suyas). Para un espíritu combinatorio, el cruce de dos oposiciones de persona con dos oposiciones de modo y dos oposiciones de perspectiva, debería producir un cuadro de ocho situaciones complejas. Pero su representación circular y sus recortes diametrales llevan a Stanzel a una división en seis sectores fundamentales, que puede representarse de la siguiente forma (advierto que este círculo que he simplificado no figura en ninguna parte de su obra) y donde se ven aparecer, entre las tres situaciones «típicas» iniciales, tres formas intermedias, también muy canónicas: monólogo interior, discurso indirecto libre y narración «periférica». Dejando aparte la última, que se reduce esencialmente a la situación de «yo testigo», estos estados tampones me parecen difíciles de aceptar en un cuadro de situaciones narrativas, dado que las otras dos son, más bien, tipos de presentación de los discursos de personaje.

¹¹⁹ *Theorie*, pág. 334; Cohn, pág. 162.

SITUACIONES NARRATIVAS



Poco satisfecha con esta sexipartición, Dorrit Cohn, apoyándose en una frase en la que el propio Stanzel reconoce «una estrecha correspondencia entre *perspectiva* interna y *modo* dominado por el narrador», propone suprimir la categoría inútil de la perspectiva, con lo que, de golpe, reduce el sistema a un cruce de dos oposiciones: persona y modo. De ahí este nuevo cuadro circular:



Aquí aparecen los términos de «disonancia» y «consonancia» introducidos por Dorrit Cohn, que los empleaba ya en *La transparence intérieure*, pero son los equivalentes de los términos stanzelianos «auto-

rial» (dominio del narrador) y «figural» (dominio del personaje como «reflector» o foco de la narración). Los ejemplos propuestos aquí entre paréntesis son los que presentan Stanzel, para la mitad derecha, y Cohn (en *La transparencia*), para la izquierda. Yo prefiero sustituir, por razones evidentes y como hace Alain Bony en su traducción de este último libro, el término «autorial» por el de *narratorial*, tomado de Roy Pascal. De modo que, después de haber enmendado por mi cuenta la enmienda de Cohn a Stanzel, propongo presentarlo en la forma, para mí inevitable, de este cuadro de doble entrada:

Modo \ Persona	1ª	3ª
Narratorial	A <i>Recherche</i>	B <i>Tom Jones</i>
Figural	C <i>El hambre</i>	D <i>Los embajadores</i>

Este mal compromiso, vía Dorrit Cohn, entre la tipología de Stanzel y lo que podría ser un atisbo de la mía, me servirá, por ahora, para observar cierta progresión cuantitativa a partir de las tres situaciones típicas de Stanzel (1955): no sin razón, Cohn rechaza los seis tipos de Stanzel (1979) por considerarlos demasiado heterogéneos, y retrocede, aunque no por completo, porque, a las tres iniciales (B, D, A + C), añade una al separar C de A. Se puede valorar esta adición como un progreso si se considera que diversifica, oportuna y eficazmente, una tipología inicial un poco borrosa y demasiado reducida a las situaciones más frecuentes. También se puede juzgar que es un progreso insuficiente y desear una nueva ampliación (con o sin corrección) del cuadro. Quizá sea el momento de recordar las demás tipologías citadas en *Figures III* (págs. 203-205), que a veces dejaban sitio legítimamente a tipos no representados aquí: por ejemplo, Brooks y Warren tenían en cuenta un modo de focalización más externo que los que prevé Stanzel y dejaban un lugar para el *yo testigo* y otro para la narración «objetiva» al estilo de Hemingway, que Romberg, por su parte, añadía como cuarto tipo a la tríada stanzeliana¹²⁰.

¹²⁰ Es, desde luego, el tipo «neutro» anexo de Stanzel (1955). Los ocho tipos de Friedman, reducidos a siete en una versión posterior (1975, cap. VIII), se amoldan sin dificultad a esta distribución en cuatro si se dejan de lado las distinciones secundarias entre los que, a mi juicio, se pueden legítimamente considerar subtipos.

Se ve, pues, que dicha tríada ha sido objeto de dos enmiendas sucesivas: la de Romberg, que añade un tipo (en mis términos, narración heterodiegética de focalización externa), y la de Dorrit Cohn, que añade otro (en mis términos, narración homodiegética de focalización interna). Sería tentador (y, como todo el mundo sabe, hay que resistirse a todo, menos a la tentación) sumar ambos añadidos, con lo que se obtiene una lista de *cinco* tipos.

A eso llega precisamente, aunque de forma implícita, y es cierto que por otra vía (no podía conocer la última propuesta de Dorrit Cohn), el último tipologista, hasta la fecha, de la situación narrativa, Jaap Lintvelt¹²¹. En primer lugar, establece una dicotomía, la de la persona, que denomina *narración* hetero-/homodiegética; después, una división en tres de los *tipos narrativos*, con arreglo al «centro de orientación» del lector, que es una especie de síntesis entre mis focalizaciones y los modos de Stanzel: tipo *autorial* (= focalización cero), tipo *actorial* (= focalización interna), tipo *neutro* (=focalización externa: es el subtipo neutro de Stanzel [1955], que reaparece). Estas dos distinciones son, en Lintvelt¹²², objeto de cuadros separados que parecen ignorarse entre sí y que no realizan ninguna síntesis de ambas. Por consiguiente, voy a volver a intervenir con una nueva enmienda, que tendrá, otra vez, la forma de un cuadro de doble entrada, donde se cruzan las dos «narraciones» y los tres «tipos narrativos», y donde introduzco ya, para ganar tiempo (sitio), los ejemplos heredados de la tradición (Stanzel, Romberg, Cohn) y, entre paréntesis, las equivalencias aproximadas entre los términos de Lintvelt y los míos:

Tipo (Focaliz.) Narración (Relación)	Autorial (focalización cero)	Actorial (focaliz. interna)	Neutro (focaliz. externa)
Heterodiegética	A <i>Tom Jones</i>	B <i>Los embajadores</i>	C <i>The Killers</i>
Homodiegética	D <i>Moby Dick</i>	E <i>El hambre</i>	

¹²¹ 1981, segunda parte, «Pour une typologie du discours narratif».

¹²² Pág. 39.

Se ven claramente, en este cuadro artificial, la tríada original (casillas A, B, D + E), el añadido de Cohn (casilla E) y el añadido de Lintvelt (casilla C), que confirma el añadido de Romberg. Confío en que también se vea dónde quiero llegar: en este cuadro hay una casilla vacía, donde podría alojarse una sexta situación, la de la narración homodiegética neutra. Este sexto tipo, Lintvelt lo menciona para rechazarlo, porque estima «que dicha construcción teórica sería una transgresión de las posibilidades reales de los tipos narrativos»¹²³. Esa abstención puede parecer pura prudencia, pero me pregunto si no hay aún más sabiduría (aunque muy diferente, claro) en el principio de Borges de que «basta que un libro sea concebible para que exista»¹²⁴. Si se admite esta visión optimista, aunque sólo sea por su capacidad de estímulo, el libro en cuestión (relato del sexto tipo) debe de existir en alguna parte, en los estantes de la biblioteca de Babel.

De modo que en ella lo he buscado (esta biblioteca es claramente más accesible, en invierno, que la Pound Library ya celebrada, y más acogedora que nuestra Biblioteca Nacional para, como diría yo, pescar en las estanterías) y lo he encontrado, y en varios ejemplares. Son, por ejemplo, las novelas en primera persona de Hammett, sin contar numerosas novelas cortas y una vasta descendencia en el género del *thriller*. Es también, contemporáneo de *Cosecha roja* (1929), el monólogo de Benjy en *El ruido y la furia*¹²⁵. Es también, creo yo, *L'Étranger* de Camus.

Seguramente está todo dicho con demasiada rapidez y necesita varios matices y precisiones. Para empezar, desde luego, esta caracterización de *L'Étranger*, que tomo prestada de Claude-Edmonde Magny¹²⁶,

¹²³ Pág. 84.

¹²⁴ *Fictions*, pág. 104.

¹²⁵ Véase J. Pier, 1983, cap. III.

¹²⁶ Para Hammett, *L'Age du roman américain*, págs. 50-54; para *L'Étranger* y su comparación con Hammett y Cain, págs. 74-76. De estas páginas habría que citar todo; para atenerme a lo esencial: «El filtrado artificial al que se entrega Camus consiste en presentar a un héroe que dice *yo* pero que nos cuenta solamente lo que una tercera persona podría decir de él... La paradoja técnica de la narración de Camus es que es falsamente introspectiva... igual que el narrador de *Cosecha roja*, que nos da un recuento de sus acciones lo más imparcial posible... El efecto obtenido en *Cosecha roja* no se distingue sensiblemente del de *El halcón maltés*, donde el relato se desarrolla en tercera persona.» Es cierto que aquí se apoya, sin decirlo, en el artículo de Sartre «Explication de *L'Étranger*», aparecido en 1943 y que mencionaba y justificaba, en parte, esta ocurrencia anónima: «Kafka escrito por Hemingway». La «paradoja técnica» aquí descrita es, evidentemente, una focalización externa en primera persona.

se encuentra con el rechazo de Lintvelt, quien, basándose en los análisis de B.T. Fitch¹²⁷, asigna esta novela, en parte, a su tipo autorial y, en parte, a su tipo actorial. Y es evidente que en Camus, como en Hammett¹²⁸ o Chandler, la posición conductista sufre varias desviaciones, por ejemplo al final de la primera parte, donde Meursault se concede unas palabras —cumbre de la crítica camusiana psicologizadora— de explicación o interpretación simbólica. La segunda precisión podría formularse en los términos del propio Lintvelt, que define sus tipos narrativos en función de lo que llama el plan «perceptivo psíquico». Este par mejoraría aquí si se disociara en un plano perceptivo y un plano psíquico (esta distinción ingenua hará sonreír a los filósofos, pero está bien que todo el mundo se divierta). El modo narrativo de *L'Étranger* es «objetivo» en el plano «psíquico», en el sentido de que el héroe narrador no tiene en cuenta sus (posibles) pensamientos; no lo es en el plano perceptivo, porque no se puede decir que Meursault sea visto «del exterior» y, lo que es más, el mundo exterior y los demás personajes no figuran en él más que en la medida en que entran en su campo de percepción. Lo mismo ocurre, y de forma más sistemática, en *El ruido y la furia*: «Me cogieron. Estaba caliente en mi barbilla y en mi camisa. “Bebe”, dijo Quentin. Me sujetaron la cabeza. Sentía calor en mi estómago y empecé otra vez. Ahora gritaba, y dentro de mí pasaba algo, y seguía gritando más. Y me sujetaron hasta que paró. Entonces me callé. Seguía dando vueltas, y luego comenzaron las formas...»¹²⁹. En este sentido, por supuesto, el modo de *Cosecha roja*, *El ruido y la furia* o *L'Étranger* es más bien una focalización interna, y la fórmula global más justa sería quizá algo así como «fo-

¹²⁷ Véase Lintvelt, págs. 84-88. Pero ni Fitch ni Lintvelt mencionan a Magny, cuya posición parecen ignorar.

¹²⁸ Así, en *Cosecha roja* (trad. fr., pág. 53): «Habría preferido quedarme en ayunas, pero no lo estaba, y si la noche me reservaba aún trabajo, no me preocupaba abordarlo en el estado de alguien que duerme la mona. El alcohol me sentó bien.» El capítulo XXI está incluso dedicado a relatar un sueño. Por supuesto, el tono de conjunto es el de un héroe narrador *hard-boiled*, al que el pudor o el desprecio a toda psicología aleja, en general, de cualquier confidencia o introspección; sin contar con que un relato policiaco, incluso de este tipo, debe necesariamente ocultar una parte de lo que piensa el detective. Las razones del mutismo de Meursault, si es que las hay, son muy distintas.

¹²⁹ Pléiade, págs. 367-368. Benjy *percibe* aquí calor, primero por encima y luego por dentro, pero no sabe «pensar» (interpretar) que le obligan a beber. Esta postura narrativa, como sabemos, se debe al hecho de que es el relato de un «idiota». Pero el héroe de Hammett no es un idiota y, en su caso, la motivación implícita, que he recordado, es muy distinta. Entre ambos casos, ¿dónde hay que situar a Meursault?

calización interna con paralipsis casi total¹³⁰ de los pensamientos». Más justa, pero muy barroca, como una descripción de *fa mayor* que dijera: «*do mayor* con una bemolización sistemática del *si*». Barroca y, sobre todo, tendenciosa, porque supone arbitrariamente que Meursault piensa algo. La suposición contraria, que simplificaría todo (es un poco la de Sartre, según que veamos todo lo que ve ese cristal que es la conciencia de Meursault, «solamente la han construido de forma que sea transparente a las cosas y opaca a los significados»¹³¹), me parece igualmente arbitraria. Por consiguiente, declinemos toda interpretación y dejemos el relato con su indecisión, cuya fórmula sería, más bien: «Meursault cuenta lo que hace y describe lo que percibe, pero no dice (no: *lo que piensa de ello*, sino:) *si piensa algo de ello*.» Esta «situación» o, mejor dicho, esta *actitud* narrativa, es por ahora lo que se parece mejor, o menos mal, a una narración homodiegética «neutra», o de focalización externa.

Digo bien «por ahora», es decir, en el campo de la literatura existente actualmente (y que yo conozca). Pero no es más que un dato objetivo, que no responde a la pregunta más noble (más «teórica»): ¿es posible una narración homodiegética de focalización externa rigurosa?

Evidentemente, dicho relato debería adoptar, aunque el héroe se haga cargo de él¹³², y sobre todas las cosas, el punto de vista de un observador (anónimo) exterior incapaz, no sólo de conocer sus pensamientos, sino incluso de adherirse a su campo de percepción. Esta actitud narrativa se considera generalmente, por no decir unánimemente, incompatible con las normas lógico-semánticas del discurso narrativo. Ésa es, desde luego, la razón de que Roland Barthes declarase intraducible a la primera persona una frase como: «El tintineo del hielo contra el cristal pareció conceder a Bond una brusca inspiración»¹³³. Por tanto, se dirá que es imposible o, más exactamente, en términos chomskianos, «inaceptable»¹³⁴, una frase como: «El tintineo del hielo pareció concederme una inspiración.» Pero, a mi juicio, no

¹³⁰ Al contrario que *Roger Ackroyd*, donde (aunque capital) es muy parcial.

¹³¹ *Situations* I, pág. 115. Pero la fórmula de Sartre es ambigua, porque no dice de qué lado del cristal está Meursault, o, por abandonar la metáfora, si lo opaco de su «conciencia» respecto a los significados es de recepción o transmisión.

¹³² O el «testigo», en caso de relato «periférico». Tendríamos entonces a Zeitblom contándose como si se le viera, desde el exterior del tren, ver Leverkühn desde el exterior. No es fácil, pero no hay que desanimar a nadie.

¹³³ 1966, pág. 41.

¹³⁴ Susan Ringler, pág. 176. Yo hablaba con más prudencia, en la pág. 210, de «incongruencia semántica».

hay que abusar de esos decretos de inaceptabilidad. Durante un coloquio celebrado en Johns Hopkins en octubre de 1966, Roland Barthes, al hablar del mismo ejemplo, había declarado, de forma más categórica o más imprudente: «No se puede decir: *el tintineo del hielo pareció concederme una brusca inspiración*», y, algo más adelante: «No puedo decir: *Estoy muerto*.» Jacques Derrida le opuso inmediatamente el «Estoy muerto» del Sr. Valdemar en Edgar Poe, y la complejidad del problema de las imposibilidades lógicas en el lenguaje¹³⁵. Desde el punto de vista que nos ocupa, la objeción no era, tal vez, suficientemente radical, porque la cuestión no es tanto saber *en qué sentido* son «absurdas»¹³⁶ dichas proposiciones (problema lógico) como 1. si es, o no, *posible* enunciar proposiciones absurdas (en cualquier sentido): una cuestión, me atrevo a decir, *literaria*, y cuya respuesta es evidentemente positiva, como prueba, entre otras cosas y en dos ocasiones, la propia frase de Barthes; la objeción radical habría sido, probablemente más brutal, «acaba usted de decirlo»; y 2. si dichos enunciados son aceptables, para el lector o el oyente, de una u otra manera (que no hay que apresurarse a llamar «figurada»), a pesar, o *teniendo en cuenta* que y, por tanto, en cierto sentido, *en virtud de* su anomalía actual. Lo que el «sentimiento lingüístico», siempre con un retraso de una frase, rechaza hoy, muy bien podría ser aceptado mañana bajo la presión de la innovación estilística. Y, después de todo, y para volver a nuestra narración homodiegética de focalización externa, (todavía) fantasmagórica, la lengua común acepta y practica, todos los días (no faltan ocasiones), enunciados como: «Parecía un gilipollas.» Por consiguiente, creo que sería insultar inútilmente al futuro excluir esta forma de las «posibilidades reales de los tipos narrativos»¹³⁷. Cézanne, Debussy, Joyce están llenos de rasgos que Ingres, Berlioz y Flaubert habrían declarado segu-

¹³⁵ R. Macksey y E. Donato, 1970, págs. 140, 143, 155-156. Barthes tuvo en cuenta esta objeción en el análisis del *Caso Valdemar* que elaboró varios años después (1973).

¹³⁶ Los dos ejemplos propuestos por Barthes no lo son, desde luego, en el mismo sentido: «Estoy muerto», tomado en sentido literal, es sencillamente *falso*, como toda proposición cuya enunciación contradice el enunciado; provoca la objeción: «si lo dice usted fuera verdad, no podría decirlo»; «yo parecía...» provoca, más bien, esta otra: «¿qué sabe usted?» Sin embargo, desde un punto de vista narratológico, se puede desear la diferencia: *estar muerto* y *parecer* son dos estados que, por definición, sólo se pueden percibir desde el exterior. ¿Qué es estar muerto, sino *parecer muerto* a quien corresponda?

¹³⁷ Gerald Prince, 1982a, pág. 183, da como ejemplo de tipo narrativo, aún por realizar y que quizá no se realice nunca, «una novela en tercera persona, en forma de diario, escrito en futuro y que presente los acontecimientos en un orden no cronológico». Eso es lo que yo llamo un reto, y si tuviera tiempo...

ramente «inaceptables», y así sucesivamente. Nadie sabe dónde se detienen las «posibilidades», reales o teóricas, de cualquier cosa. ¿Me parece, pues, prudente «prevenir», es decir, dibujar una casilla para el tipo que nos interesa, aunque *L'Étranger* no la rellene, por ahora, más que provisionalmente, y con un signo de interrogación. Ruego al amable lector que vaya a llenarla por sí mismo.

Hemos pasado, por tanto, de las tres «situaciones típicas» de Stanzel (1955) a seis situaciones, desigualmente extendidas, sin duda, pero que corresponden, todas, a alguna posibilidad combinatoria de un cuadro de los «posibles narrativos» que no integra, por el momento, más que dos categorías, la de la «persona» y la de la perspectiva. Se podría concebir un cuadro mucho más complejo, que tenga en cuenta el nivel narrativo, la posición temporal (narración posterior, anterior o simultánea), la «distancia», si procede, y otros parámetros de orden, velocidad y frecuencia. Llegado a este punto, el cuadro no podría seguir aplicándose a obras enteras (en realidad, con todo rigor, ninguno puede), sino solamente a algún segmento, a veces muy breve, dado que sólo la *relación* («persona») rige de manera más o menos constante la totalidad de un relato. Además, se volvería muy difícil de representar en una página de un libro. Así que me conformo, a manera de ejemplo y trampeando un poco con los recursos del espacio en dos dimensiones, con cruzar en un solo cuadro los tres parámetros de la focalización, la relación y el nivel. Conservo los ejemplos que ya se han hecho tradicionales, pero restablezco los elementos de mi terminología. La mitad izquierda es idéntica al cuadro precedente, en el que *L'Étranger* figura en su lugar, con el signo de interrogación que le corresponde. La mitad derecha recupera los seis mismos tipos en situación de narración intradieгética y, por tanto, de relato metadieгético. Sitúo en ella tres ejemplos bastante típicos y dejo tres casillas vacías, mitad por pereza, mitad como homenaje a la sagacidad del lector: no debería ser demasiado difícil encontrar un caso de relato homometadieгético no (o mal) focalizado; la columna de la derecha es más embarazosa, porque haría falta casar dos actitudes narrativas históricamente poco compatibles, al menos hasta ahora: la metadieгética, que es un rasgo «clásico» (quiero decir barroco: de la *Odisea* a *Lord Jim*) y la focalización externa, que es un rasgo «moderno», de Hemingway a Robbe-Grillet. Pero deberíamos poder contar con la capacidad sincrética —las malas lenguas dirían el eclecticismo— de la ficción «post-moderna», a la que esta columna se remite de derecho con el encargo de que la llene lo más rápidamente posible, si todavía tiene fuerza.

Nivel → Relación ↓	Extradiegético			Intradiegético		
	0	Interna	Externa	0	Interna	Externa
Focalización →						
Heterodiegética	<i>Tom Jones</i>	<i>Retrato del artista</i>	<i>The Killers</i>	<i>El curioso impertinente</i>	<i>L'Ambibieux par amour</i>	
Homodiegética	<i>Gil Blas</i>	<i>El hambre</i>	<i>L'Étranger ?</i>		<i>Manon Lescaut</i>	

Espero que no se tome esta propuesta demasiado al pie de la letra. Para mí, lo esencial reside, no en esta o aquella combinación real, sino en el propio principio combinatorio, cuyo principal mérito reside en situar las diversas categorías en una relación libre y sin limitaciones *a priori*: ni *determinación* (en el sentido hjelmsleviano) unilateral («tal elección de voz implica tal posición de modo, etc.»), ni *interdependencia* (tal elección de voz y tal elección de modo se obligan recíprocamente»), sino simples *constelaciones* en las que cualquier parámetro puede jugar, *a priori*, con cualquier otro; corresponde al especialista destacar aquí o allá las afinidades (s)electivas, las compatibilidades técnicas o históricas más o menos grandes, sin apresurarse demasiado a proclamar incompatibilidades definitivas: la naturaleza y la cultura engendran, cada día, miles de «monstruos», que están sanísimos.

XVIII

Había pasado demasiado deprisa (págs. 261-265) por las *funciones del narrador*. Es cierto que, al distinguir una función *narrativa* cuyo estudio, en buena lógica, se confundiría con todo lo que precede, y cuatro funciones *extranarrativas* cuyo estudio, también en buena lógica, no tiene sitio en un trabajo sobre el discurso narrativo, había quedado, y aún lo estoy, dispensado de decir más (la buena lógica es verdaderamente muy buena).

Dos palabras, de todas formas, para precisar algo que es evidente. Las funciones extranarrativas son más activas en el tipo «narratorial», es decir, en nuestros términos, no focalizado: una focalización rigurosa, sea interna, como en el *Retrato del artista*, sea externa, como en Hemingway, excluye, en principio, todo tipo de intervención del narrador, que se limita a contar e incluso finge, con arreglo a la vieja fórmula, que deja que la historia «se cuente por sí sola»; el uso del discurso con comentario es el privilegio del narrador «omnisciente». En cuanto a la función llamada «testimonial», sólo tiene sitio, por razones evidentes, en la narración homodiegética, cuya variante «yo testigo» no es, como su nombre indica, más que un amplio testimonio: «Yo estaba allí, las cosas sucedieron así.» Pero quizá habría que ver dicha función también en esos tipos de ficción cuyo narrador se sitúa como cronista o historiador, es decir, como testigo retrospectivo, como *Karamazov*, o el relato primario de *Un roi sans divertissement*: aquí, el narrador, como todo buen historiador, debe atestiguar, al menos, la veracidad de sus fuentes, o testimonios intermedios: «Yo no estaba,

pero sucedió hace un siglo en mi pueblo, y esto es lo que dice la tradición oral...»¹³⁸.

El capítulo sobre el *receptor*, sin duda demasiado rápido, se ha visto inmediata y felizmente completado por el artículo de Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», que añadiría a mi trabajo, gustoso y sin vergüenza, con sólo tres objeciones. La primera es que, en efecto, no se trata más que de una introducción, rápida y, a veces, desordenada. La segunda, que, a falta de una distinción clara entre los públicos intradieгéticos (el Sr. de Renoncour en *Manon Lescaut*¹³⁹) y extradieгéticos (el oyente del *Père Goriot*), la disociación necesaria entre receptor y lector se encuentra algo atropellada. Porque el público extradieгético no es, como el intradieгético, un «repetidor» entre el narrador y el lector virtual: se confunde totalmente con este último que, a su vez, es un repetidor hacia el lector real, que puede, o no, «identificarse» con él, es decir, *tomar personalmente* lo que el narrador dice a su receptor extradieгético, mientras que en ningún caso puede identificarse (en este sentido) con el narrador intradieгético, que es, después de todo, un *personaje* como los demás.¹⁴⁰ Cuando Des Grieux dice a Renoncour: «Usted fue testigo en Pacy. Su encuentro fue un feliz momento de descanso, que me fue otorgado por la fortuna, etc.», yo, lector «real», no siento que se dirija a mí: Des Grieux se dirige a Renoncour (y con razón) como un personaje a otro, que recibe sus palabras y las intercepta total y legítimamente, puesto que sólo pueden dirigirse a él¹⁴⁰. Pero, cuando el narrador de *Père Goriot* escribe: «Usted, que sostiene este libro con una mano blanca, usted que se hunde en un sillón mullido mientras se dice: quizá me interese éste», tengo derecho a objetar (mentalmente) que mis manos no están tan blancas, o

¹³⁸ S. Suleiman, 1983, pág. 197, propone, con mucha razón, que se sustituya «función ideológica» por el más neutro *función interpretativa*.

¹³⁹ El doble carácter de Renoncour (y otros muchos del mismo tipo) parece comprenderse mal, a veces, pese a ser sencillo: es *intradieгético como público receptor* de Des Grieux y *extradieгético como narrador* (autor ficticio) del relato primario de *Manon Lescaut*. Y sólo puede ser ambas cosas porque es un narrador *homodieгético*, es decir, presente como personaje (entre otros, como oyente) en el relato del que se hace cargo. Todo narrador extrahomodieгético es intradieгético como personaje y extradieгético como narrador. ¿Está claro?

¹⁴⁰ Evidentemente, no ocurre así con todas las veces que se dirige a Renoncour. Cuando Des Grieux le anuncia: «Conocerá Tiberge cuando continúe mi historia», podemos compartir con él esa espera. Con arreglo al principio de que *quien más puede menos puede*, el oyente intradieгético puede acumular ese papel fuerte de oyente activo (se reúne con Des Grieux) con el papel más débil de oyente pasivo porque es ajeno a la historia (no conoce Tiberge), que es el mismo que tenemos nosotros.

que mi sillón no es tan mullido, lo cual significa que creo legítimamente que se dirige a mí. Y cuando Tristram me pide que le ayude a llevar al Sr. Shandy a la cama, esta metalepsis consiste precisamente en tratar a un receptor extradiegético como si fuera intradiegético. Es absolutamente legítimo distinguir, en principio, al receptor del lector, pero también hay que tener en cuenta los casos de síncrexis¹⁴¹. Asimismo, por supuesto, el narrador extradiegético se confunde por completo con el autor, no diría yo, como se hace demasiado a menudo, «implícito», sino bien explícito y proclamado. Tampoco digo «real»; sino, a veces (raramente), real, como, por ejemplo, el Giono de *Noé*, reconocible en su bata «cortada de una manta de caballo totalmente roja», y otros detalles autobiográficos; a veces, ficticio (Robinson Crusoe); y, a veces, un extraño híbrido de ambos, como el autor narrador de *Tom Jones*, que no «es» Fielding, pero que llora igualmente, en una o dos ocasiones, por su difunta Charlotte. Pero no quiero anticiparme al próximo capítulo, que intentará abordar o eludir de frente esta espionosa cuestión.

Mi última reserva se refiere a otra síncrexis no tratada por Prince, que asegura una de las posibles funciones del receptor: es la identidad *entre receptor y héroe*, y es la situación llamada de «narración en segunda persona», característica de ciertos relatos judiciales o académicos y, naturalmente (?), de obras literarias como *La modification* (en *usted*) o *Un homme qui dort* (en *tú*), y que esta fórmula me parece definir de forma exhaustiva. Este caso raro, pero muy sencillo, es una variante de la narración heterodiegética, prueba, al menos, de que dicha noción es más extensiva que la del «relato en tercera persona». Es heterodiegética, por definición, toda narración que no está (que no tiene, o finge no tener, razón para estar) en primera persona¹⁴². Pero, fuera del *yo*, no

¹⁴¹ Resulta significativo que en otro artículo, esta vez dedicado al lector (1980), Prince renuncie implícitamente a distinguirlo del oyente (extradiegético, por supuesto). La refundición del artículo de 1973 en el libro 1982b, págs. 16-26, marca con algo más de claridad la distinción entre los «oyentes-personajes» (intradiegéticos) y los otros, pero no extrae todas las conclusiones.

¹⁴² Incluye como prueba el caso de la «autobiografía en segunda persona» mencionado por Lejeune, 1980, pág. 36, que ilustra de maravilla, aunque en sea en verso, *Zone* de Apollinaire. Al explotar, como destaca Lejeune, una situación de lenguaje muy corriente (el diálogo interior), este tipo de relato autobioheterodiegético parece mucho menos figurado o ficticio que su versión en tercera persona. Pero, en realidad, es más complejo, porque incluye en su juego al oyente: el personaje *es* el oyente, *no es* el narrador y, una vez más, no se sabe demasiado bien de qué lado *pretende estar* el autor; por supuesto, sabemos y adivinamos que está en todas partes.

sólo existen *él*, *ella* o *ellos*; también están *tú* y *vosotros*. A propósito, hay que advertir que hacemos mal en no hablar más que de las personas del singular. Hay también relatos en segunda o tercera del plural, que siguen siendo heterodiegéticos. Y existen relatos en primera persona del plural, cuyo caso podría parecer más complejo, puesto que *nosotros* = *yo* + *él*, o *yo* + *tú* (etc.), es decir, *ego* + *aliquis*. No se trata de eso, porque, para que un relato sea homodiegético, basta que *ego* figure como personaje. Si figura solo, ésa sería la forma absoluta de lo autodiegético. ¿Crusoe antes de Viernes? ¿Thoreau antes de Walden? Verdaderamente, no. ¿El animal del *Terrier*? No basta. ¿Malone? Todavía no...

XIX

Quedan, tal vez, por rellenar o justificar dos o tres lagunas que se me han reprochado aquí y allá, especialmente por parte de Shlomith Rimmon. Digo bien, dos o tres, porque una de las tres consistía en la ausencia de correlación entre lo que Rimmon llama los «diferentes aspectos del relato» (tiempo, modo, voz) y, bien o mal, acabo de reparar esta omisión. Otra laguna se referiría a la noción de *personaje* en sí misma, y Rimmon la atribuye a mi interés exclusivo por la acción como objeto esencial del relato, mientras que los personajes no son, con arreglo a la posición aristotélica, más que *soportes* de esa acción. Desde luego, hay mucho de ello: después de todo, un personaje que no forma parte de la acción no puede figurar en un relato (pero sí en un retrato, caracterización, etc.); pero añadiría que, más radicalmente y (otra vez) como su título indica y su introducción confirma, *Discours du récit* trata del *discurso* narrativo y no de sus *objetos*. Ahora bien, el personaje pertenece a esta última categoría, aunque no sea, en la ficción, más que un pseudo-objeto, totalmente constituido, como todos los objetos de ficción, por el discurso que pretende describirlo e informar sobre sus acciones, sus pensamientos y sus palabras. Razón de más, sin duda, para interesarse más por el discurso constituyente que por el objeto constituido, ese «ser viviente sin entrañas» que aquí es sólo (contrariamente a lo que ocurre en el caso del historiador o el biógrafo) un efecto de texto¹⁴³. Por otro lado, observo que la propia Shlomith Rimmon¹⁴⁴, después de haber dedicado al personaje como objeto un capítulo bastante interrogativo («Story: characters»), debe

¹⁴³ Véase Hamon, 1977 y 1983.

¹⁴⁴ 1983.

volver a él más adelante, y de forma más segura, a juzgar por el título («Text: characterization»). La *caracterización*, evidentemente, es la técnica de construcción del personaje a través del texto narrativo. Su estudio me parece la mayor concesión que la narratología, en sentido estricto, puede hacer al examen del personaje. Pero no siento haberla desechado o, mejor dicho, ni siquiera haber pensado en ella desde mi perspectiva, porque me parece conceder *demasiado* a lo que no es sino un «efecto» entre otros, al darle el privilegio de recortar y, por consiguiente, controlar el análisis del discurso narrativo. Considero decididamente preferible, aunque sea relativo (más «narratológico»), disolver el estudio de la «caracterización» en el de sus medios constitutivos (que no son específicos de ella): designación, descripción, focalización, relato de palabras o de pensamientos, relación con la instancia narrativa, etc.

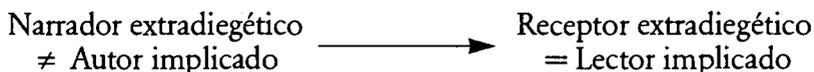
La tercera «laguna» exige comentarios más largos. El mío consiste para empezar, sin duda, en citar íntegramente a Shomith Rimmon: «La omisión (de nuevo sin explicación) del “autor implicado” (*implied author*) me parece lamentable en sí misma y por la simetría parcialmente falsa que produce entre narrador y receptor. La falsedad parcial de dicha simetría afecta al par *narrador/receptor extradiegéticos*. El narrador extradiegético es una voz en el texto, mientras que el receptor extradiegético, o lector implicado, no es un elemento del texto sino una construcción mental basada en el conjunto del texto. De hecho, el lector implicado responde al autor implicado, otra construcción mental basada en el conjunto del texto, rigurosamente distinta del autor real al que, con razón, Genette excluye de su estudio. Sin el autor implicado, es difícil analizar las “normas” del texto, sobre todo cuando difieren de las del narrador»¹⁴⁵.

Como se ve, no es una observación «en el aire»: sus nociones son muy precisas y pone los puntos sobre las íes. Una respuesta cómoda consistiría probablemente en excluir del campo narratológico, no sólo al autor real, sino también al autor «implicado» o, más exactamente, la cuestión (que, para mí, es la misma) de su existencia. Cómoda y justificada: a mi juicio, la narratología no tiene por qué ir más allá de la instancia narrativa, y las instancias del *implied author* y el *implied reader* se sitúan claramente en ese más allá. Pero, si esta pregunta no es, en mi opinión, competencia de la narratología (tampoco es, en absoluto, específica del relato, y Rimmon habla acertadamente de *texto* en general), sí forma parte de la competencia, más amplia, de la poética, y qui-

¹⁴⁵ 1976a, pág. 58. Para decir la verdad, uso el término «autor implícito» en una ocasión (pág. 232), pero sin pensar en sus connotaciones, y lo identifiqué en seguida con un autor real (Saint-Amant).

zá convenga tenerla en cuenta para terminar, en esta frontera a la que hemos llegado. Pero no podemos hacerlo sin intentar desenredar unos hilos algo enmarañados, y pido disculpas por adelantado por este ingrato ejercicio.

En primer lugar, destaco un punto de acuerdo, para dejar de lado al narrador y el receptor intradieгéticos: Des Grieux y Renoncour no corren peligro de interferir con las instancias autorial y lectorial, de las que les separan otras dos instancias, el narrador extradieгético y su receptor extradieгético (Renoncour narrador y su destinatario); están aislados en su burbuja dieгética, así que dejémosles allí. La falsa simetría es, según Rimmon, la que se crea entre las situaciones del narrador y el receptor extradieгéticos, mientras que, si bien este último se confunde con el lector «implicado» (que yo prefiero llamar lector *virtual*, pero confío que estos dos, al menos, sean el mismo), el primero no puede confundirse con el autor implicado. Podría representarse en un esquema como éste:



El segundo punto de acuerdo, pues, es que el receptor extradieгético se confunde con el lector implicado o virtual. Nos encontramos con un caso de recorte, para mayor alegría de nuestro maestro Occam, y estos pequeños ahorros no son de despreciar en los tiempos que corren. El debate se centra, por tanto, en la distinción —que hace Shlomith Rimmon, y no yo— entre narrador extradieгético y autor implicado, y sólo en ella. (Tal vez hay un desacuerdo menor sobre la manera en la que Rimmon ve al receptor extradieгético dentro del texto: «construcción mental basada en el conjunto del texto»; en mi opinión, está igualmente basada en una red de indicios concretos y localizados, de los cuales Prince ha dado excelentes ejemplos. Como en el caso del narrador, no se trata de una *voz*; sino de un oído trazado, a veces, con precisión y complacencia.)

Recuerdo que Wayne Booth propuso ya esta noción en 1961 con la forma inglesa de *implied author*, que hemos traducido erróneamente al francés como «autor implícito», una locución en la que el adjetivo contribuye a endurecer y hacer hipostático lo que, en inglés, no era más que un participio¹⁴⁶. En Booth, este concepto, elaborado en ope-

¹⁴⁶ En ocasiones, la locución francesa aparece en inglés con la forma *implicit author*, que el propio Booth emplea una o dos veces.

sición al de autor real, se identifica, en gran parte, con el de narrador, y Booth lo sustituye, a veces, por el de «narrador implicado»¹⁴⁷. En una época en la que la disociación entre el autor (real) y el narrador no era muy corriente, el *implied author* servía para marcar la diferencia y para distinguir, por ejemplo, a los diversos enunciadores de *Tom Jones*, *Joseph Andrews* o *Amelia* del propio Henry Fielding. En lo esencial, y en cada relato, ello producía *dos* instancias: el autor real y el autor implicado, es decir, la imagen de dicho autor tal como podía ser construida (por el lector, desde luego) a partir del texto. Desde entonces se ha hecho hincapié en la actividad del narrador y, si se conserva la instancia de autor implicado, nos encontramos con *tres* instancias, lo cual nos lleva a este cuadro «completo», con distintas variantes en Chatman, Bronzwaer, Schmid, Lintvelt y Hoek:

[Aut. real [Aut. Impl. [Narr.^r. [Relato] Narr.^e.] Lect. impl.] Lect. real.]

demasiada gente para un solo relato. ¡Socorro. Ocam!

De modo que la pregunta —para no tener aquí en cuenta más que la parte izquierda del cuadro— es ésta: ¿es el *autor implicado* una instancia necesaria y (por tanto) válida entre el narrador y el autor real?

Como instancia efectiva, desde luego que no: un relato de ficción está ficticiamente elaborado por su narrador y efectivamente por su autor (real); entre ambos, no trabaja nadie, y cualquier tipo de resultado textual debe atribuirse a uno u otro, según el plan adoptado. Por ejemplo, el estilo de *José y sus hermanos* no puede atribuirse más que (ficticiamente) al narrador celestial que presuntamente habla, como es natural, ese lenguaje pseudobíblico, o al señor Thomas Mann, escritor de lengua alemana, premio Nobel de literatura, etc., que le hace hablar así. El estilo de *L'Étranger* es, en la ficción, la forma de expresarse Meursault y, en realidad, la forma en la que le hace expresarse un autor al que nada permite distinguir del señor Albert Camus, escritor de lengua francesa, etc. No hay sitio para la actividad de un tercer hombre, ninguna razón para descargar de sus responsabilidades reales (ideológicas, estilísticas, técnicas y otras) al autor real, salvo que caigamos torpemente del formalismo en el angelismo.

Como instancia ideal, entonces: el autor implicado se define, en palabras de su inventor, Wayne Booth, y de alguien que se encuentra en

¹⁴⁷ 1952, pág. 164.

tre sus detractores, Mieke Bal¹⁴⁸, como una *imagen* del autor (real) construida por el texto y percibida como tal por el lector. La función de dicha imagen parece ser esencialmente de orden ideológico: para Shlomith Rimmon, ya hemos visto (sólo ella), permite analizar las «normas» del texto; para Mieke Bal, esta «noción ha sido muy popular porque prometía algo que, a (su) juicio, no ha sido capaz de suministrar, y que era asumir la ideología del texto. Ello habría permitido condenar un texto sin condenar a su autor, y vice versa; una propuesta muy seductora para el izquierdismo de los años 60»¹⁴⁹.

Volveremos a ver este aspecto de la cuestión. Por el momento, propongo aceptar la definición del autor implicado como imagen del autor en el texto. Creo que corresponde a mi experiencia de lectura: por ejemplo, leo *José y sus hermanos*, oigo una voz, la del narrador ficticio, algo (?) me dice que esa voz no es la de Thomas Mann y, detrás de la imagen explícita de ese narrador ingenuo y devoto, construyo, bien o mal y, si es posible, sin utilizar demasiados indicios extratextuales, la imagen del autor que implica la ficción, al que supongo, a contrario, lúcido y «libre pensador». Es el autor que deduzco de su texto, la imagen que ese texto me sugiere de él.

En buena lógica (otra vez ella), una imagen no posee rasgos distintos (de los de su modelo) y, por tanto, no merece ninguna mención especial, salvo si es infiel, es decir, incorrecta. La corrección de la imagen «autor implicado» (sólo) puede depender de dos factores, ligados a su producción y su recepción. (Voy a ser muy esquemático.) Uno es la competencia del lector. Es evidente que un lector incompetente o estúpido puede elaborar, a partir del texto, la imagen más infiel del autor: creer, por ejemplo, que Albert Camus era un ser huraño e inarticulado, o que Daniel Defoe pasó veintiocho años en una isla desierta¹⁵⁰. Para eliminar estas deformaciones secundarias, pues, debemos suponer en el lector, como decisión de método, una competencia per-

¹⁴⁸ Booth: «An implicit *picture* of the author who stands behind the scenes», *Distance and point of view*, pág. 64; Bal: «The implied author... is the *image* of the overall subject», 1981b, pág. 209. En este artículo, Mieke Bal sostiene, en contra de Bronzwaer y no sin razón, que la noción de autor implicado es incompatible con el tipo de narratología que propongo y, especialmente, con la oposición intra/extradiegético.

¹⁴⁹ 1981a, pág. 42. Se habrá advertido, de paso, que el gesto esencial del análisis ideológico parece consistir en «condenar» un texto.

¹⁵⁰ «Pese a la autoridad de lo que se juzga, muchas personas siguen haciendo el ridículo, todavía hoy, de considerar al escritor cómplice de los sentimientos que atribuye a sus personajes; y, si emplea el yo, casi todo el mundo está tentado de confundirlo con el narrador» (Balzac, prefacio a *Lys dans la vallée*).

fecta. Ello no significa necesariamente, tranquilicémonos, una inteligencia sobrehumana, sino un mínimo de perspicacia común y un buen dominio de los códigos, entre ellos, desde luego, la lengua. *Buen dominio* significa como mínimo, a mi juicio, el que supone el autor y con el que cuenta: véase, por ejemplo, el funcionamiento de una novela policiaca clásica.

El otro factor, el único que queda en tela de juicio, es la actuación del autor (real), y nuestra pregunta pasa a ser: ¿en qué circunstancias puede un autor producir, en su texto, una imagen infiel de sí mismo?

Según los defensores del autor implicado, dichas circunstancias pueden ser de dos tipos. La primera hipótesis es la de la *revelación involuntaria* (en el sentido en que el psicoanálisis habla de lapsus «reveladores») *de una personalidad inconsciente*. E invocan dos argumentos¹⁵¹: uno es el testimonio de Proust, que declara, como todo el mundo sabe: «Un libro es el producto de *otro yo* (*"second self"*, dirá Booth), distinto al que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios...» El otro es el famoso análisis «marxista» (anticipado desde 1870 por Zola) con arreglo al cual Balzac habría ilustrado en la *Comédie humaine*, sin querer, opiniones políticas y sociales contrarias a las que profesaba en la vida. He aquí cómo presentaba esta tesis en 1951 Lukács, citado por Lintvelt: «Engels demostró que Balzac, aunque políticamente legitimista, logró desenmascarar justamente en sus obras a la Francia realista y feudal, dar la forma más poderosa y literaria al estado de condena a muerte del orden feudal... Esta contradicción en Balzac, que era legitimista, halla su punto culminante en el hecho de que los únicos héroes auténticos y genuinos de su mundo, rico en personajes, son los luchadores resueltos contra el feudalismo y el capitalismo: los jacobinos y los mártires de las luchas de barricadas»¹⁵².

No se puede decir que esta formulación sea, ni mucho menos, la más fina y acertada posible¹⁵³, pero no importa: a Balzac no le costa-

¹⁵¹ Sigo esencialmente la argumentación de Lintvelt, págs. 18-22.

¹⁵² *Balzac und der französische Realismus*, 1952, citado en Lintvelt, pág. 20, trad. fr. en Maspero, 1967, págs. 14 y 17.

¹⁵³ Desgraciadamente no hay que atribuirlo a la situación del año 1951, fecha de este prefacio y mala añadida donde las haya: el argumento se encuentra ya en los textos de 1935 que figuran a continuación, y procede directamente del propio Engels, para quien «los únicos hombres de los que habla Balzac con admiración no disimulada son sus adversarios políticos más encarnizados, los héroes republicanos del claustro Saint-Merri, los hombres que, en esa época (1830-1836), representaban verdaderamente a las masas populares» (Carta de abril de 1888, en Marx-Engels, *Sur la littérature et l'art*, Editions so-

ba mostrarse, en su obra, menos conservador que en sus manifiestos, la contradicción ideológica y lo que Engels llama el «triunfo del realismo» acaban pasando por vías menos espinosas y, de cualquier forma, lo más corto en este caso es suponer la validez del ejemplo.¹ ¿Qué conclusión sacar en ambos casos (Proust y Balzac) y en todos los que tratan a diario la psicocrítica y la sociocrítica? Evidentemente, que la imagen del autor construida por el lector (competente) es *más fiel* que la idea que dicho autor se hacía de sí mismo; Proust habla de un «yo profundo» que debe ser *más verdadero* que el yo «superficial» de la conciencia. Aquí, por consiguiente, *el autor implicado* es el auténtico *autor real*. Para que resulte científico, escribiremos: AI = AR. En tal caso, desde luego, AI, imagen fiel y, por tanto, transparente, se vuelve una instancia inútil. Fuera AI.

¹ La segunda hipótesis es la de la simulación voluntaria, por el autor real y en su obra, de una personalidad diferente de su personalidad real, o de la idea (supongámosla, como hipótesis y para evitar inútiles desvíos, acertada) que se hace de ella.

Por supuesto, es necesario disociar y dejar de lado el caso de los relatos con narrador homodiegético explícitamente distinto y, como dice Booth, «dramatizado», como *Tristram Shandy*, la *Recherche* o *Doktor Faustus*. Todo el esfuerzo de simulación se dirige a la figura del narrador: la imagen del autor no se ve afectada, y sólo el lector incompetente evocado por Balzac y, tal vez, ilustrado por Engels, podría asimilar a Sterne y Tristram o a Mann y Zeitblom (en la *Recherche*, como sabemos, el caso es más complejo). Hay un narrador homodiegético, extradiegético, autor, ficticio y explícito (Tristram) y, detrás de él, un autor implicado que no tiene ninguna razón —y yo añado: ningún medio— para distinguirse del autor real. También aquí, por tanto, AI = AR, y fuera AI. El caso de los narradores heterodiegéticos es más sutil y más interesante, porque tenemos un narrador-autor anónimo y, por tanto, (más) implícito, cuya personalidad pretende ser efectivamente (voluntariamente) distinta, incluso (en general) irónica: así ocurre con el narrador ingenuo y bienpensante de *Tom Jones*, el «justo me-

ciales, 1954, págs. 318-319). Se trata, por supuesto, del Michel Chrestien de *Illusions perdues* y de *Cadignan*, de quien d'Arthez declara: «No conozco, entre los héroes de la Antigüedad, a ningún hombre que sea superior a él.» De ahí a deducir que Balzac lo admiraba más que a ningún otro de sus héroes... véase nota 3, pág. 97. ¿Y por qué un legitimista tendría necesariamente, bajo la monarquía de julio, que considerar a los republicanos «sus adversarios políticos más encarnizados»?

dio» de *Lewwen* o el devoto de *José*¹⁵⁴. Estas ironías, como todas, se producen para ser descifradas, si no por todo el mundo, al menos por los *happy few*, o el efecto se pierde: no se ríe bien solo. Nos encontramos, así, con dos instancias implícitas, pero una es el narrador extradiegético, y la otra es la imagen del autor que el lector extrae del texto cuando descifra la ironía, y no veo ninguna razón para que dicha imagen sea infiel. Una vez más, AI = AR, y fuera AI.

Por consiguiente, AI me parece, *en general*, una instancia fantasma («residual», dice Mieke Bal), constituida por dos distinciones que se ignoran mutuamente: 1) AI no es el narrador, 2) AI no es el autor real, sin ver que en 1) se trata del autor real y en 2) del narrador, y que no hay sitio, en ninguna parte, para una tercera instancia que no sería ni el narrador ni el autor real.

Sin embargo, no pretendo decir que este principio no tenga ninguna excepción, es decir, ninguna situación en la que la imagen del autor propuesta por el texto no sea constitucionalmente infiel. Decidido a ser el abogado (de oficio) del diablo, he buscado concienzudamente varios ejemplos y, para empezar, he creído encontrar algunos en el campo de lo que llamo hipertextualidad¹⁵⁵, donde una obra firmada por un solo autor procede, en realidad, de la colaboración involuntaria de una o varias personas distintas. Tras la prueba, no me parece que la hipertextualidad baste para engendrar una imagen autorial correcta: en la inmensa mayoría de los casos, la situación hipertextual está claramente señalada y, de todas formas, en el contrato genérico *le corresponde* al lector, ayudado o no por indicios paratextuales, percibir correctamente la relación (inter)autorial. Por ejemplo, en una parodia, debe identificar el texto parodiado y, por consiguiente, a su autor, detrás del texto paródico. El lector del *Chapelain décoiffé* debe reconocer en él, al mismo tiempo, el hipotexto *Le Cid* y, por tanto, al autor hipotextual Corneille, y su transformación paródica y, por tanto, a un parodista, identificado o no. El lector del *Virgile travesti* debe percibir, a la vez, a Virgilio y a su parodista; el lector óptimo de *Vendredi* debe reconocer a Defoe debajo de

¹⁵⁴ Digo *personalidad*, no *identidad*. En principio, la identidad de un narrador extrahe-terodiegético no se menciona, sencillamente, y nada obliga —ni, por consiguiente, autoriza— a distinguirla de la del autor; después de todo, cuando el narrador de *Joseph Andrews* menciona en una ocasión a su «amigo Hogarth» y el de *Tom Jones*, una o dos veces, a su difunta Charlotte, es lo mismo que firmar Henry Fielding. El narrador, pues, es este último, que, en parte, finge una personalidad que no es la suya.

¹⁵⁵ Véase 1982, *passim*.

Tournier, etc.¹⁵⁶. Igualmente, el lector de un plagio debe identificar al autor modelo (en general, el plagario ayuda) y, por tanto, percibir en el plagio la doble presencia del plagario y el plagiado. En todos estos casos, el lector percibe con claridad, en principio, la duplicidad de la instancia autorial, y el doble «autor implicado» responde bien al doble autor real. Una vez más, pues, $AI = AR$, y fuera AI.

La excepción me parece limitada a dos situaciones, ambas fraudulentas, es decir, precisamente, construidas para engañar al lector proponiéndole, sin ningún indicio corrector, una imagen infiel del autor. Una de tales situaciones es la del *apócrifo*, es decir, una imitación perfecta sin paratexto que lo denuncie: el lector de un apócrifo no tiene, evidentemente, por qué identificar la duplicidad de su instancia autorial; en un falso Rimbaud perfecto, se supone que debe percibir a un solo autor, Rimbaud, por supuesto. El texto contiene un autor implicado —hablemos con más sencillez: el texto implica un autor—, que es Rimbaud; mientras que el autor real es (por ejemplo) Tartempion; de modo que, aquí, finalmente, $AI \neq AR$.

La otra situación fraudulenta es una, simétrica, a la que el lenguaje corriente da una denominación un poco racista. Cuando una estrella del espectáculo o la política firma con su nombre un libro escrito, mediante retribución, por alguien que trabaja a destajo y anónimamente, el lector tampoco tiene por qué percibir las dos instancias autoriales; percibe una, que no es la verdadera; luego aquí, una vez más, $AI \neq AR$.

Es todo, por el momento, y es poco, de acuerdo, y es típicamente marginal. Es aún menos porque se supone que el segundo caso no existe (se habrá visto que yo no he citado ningún ejemplo) y el primero sólo existe de forma ideal: no conozco ningún apócrifo verdaderamente perfecto ni definitivamente logrado¹⁵⁷. Pero existe, al menos, un tercer caso de disociación de las instancias: es el de las obras escritas en colaboración, como las novelas de los hermanos Goncourt o Tharaud, Erckmann-Chatrian o Boileau-Narcejac¹⁵⁸. Me resulta difícil

¹⁵⁶ Añado en este último caso: lector *óptimo*, porque todo parece indicar que la actuación de Tournier, más rica en sí, prescinde con más facilidad que las de Boileau o Scarron de la identificación del hipotexto: hay grados de intensidad de la relación hipertextual. Pero sigo pensando que la lectura hipertextual es, incluso aquí, *superior* (y, de paso, más acorde con la intención del autor y, por tanto, el programa del texto) a una lectura ingenua que no reconozca uno de sus aspectos.

¹⁵⁷ Estúpido: por definición, si existe alguno, nadie lo conoce.

¹⁵⁸ Hay que excluir, de esta clase, los relatos homodiegéticos no ficticios (en lenguaje normal: autobiográficos) como el Diario de los propios Goncourt, en el que la doble autoría queda señalada, desde el principio, por el actor doble: *nosotros*.

imaginar que el *texto* de dichas obras indique o traicione la duplicidad de su instancia autorial. Un lector no provisto de la indicación paratextual del nombre de los autores¹⁵⁹ construiría espontáneamente la imagen de un autor único, y, otra vez, AI ≠ AR. Este caso no es muy emocionante, pero tiene el mérito de la legalidad. Decididamente, no veo otros (casos), pero la caza está abierta.

Por consiguiente, mi posición sobre el «autor implicado» sigue siendo, en cierto sentido, esencialmente negativa. Sin embargo, en otro sentido, estaría presto a decir que es esencialmente positiva. Todo depende, en efecto, del carácter que se quiera atribuir a esta noción. Si con ello se quiere decir que, más allá del narrador (incluso extradiegético), y por diversos indicios, concretos o globales, el texto narrativo, como cualquier otro, fomenta cierta *idea* (este término es, sin duda, preferible a «imagen», y ya es hora de sustituirlo) *del autor*, se está hablando de una evidencia, que no tengo más remedio que admitir, e incluso reivindicar, y, *en este sentido*, me adhiero, gustoso, a la fórmula de Bronzwaer: «El campo de la teoría narrativa [diría, con más prudencia, la poética] excluye al autor real, pero incluye al autor implicado»¹⁶⁰. El autor implicado es todo lo que el texto nos permite conocer del autor, y el especialista en poética debe prestarle tanta atención como cualquier otro lector. Pero, si se quiere convertir *esta idea del autor* en «instancia narrativa», me retiro, porque pienso que no hay que multiplicarlas sin necesidad y ésta, *como tal*, no me parece necesaria. En el relato o, más bien, detrás o delante de él, hay alguien que cuenta, que es el narrador. Más allá del narrador, hay alguien que escribe y es responsable de todo lo que ocurre de este lado. Éste, gran noticia, es el autor (por las buenas) y, a mi juicio, como decía ya Platón, es bastante.

Lo mismo, es decir, poco, diría del lector: un lector está más o menos implicado en el texto, que se confunde, en la narración extradiegética, con el receptor, y que consiste exhaustivamente en los indicios que lo implican y, a veces, lo designan. En la narración intradiegética,

¹⁵⁹ También esta indicación puede estar equivocada, como en «Erckmann-Chatrion» o «Boileau-Narcejac», que podemos tomar por un nombre individual compuesto, o ser mentirosa, como en «Delly» o «Ellery Queen», cuya doble identidad real, imagino, pocos lectores conocen y, si lo hacen, es mediante una vía francamente extratextual. Para Delly, los dos autores reales, Marie y Frédéric Petitjean de la Rosière, llevaron el disimulo de su identidad hasta el punto de dedicar su primer libro (*Une femme supérieure*, 1907), «a mis queridos padres», con lo que la ficción del pseudónimo se introdujo donde, en principio, no tenía nada que hacer. Menos mal que eran hermanos...

¹⁶⁰ Art. cit., pág. 3.

el lector implicado está oculto por el receptor, y ningún indicio concreto permite verlo: Des Grieux no puede dirigirse a nadie *más allá* de Renoncour. Pero sigue estando globalmente implicado por la competencia lingüística y narrativa, entre otras, que el texto postula para pretender que lo lean: Des Grieux sólo habla a Renoncour, pero Renoncour aguarda a un lector. La gran simetría, en todo este asunto, está relacionada con la *vectorialidad* de la comunicación narrativa: el autor de un relato, como todo autor, se dirige a un lector que no existe todavía cuando se dirige a él y que quizá no exista jamás¹⁶¹. Al contrario que el autor implicado, que es, en la mente del lector, la idea de un autor real, el lector implicado, en la mente del autor real, es la idea de un lector *posible*. Por tanto, Bronzwaer tiene razón¹⁶² al oponerse a que Renoncour, «aunque sea ficticio, se dirija al público real, como Rousseau o Michelet». No, como él dice, porque una persona ficticia no pueda dirigirse a un público real: sino porque ningún autor, ni siquiera Rousseau o Michelet, puede dirigirse por escrito a un lector real, sino sólo a un lector posible. Ni siquiera una carta se dirige a un destinatario real y determinado, si no que *se supone* que dicho destinatario la va a leer; pero éste puede, *incluso*, morir antes, quiero decir, *en lugar* de recibirla: ocurre todos los días. Hasta entonces y, por tanto, para el que escribe en el momento de escribir, por muy determinado que esté, sigue siendo un lector virtual. De modo que quizá valdría más rebautizar al «lector implicado» como *lector virtual*¹⁶³. De ahí la siguiente revisión del esquema, demasiado extendido, de las «instancias» narrativas:

AR (AI) → Nr → Rt → Nre → (LV) LR

Mi LV significa, pues, *lector virtual*, y mi AI desearía (pero no se ve) significar *autor inducido*. El resto de la representación queda a disposición de la competencia hermenéutica de mi LV.

¹⁶¹ El narrador oral, a este respecto, está más favorecido, pero este más es relativo: el oyente está ahí (si no, la narración no existiría), pero ¿está usted seguro de que escucha?

¹⁶² Pág. 7.

¹⁶³ Sobre este carácter, siempre virtual o «conjetural», del lector, y sobre las diversas maneras, variables a lo largo de los siglos, en que el autor se esfuerza para «hacerlo ficción», véase el excelente artículo, ya citado, de W. Ong, cuyo título constituye ya una saludable advertencia contra el uso de todos en todos los papeles: *The Writer's Audience is Always a Fiction*; sobreentendido, incluso fuera de la ficción, e incluso fuera de la literatura.

Este debate con Wayne Booth o, al menos, con el uso, a mi juicio¹⁶⁴, inmoderado, que se hace de una noción propuesta por él, me ofrece la ocasión de responder con una palabra a su crítica del *Discours du récit*. Una ocasión inoportuna, pero ninguna otra lo habría sido menos, porque se trata de una crítica de orden muy general y que no se refiere a ningún capítulo en concreto. Esbozada en el *Afterword* de la segunda edición de *The Rhetoric of Fiction*, la desarrolló en un ensayo inmediatamente posterior¹⁶⁵.

Dicho ensayo, más que indulgente respecto a mí, no es verdaderamente más que un elemento en la amplia disputa que opone a Booth y, más en general, el grupo de los *Chicago critics* neoaristotélicos, frente a lo que llama la *Frague school* (?) o el «deconstruccionismo» o, de forma más general, la corriente «estructuralista y postestructuralista» francesa. Vista desde Savigny-sur-Orge, la urgencia de esta polémica no salta precisamente a la vista. La crítica «deconstruccionista», ese producto típicamente norteamericano derivado de cierta lectura del derridismo, impide dormir, visiblemente, a quienes ven en ella una amenaza de destrucción de la crítica y la literatura. Por contagio, toda la crítica europea de posguerra, de inspiración marxista, freudiana o estructuralista, resulta sospechosa, a sus ojos, de sofismo y nihilismo. En comparación con esa marea negra anarquizante, *Discours du récit* parece un refugio de sobriedad, método y racionalismo, un libro, afirma Booth, «en el que se aprende, casi en cada página, cómo *se hacen* la literatura y la crítica».

Siempre es agradable oír un cumplido, y no necesito decir cuánto me honran los elogios de un crítico de la calidad de Wayne Booth, ni cómo comparto ciertos de sus entusiasmos y sus irritaciones, a los que añado otros. Pero, dado que todo acuerdo se apoya, en parte, sobre un malentendido, desde el principio el par «estructuralismo y postestructuralismo» me pone sobre aviso: capto, en el *post-* de postestructuralismo, tal como lo enarbolan en Estados Unidos, un acento de «superación» que me impide asociarlo a *estructuralismo*. Igual que el postmodernismo es, sobre todo (véase en arquitectura), una reacción antimodernista y la fuga hacia un neoecléctico manierista, el postestructuralismo, si es algo, no puede ser más que un repudio del estructuralismo, en beneficio de algo que aún no he comprendido. A me-

¹⁶⁴ También al suyo, parece, puesto que actualmente se declara, a medida que lee los comentarios que ha suscitado esta propuesta, «cada vez más insatisfecho» (1983a, pág. 422).

¹⁶⁵ 1983a, págs. 439 y 441, y 1983b.

nos que el «estructuralismo abierto» que, en ocasiones, preconizo, sea también una variedad del postestructuralismo.

En resumen, existe en algún sitio —al menos, en nuestras distintas valoraciones del estructuralismo— una discordancia entre mis valores y los de Wayne Booth, y las reservas de este último respecto a mí se relacionan, desde luego, con la resistencia que *Discours du récit* (¡para no hablar de la continuación!) opone a una tentativa de afiliación que el propio Booth declara sin esperanza. Se asombra, por ejemplo, de mi reverencia final a la valoración barthesiana de lo «escribible», o de mi propia valoración de la «falta de unidad» de la *Recherche*. Se irrita porque me ve sostener, en contra de Proust, la paradoja formalista de que «la visión puede ser también cuestión de estilo y técnica», un giro paródico, no obstante, muy mesurado. He precisado anteriormente las posiciones vanguardistas de las que hoy estoy alejado, pero no voy a llegar al extremo de situarme bajo una bandera psicologista y moralizadora.

El principal reproche de Booth es de este orden: *Discours du récit* afirma, muestra *cómo se hace* el relato proustiano, pero falta decir *para qué sirve*, cuál es la función de cada uno de los procedimientos que identifico y defino: es decir, una vez más, el reproche funcionalista al que he tenido ocasión de responder aquí mismo. Tampoco aquí estoy seguro de que cada rasgo tenga una función asignable con exactitud, pero sobre todo, y más específicamente, no puedo —si se trata de la *Recherche*— entrar en la perspectiva de lectura que ordena el funcionalismo de Booth. Para él, mi lectura de la *Recherche* es demasiado intelectualista y «científica», demasiado centrada en las nociones de *información* narrativa, *significación* y, en el lector, el mero sentimiento de curiosidad intelectual, con exclusión de toda «solidaridad moral y afectiva hacia los personajes» y, especialmente, hacia el Narrador: no investigo suficientemente cómo sirve el modo narrativo proustiano para aumentar nuestra «simpatía» o nuestra «antipatía» hacia aquellos en los que hay que ver, «pese al tono tranquilo y no melodramático (de este relato), héroes y villanos».

Efectivamente, me cuesta mucho aplicar a la *Recherche* ese criterio maniqueo. No porque Proust no utilizase ningún sistema axiológico, sino más bien, sin duda, porque utilizó varios (moral, social, estético) que no valoran a los mismos personajes o los mismos grupos, hasta el punto de que me resultaría imposible designar a «buenos» y «malos» en ese microcosmos, por lo demás, inestable y caleidoscópico, sujeto a continuos vuelcos. En cuanto al «héroe», no creo traicionar las intenciones de Proust si digo que, sometido a una experiencia casi cons-

tantemente negativa y, a veces, ridícula, hasta una revelación final de orden típicamente intelectual, no me inspira sino sentimientos muy tibios. Pero lo esencial no es seguramente eso, y lo que tengo que decir al respecto valdría igualmente para una obra de axiología más unívoca, como la de Stendhal; no niego que tales obras existan, y entre las mejores, ni que uno de sus recursos sea el juego, por parte del lector, de las identificaciones selectivas, simpatías y antipatías, esperanzas y angustias, o, como decía nuestro común ancestro, el terror y la compasión. Sin embargo, no creo que los procedimientos del discurso narrativo contribuyan masivamente a determinar esos movimientos afectivos. La simpatía o la antipatía por un personaje dependen esencialmente de las características psicológicas o morales (¡o físicas!) que le otorgue el lector, los comportamientos y discursos que le atribuya, y menos de las técnicas del relato en el que figura. El susodicho ancestro observaba que la historia de Edipo resulta tan conmovedora contada como representada en el escenario, porque lo es en virtud de su propia acción; sólo añado que lo es al margen de la forma (fiel) en la que se cuente. Seguramente exagero y, desde luego, he prestado poca atención a esos efectos psicológicos, pero, al volver hoy, instigado por Booth, creo que sólo los efectos de focalización podrían hacer una contribución eficaz: Oriane o Saint-Loup ganan mucho, desde luego, si se ven a través del ojo ingenuo del joven Narrador, Odette o Albertine pierden todo si las espían amantes celosos y, como dice el propio Swann, «neurópatas». He tocado una palabra, pero no estoy seguro de que esos efectos no se vuelvan, en ocasiones, contra su función: el lector no es tan estúpido como para «adoptar» sin reservas «puntos de vista» tan manifiestamente parciales y que, por otro lado, se ofrecen manifiestamente como tales. De forma más general, sin duda, las sutilezas narrativas de la novela moderna, desde Flaubert y James, como el estilo indirecto libre, el monólogo interior o la focalización múltiple, ejercen más bien, sobre el deseo de adhesión del lector, efectos negativos, y probablemente contribuyen a confundir las pistas, extraviar las «evaluaciones», no fomentar simpatías ni antipatías.

Para repetirlo una última vez, *Discours du récit* se ocupa del relato y la narración, no la historia, y las cualidades o los defectos, las gracias o desgracias de los héroes, no son esencialmente competencia del relato ni la narración, sino de la historia, es decir, del contenido o, por una vez conviene decirlo, la *diégèse*. Si se le reprocha que los deje de lado, se le reprocha la elección de su tema. Me imagino muy bien dicha crítica: ¿por qué me habla usted de formas, cuando sólo me interesa el contenido? Pero, aunque la pregunta es legítima, la respuesta es

demasiado obvia: cada uno se ocupa de lo que le toca, y, si no estuvieran los formalistas para estudiar las formas, ¿quién querría encargarse en su lugar? Siempre habrá suficientes psicólogos para hacer psicologizar, ideólogos para ideologizar y moralistas para moralizar: dejemos a los estetas con su estética, y que no se esperen de ellos frutos que no pueden dar. Existe un proverbio al respecto, probablemente varios.

Vuelvo un momento al autor «implícito». Este doble fantasma me recuerda, no sé por qué, una historia de Bernard Shaw, o quizá de Oscar Wilde, más o menos reescrita por Mark Twain: todo el mundo sabe que la obra de Shakespeare no ha sido escrita por Shakespeare, sino por uno de sus contemporáneos que también se llamaba Shakespeare. Lo que es menos sabido son las circunstancias de dicha sustitución; aquí están. Shakespeare tenía un hermano gemelo. Un día, mientras les bañaban en el mismo barreño, uno de ellos se resbaló y se ahogó. Como eran absolutamente indiscernibles, nunca se ha sabido cuál de los dos escribió *Hamlet* y cuál desapareció con el agua del baño: ¿quizá el mismo?

XX

No tengo demasiadas ganas de comentar un «epílogo» que era ya, a su vez, una postdata retrospectiva. El narcisismo tiene sus límites, al menos técnicos, y me cuesta verme, en tercer grado, glosando mi glosa. Por otro lado, ya he expresado mi sentimiento sobre los motivos, en otros lugares implícitos pero que aquí eran explícitos, y que sigo defendiendo esencialmente, con una o dos excepciones o, mejor dicho, una y media, sobre la que, por tanto, voy a volver a decir una (última) palabra.

La primera se refiere al rechazo de «síntesis» (págs. 271-272) entre las diversas categorías de tiempo, modo y voz, rechazo que justificaba porque unificaba de manera artificial la obra de Proust. Siempre me repugnan estas imposiciones de «coherencia» cuyo fácil secreto posee la crítica interpretativa, y creo que el estado que el estudio genético nos da hoy del texto de la *Recherche*, cada vez más fiel, es decir, cada vez más imperfecto, contribuye de forma creciente a deconstruir y desestabilizar la imagen, en ella, de una obra cerrada y homogénea. El texto proustiano no deja de deshilacharse ante nuestros ojos, y la función de la narratología no es recomponer lo que la textología descom-

pone. Sin embargo, como bien observa Shlomith Rimmon¹⁶⁶, este rechazo a una síntesis abusiva servía demasiado de pretexto para un retroceso ante la necesaria correlación de los parámetros que constituyen, en Proust o en otras obras, diversas situaciones narrativas. Cruzar dichas categorías en un cuadro de conjunto no es prejuzgar ni forzar *a priori* sus posibilidades de encuentro. He intentado anteriormente llenar esta laguna indicando el camino de esa operación, pero sin llevarla totalmente a cabo (el cuadro completo de todos los cruces posibles), porque esa realización, además de ridícula y materialmente imposible, sería seguramente más estéril que estimulante: algunas casillas deben permanecer *siempre* abiertas¹⁶⁷.

La segunda reserva se refiere a la valoración de los aspectos innovadores o «subversivos» de una obra, la de Proust o cualquier otra. He repudiado más arriba la concepción simplista de la historia del arte, quizá de la historia, por las buenas, que implica tal posición, pero veo que la desaprobación quedaba medio esbozada en la pág. 271, donde reconocía su carácter «ingenuo» y «romántico». De modo que sólo me faltaría acabar el esbozo, pero no es tan sencillo, porque aún me siento muy próximo —y no por piedad póstuma— a la valoración barthesiana de lo «escribible», que invocaba entonces. Hoy le daría sólo un sentido ligeramente distinto, y que no compromete, por supuesto, a nadie más que a mí. Ya no opondría lo «escribible» a lo «legible» como lo moderno a lo clásico o lo heterodoxo a lo canónico, sino, más bien, como lo virtual a lo real, como algo posible que aún no se ha producido, y cuyo trabajo teórico tiene el poder de indicar el lugar (la famosa casilla vacía) y el carácter. Lo «escribible» no es sólo algo *ya escrito*, en una reescritura en la que participa y contribuye la lectura por su lectura. Es también algo *inédito*, una cosa no escrita cuya virtualidad descubre y designa, entre otras disciplinas, y gracias al carácter general de su estudio, la poética, que nos invita a hacerla realidad. Quién es ese «nos», si la invitación se dirige solamente al lector, o debe el propio especialista pasar a la acción, no lo sé, o si le invita debe seguir invitado, deseo insatisfecho, sugerencia sin efecto, pero no siempre sin influencia: lo que está claro es que la poética, en general, y la narratología, en particular, no deben limitarse a *dar cuenta* de las formas o los temas

¹⁶⁶ 1976a, pág. 57.

¹⁶⁷ «Poco importa que el cuadro esté incompleto, dice Philippe Lejeune a propósito de otro: la ventaja de un cuadro es que simplifica, dramatiza un problema. Debe inspirar. Si fuera más complicado, sería más preciso, pero tan confuso que no serviría para nada» (1982, pág. 23).

existentes. Debe explorar asimismo el campo de lo posible, incluso de lo «imposible», sin detenerse demasiado en la frontera, que no le corresponde trazar. Las críticas, hasta ahora, no han hecho más que interpretar la literatura, ahora se trata de transformarla. Desde luego, no es sólo competencia de los poéticos, su papel, sin duda, es ínfimo, pero ¿de qué valdría la teoría si no sirviese también para inventar la práctica?

Bibliografía

He aquí una bibliografía muy selectiva de estudios de narratología aparecidos desde 1972, además de algunos títulos que deberían haber figurado en la de *Discours du récit*. A pesar de la selección, probablemente tiene lagunas y ha quedado sobrepasada, puesto que se debiere al llegar al 27 de junio de 1983.

- AUTHIER, J., «Les formes du discours rapporté», *DRLAV* 17, 1978.
- BACHELLIER, Jean-Louis, «La poétique lézardée», *Littérature* 12, diciembre de 1973.
- BACKUS, Joseph M., «“He came into her line of vision walking backward”: Non Sequential Sequence-signals in Short Story Openings», *Language Learning: A Journal of Applied Linguistics* 15, 1965.
- BAKHTINE, Mikhaïl (V. N. Volochinov), «Discours indirect libre en français, en allemand et en russe», *Le Marxisme et la Philosophie du langage* (1929), Minuit, 1979.
- BAL, Mieke, *Narratologie*, Klincksieck, 1977.
- *De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie*, Coutinho, Muiderberg, 1978.
- «Notes on Narrative Embedding», *Poetics Today* 2, 2, invierno de 1981a.
- «The Laughing Mice, or: On Focalization», *ibíd.*, 1981b.
- BALLY, Charles, «Le style indirect libre en français moderne», *GRM* 4, 1912.
- «Figures de pensée et formes linguistiques», *GRM* 6, 1914.
- BANFIELD, Ann, «Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech», *Foundations of Language* 10, 1973.
- «The Formal Coherence of Represented Speech and Thought», *PTL* 3, 1978a.
- «Where Epistemology, Style and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought», *New Literary History* 9, 1978b.
- «Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction», *Poetics Today* 2, 2, invierno de 1981.

- *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston-Londres, 1982.
- BANN, Stephen, reseña de *Narrative Discourse*, *London Review of Books*, octubre de 1980.
- BARTH, John, «Tales Within Tales Within Tales», *Antaeus* 43, otoño de 1981.
- BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits» (1966), *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
- «L'effet de réel» (1968), *Littérature et Réalité*, Seuil, 1982.
- «To Write: An Intransitive Verb?», en Macksey & Donato, 1970.
- «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», en C. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973.
- BEACH, Joseph Warren, *The Method of Henry James*, Yale University Press, 1918.
- *The XXth Century Novel, Studies in Technique*, 1932.
- BERENDSEN, Marjet, *The Teller and the Observer: G. Genette's and M. Bal's Theories on Narration and Focalization Examined*, memoria inédita, Hertogenbosch, 1979.
- BICKERTON, Derek, «Modes of Interior Monologue: A Formal Definition», *Modern Language Quarterly* 28, 1967.
- «J. Joyce and the Development of Interior Monologue», *Essays in Criticism* 18, 1, 1968.
- BIRGE-VITZ, Evelyne, «Narrative Analysis of Medieval Texts», *Modern Language Notes* 92, 1977.
- BONNYCASTLE, S. y KOHN, A., «G. Genette and S. Chatman on Narrative», *Journal of Practical Structuralism* 2, 1980.
- BONY, Alain, «La notion de persona ou d'auteur implicite: problèmes d'ironie narrative», *L'Ironie, Linguistique et Sémiologie* 2, P. U. Lyon, 1978.
- BOOTH, Wayne C., «The Self-conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*», *PMLA*, 1952.
- «Distance et point de vue» (1961), *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
- *The Rhetoric of Fiction, Second Edition*, The University of Chicago Press, 1983a.
- «Rhetorical Critics Old and New: the Case of Gérard Genette», en Laurence Lerner, ed., *Reconstructing Literature*, Basil Blackwell, 1983b.
- BRONZWAER, W. J. M., *Tense in the Novel*, Groninga, 1970.
- «Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: G. Genette's Narratological Model and the Reading Version of *Great Expectations*», *Neophilologus* 62, 1978.
- «M. Bal's Concept of Focalization», *Poetics Today* 2, 2, invierno de 1981.
- BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge University Press, 1981.
- BRUSS, Elizabeth, *Autobiographical Acts*, J. H. U. Press, 1977.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977.
- CHATELAIN, Danièle, «Iteration interne et scène classique», *Poétique* 51, septiembre de 1982.

- CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1978.
- Reseña de *Narrative Discourse*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, invierno de 1980.
- COHN, Dorrit, «Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style», *Comparative Literature* 18, 1966.
- «K. Enters The Castle: On the Change of Person in Kafka's Manuscript», *Euphorion* 62, 1968.
- *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978; trad. fr., *La Transparence intérieure*, Seuil, 1981a.
- «The Encirclement of Narrative», *Poetics Today* 2, 2, invierno de 1981b.
- CROSMAN, Inge, *Metaphoric Narration*, University of North Carolina Press, 1978.
- CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, 1975.
- Prefacio a Genette, *Narrative Discourse*.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Seuil, 1977.
- DANON-BOILEAU, Laurent, *Produire le fictif*, Klincksieck, 1982.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, «La pierre descriptive», *Poétique* 43, septiembre de 1980.
- «Traversées de l'espace descriptif», *Poétique* 51, septiembre de 1982.
- DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne*, Colin, 1975.
- DILLON, G. L. y KIRCHOFF, F., «On the Form and Function of Free Indirect Style», *PTL* 1, 3, 1976.
- DOLEŽEL, Lubomir, «The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction», *To Honor R. Jakobson*, Mouton, 1967.
- *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto University Press, 1973.
- FITCH, Brian T., *Narrateur et Narration dans l'«Étranger»*, Minard, 1960.
- FRIEDEMANN, Käte, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910.
- FRIEDMAN, Norman, *Form and Meaning in Fiction*, Georgia University Press, 1975, cap. VIII (nueva versión de «Point of View in Fiction»).
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- *Narrative Discourse* (trad. inglesa, por Jane E. Lewin, de *Discours du récit*), Cornell University Press & Basil Blackwell, 1980.
- *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982.
- GŁOWINSKI, Michal, «Der Dialog im Roman», *Poetica*, 1976.
- «On the First-Person Novel», *New Literary History* 9, 1, otoño de 1977.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, «La parole des personnages» (1981), *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983.
- GUIRAUD, Pierre, «Modern Linguistics Looks at Rhetoric: Free Indirect Style», en J. Strelka, ed., *Patterns of Literary Style*, Penn State University Press, 1971.
- HAMBURGER, Käte, *The Logic of Literature* (trad. inglesa de *Die Logik der Dichtung*), Indiana University Press, 1973.
- HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage» (1972), *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

- «Sur quelques concepts narratologiques», *Les Lettres romanes* 33, 1, 1979.
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981.
- *Le Personnel du roman*, Droz, 1983.
- HARWEG, Roland, *Pronomina und Textkonstitution*, München, 1968.
- HAYMAN, David, reseña de *Figures III, Novel*, 1973.
- HERNADI, Paul, «Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques», *Comparative Literature* 24, 1972.
- HOEK, Leo H., *La Marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton, 1982.
- HOLMSHAWI, Lorraine, «Les exilés de la narratologie», *French Studies in Southern Africa*, 1981.
- ISER, Wolfgang, *Der Implizit Leser*, Fink, 1972; trad. ingl., *The Implied Reader*, J. H. U. Press, 1974.
- *Der Akt des Lesens*, Fink, 1976; trad. ingl., *The Act of Reading*, J. H. U. Press, 1978.
- JACQUET, Marie-Thérèse, «La fausse libération du dialogue ou le "style direct intégré" dans *Bouvard et Pécuchet*», *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari* 1, 1, 1980.
- JOST, François, «Narration(s). en deçà et au-delà», *Communications* 36, 1985a.
- *Du nouveau roman au roman romancier. Questions de narratologie*, Tesis EHESS, París, 1983b.
- KALEPKY, Theodor, «Mischung indirekter und direkter Rede...», *Zeitschrift für romanische Philologie* 23, 1889.
- KALIK-TELJATNICOVA, A., «De l'origine du prétendu style indirect libre», *Le Français moderne* 33, 1965-1966.
- KAYSER, W., «Wer erzählt den Roman?», *Die Vortragsreise*, Berna, 1958; trad. fr., «Qui raconte le roman?», *Poétique du récit*, Seuil, 1976.
- KURODA, S. Y., «Where Epistemology, Style and Grammar Meet», en Kiparsky, ed., *Festschrift for Morris Halle*, Nueva York, 1973; trad. fr., «Où l'épistémologie...», *Aux quatre coins de la linguistique*, Seuil, 1979.
- «Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View», en Van Dijk, ed., *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam-Nueva York, 1976; trad. fr., «Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration», *Langue, Discours, Société*, Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- *Je est un autre*, Seuil, 1980.
- «Le pacte autobiographique (bis)», *Actes du I^{er} colloque international sur l'autobiographie...*, Presses de l'Université de Provence, 1982.
- LERCH, Eugen, «Die stylistische Bedeutung des Imperfekts der Rede», *GRM* 6, 1914.
- «Ursprung und Bedeutung der sog. "Erlebten Rede"», *GRM* 16, 1928.
- LERCH, G., «Die uneigentlich direkte Rede», *Idealistische Philologie*, Heidelberg, 1922.
- LIEBOW, Cynthia, *La Transtextualité dans The Sot-weed Factor de John Barth*, Tesis EHESS, París, 1982.

- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Corti, 1981.
- LORCK, Etienne, *Die erlebte Rede: Eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg, 1921.
- LYOTARD, Jean-François, «Petite économie libidinale d'un dispositif narratif», *Des dispositifs pulsionnels*, UGE 10/18, 1973.
- MACKSEY, Richard y DONATO, Eugenio, eds., *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, J. H. U. Press, 1970.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Age du roman américain*, Seuil, 1948.
- McHALE, Brian, «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», *PTL* 3, 2, abril de 1978.
- Reseña de Roy Pascal, *The Dual Voice*, *ibid.*
- «Islands on the Stream of Consciousness», *Poetics Today* 2, 2, 1981.
- MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.
- MOSHER, Harold, «The Structuralism of G. Genette», *Poetics* 5, 1, 1976.
- «A Reply to Some Remarks on Genette's Structuralism», *Poetics* 7, 3, 1978.
- «Recent Studies in Narratology», *PLL*, 1981.
- NOIGAARD, Morten. reseña de *Figures III. Revue Romane* 9. 1. 1974.
- ONG, Walter J., «The Writer's Audience is Always a Fiction», *PMLA* 90, 1, enero de 1975.
- ORWELL, George, «Charles Dickens» (1940), *Selected Essays*, Londres, 1961.
- PASCAL, Roy, «Tense and Novel», *Modern Language Review* 57, 1962.
- *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the XIXth Century European Novel*, Manchester University Press, 1977.
- PETTI, Jacques, «Une relecture de Mauriac...», *Edition et Interprétation des manuscrits littéraires*, Berna, 1981.
- PIER, John, *L'instance narrative du récit à la première personne*, Tesis doctoral, NY University, 1983.
- Artículo *Diegesis*, en T. Sebeok et al., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Mouton, 1986.
- PLÉNAT, M., «Sur la grammaire du style indirect libre», *Cahiers de grammaire* 1, Toulouse-Le Mirail, octubre de 1979.
- PRATT, Mary-Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, 1977.
- PRINCE, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique* 14, abril de 1973a.
- *A Grammar of Stories*, Mouton, 1973b.
- «Notes on the Text as Reader», en Suleiman, Susan y Crosman, Inge, eds., *The Reader in the Text*, Princeton University Press, 1980.
- «Reading and Narrative Competence», *L'Esprit créateur* 21, 2, verano de 1981.
- «Narrative Analysis and Narratology», *New Literary History* 13, 2, invierno de 1982a.
- *Narratology: The Form and Function of Narrative*, Mouton, 1982b.
- PUECH, Jean-Benoît, *L'Auteur supposé, Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, Tesis EHESS, París, 1982.

- RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, 1978.
- RIÇOEUR, Paul et al., *La Narrativité*, Ed. del CNRS, 1980.
- RIFFATERRE, Michael, «L'illusion référentielle» (1978), *Littérature et Réalité*, Seuil, 1982.
- RIMMON, Shlomith, «A Comprehensive Theory of Narrative: G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction», *PTL* 1, 1, enero de 1976a.
- «Problems of Voice in V. Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*», *PTL* 1, 3, octubre de 1976b.
- *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, 1983.
- RINGLER, Susan, *Narrators and Narrative Contexts in Fiction*, tesis doctoral, Stanford, 1981.
- RON, Moshe, «Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction», *Poetics Today* 2, 2, invierno de 1981.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, Corti, 1973.
- SCHMID, Wolf, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskys*, Fink, 1973.
- SCHOLES, Robert, *Structuralism in Literature*, Yale University Press, 1974.
- *Semiotics and Interpretation*, Yale University Press, 1982.
- SEARLE, John K., «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History* 6, 2, invierno de 1975.
- SORENSEN, Kathrine, *La Théorie du roman, Thèmes et modes*, Tesis EHESS, París, 1983.
- SOURIAU, Etienne, «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», *Revue internationale de filmologie*, 7-8, págs. 231-240.
- SPIELHAGEN, Friedrich, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, 1883.
- *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik*, Leipzig, 1898.
- STANZEL, Franz K., *Narrative Situations in the Novel*, Indiana University Press, 1971 (trad. inglesa de *Die typischen Erzählsituationen*).
- *Typische Formen des Roman*, Gotinga, 1964.
- «Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel», *Novel* 11, 1978.
- *Theorie des Erzählens*, Gotinga, 1979; trad. inglesa, Cambridge University Press.
- «Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory», *Poetics Today*, 2, 2, invierno de 1981.
- STERNBERG, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Johns Hopkins University Press, 1978.
- «Proteus in Quotation-Land, Mimesis and the Forms of Reported Discourse», *Poetics Today*, III, 2, primavera de 1982.
- STRAUCH, G., «De quelques interprétations récentes du style indirect libre», *Recherches anglaises et américaines*, 1974.
- SULEIMAN, Susan, reseña de *Figures III*, *French Review*, octubre de 1974.
- *Le Roman à thèse*, PUF, 1983.
- TAMIR, Nomi, «Some Remarks on a Review of G. Genette's Structuralism», *Poetics* 5, 4, 1976a.

«Personal Narrative and its Linguistic Foundation», *PTL* 1, 3, octubre de 1976b.

THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935.

TILLOTSON, K., *The Tale and the Teller*, Londres, 1959.

TOBLER, A., «Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik», *Zeitschrift für romanische Philologie* 11, 1887.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Seuil, 1973 (nueva versión de «Poétique», 1968).

ULLMAN, Stephen, *Style in the French Novel*, Cambridge University Press, 1957.

USPENSKI, Boris, *Poëtika Kompozicii*, Moscú, 1970; trad. fr. parcial, «Poétique de la composition», *Poétique* 9, febrero de 1972; trad. inglesa, *A Poetics of Composition*, University of California Press, 1973.

VAN DEN HEUVEL, Pierre, «Le discours rapporté», *Neophilologus* 57, 1, 1978.

VAN REES, C. J., «Some Issues in the Study of Conceptions of Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories», *Poetics* 10, 1981.

VERSCHOOR, J. A., *Étude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français*, Groninga, 1959.

VITOUX, Pierre, «Le jeu de la focalization», *Poétique* 51, septiembre de 1982.

WALZEL, Oskar, «Von "Erlebter" Rede», *Zeitschrift für Bucherfreunde*, 1924.

— *Das Wortkuntswerk*, Leipzig, 1926.

WEISSMAN, Frida S., «Le monologue intérieur: à la première, à la deuxième ou à la troisième personne?», *Travaux de Linguistique et de Littérature* 14, 2, 1976.

PD de 2 de septiembre de 1983: Aprovecho una última corrección de pruebas para señalar un artículo que no he podido tener en cuenta en mi trabajo, pero con el que estoy de acuerdo en lo esencial (es una crítica de Banfield, 1982): Brian McHale, «Unspeakable Sentences, Unnatural Acts», *Poetics Today*, I, 1983.