

nu

Teoría
de la novela
Antología de
textos del siglo XX

Enric Sullà, ed.

nuevos instrumentos universitarios

CRÍTICA

Enric Sullà (Barcelona, 1950) perteneció a la primera promoción de la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se licenció en filología hispánica y se doctoró en filología catalana. En esta universidad es, desde 1974, profesor de crítica literaria y teoría de la literatura, y en ella se ha encargado de organizar los estudios de la licenciatura y programa de doctorado en teoría de la literatura y literatura comparada. Miembro fundador de la revista *Els Marges* (1974), ha publicado numerosos artículos y reseñas sobre literatura catalana y es especialista en Carles Riba, cuya obra completa ha editado (1984-1992) y a quien ha dedicado el libro *Una interpretació de les «Elegies de Bierville»* (1993). En el campo de la teoría ha publicado la antología *Poètica de la narració* (1985), precedente de la actual, y en la actualidad trabaja sobre narratología y el canon literario.

nuevos instrumentos universitarios

Teoría de la novela

Antología de textos del siglo XX

Enric Sullà, ed.

CRÍTICA
Grijalbo Mondadori
Barcelona

BIBLIOTECA LUIS GONZALEZ
EL COLEGIO DE MICHOACAN

79352
808.3
TEO-

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Diseño de la cubierta: Luz de la Mora, Barcelona
© 1996 del prólogo, introducción y notas: Enric Sullà, Barcelona
© 1996 de la presente edición para España y América:
CRÍTICA (Grijalbo Mondadori, S.A.), Aragón, 385, 08013 Barcelona
ISBN: 84-7423-788-2
Depósito legal: B. 39.114-1996
Impreso en España
1996. — NOVAGRÁFIK, S. L., Puigcerdà, 127, 08019 Barcelona

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	9
<i>Introducción: la teoría de la novela en el siglo xx</i>	13

TEXTOS

A. GIDE, «El espejo en la novela»	27
H. JAMES, «El arte de la novela»	28
H. JAMES, «La casa de la ficción»	29
H. JAMES, «El punto de vista del personaje»	30
J. ORTEGA Y GASSET, «El concepto de novela»	32
E. M. FORSTER, «Personajes planos y personajes redondos»	35
M. PROUST, «El personaje»	38
M. PROUST, «El lector»	39
B. TOMAŠEVSKIJ, «Tema y trama»	40
M. BAJTÍN, «La novela polifónica»	55
M. BAJTÍN, «La palabra en la novela»	59
M. BAJTÍN, «El cronotopo»	63
N. FRIEDMAN, «Tipos de trama»	68
N. FRIEDMAN, «El punto de vista»	78
M. BUTOR, «Los pronombres personales»	88
H. WEINRICH, «Tiempo y verbo en la novela»	94
G. TORRENTE BALLESTER, «Una teoría del personaje»	101
R. BARTHES, «El análisis estructural»	107
C. FUENTES, «La novela y el mito»	125
P. HAMON, «La construcción del personaje»	130
P. HAMON, «La descripción»	137

R. BARTHES, «Del análisis estructural al análisis textual»	140
L. GOYTISOLO, «La realidad y las palabras»	149
G. PRINCE, «El narratario»	151
R. SCHOLÉS, «Los modos narrativos»	162
C. SEGRE, «Sobre el método»	169
S. RIMMON, «Tiempo, modo y voz (en la teoría de G. Genette)»	173
F. AYALA, «Presencia y ausencia del autor»	192
I. CALVINO, «Los niveles de realidad en la literatura»	197
S. CHATMAN, «La comunicación narrativa»	201
D. COHN, «Técnicas de presentación de la conciencia»	205
F. MARTÍNEZ BONATI, «El acto de escribir ficciones»	213
B. MCHALE, «Los modos de representación del discurso»	220
F. K. STANZEL, «La mediación narrativa»	226
U. ECO, «Autor y lector modelo»	238
U. Eco, «El concepto de mundo posible»	242
E. SÁBATO, «La novela: atributos y funciones»	246
W. ISER, «Las relaciones entre el texto y el lector»	248
W. C. BOOTH, «Del autor al lector»	256
G. GENETTE, «Las situaciones narrativas»	261
M. VARGAS LLOSA, «El arte de mentir»	269
S. S. LANSER, «La posibilidad de una narratología feminista»	276
L. M. DíEZ, «La novela y la vida»	284
C. RIERA, «La epístola y la novela»	286
D. VILLANUEVA, «El realismo»	289
T. ALBALADEJO, «La ficción realista y la ley de máximos semánticos»	297
M. ^a C. BOBES, «El diálogo narrativo»	305
A. MUÑOZ MOLINA, «El personaje y su modelo»	311
J. M. ^a POZUELO, «La ficcionalidad»	317
<i>Bibliografía general</i>	323
<i>Índices de autores y temas</i>	337

PRÓLOGO

La confección de una antología suele chocar con limitaciones a veces muy difíciles de superar, siendo la primera el espacio disponible. En el presente caso, y para evitar un coste que al cabo repercutiría en el bolsillo de quien quisiera comprar el libro, el número de páginas que la editorial puso a mi disposición ha sido corto en relación con la cantidad de autores y la extensión de los textos que hubiera deseado (o convenido) incorporar a la selección. Convencido, sin embargo, de la oportunidad de la antología, he tratado de aprovechar de la mejor manera posible las páginas con que contaba.

Lo diré con el énfasis necesario para advertir a quienes, inevitablemente, me dirán que falta éste o ésta o aquello o lo de más allá. Como es obvio, ni están todos ni está todo. Insisto en el limitado número de páginas, pero, también debo dejarlo claro, he incluido lo que me ha parecido más útil para el objetivo general del volumen: dar una visión amplia, panorámica, comprensiva, de la reflexión teórica sobre la novela, una visión que pudiera servir, además, como manual de la materia, aunque con la peculiaridad del acceso (casi) directo a los textos originales.

Es indudable que otra persona hubiera escogido otros autores, otros textos o incluso otros fragmentos de los mismos textos. Estoy seguro, sin embargo, de que las coincidencias serían numerosas: Ortega, Bajtín, Friedman, Booth, Tomaševskij, Barthes y tantos otros tienen que estar; Ayala, Vargas Llosa, Fuentes, Calvino, Sábato o Goytisolo pueden estar, pero también Muñoz Molina o Riera. No es nada difícil justificar la inclusión de Hamon,

10) además del índice general, dispuesto en orden cronológico, la selección se acompaña de un doble índice: alfabético de autores y temático; aquél para facilitar la localización de los autores, éste de las materias; el segundo (bastante sumario) incluye, además, referencias a las obras de la bibliografía general (a la que sirve de comentario y orientación), lo que permite situar la antología en un contexto más amplio y convertirla en lo que pretende ser: un instrumento de trabajo.

En el momento de concluir, debo insistir en que, al fin y al cabo, la selección refleja, espero que con fortuna, mi ya larga experiencia en la docencia de la teoría de la narración, mi concepto de la disciplina y, por qué no, mis simpatías y antipatías. Ello me convierte, por descontado, en el responsable último de errores y aciertos.

No quiero terminar sin expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a José Manuel Blecua, quien hace tiempo me encargó una primera versión del presente libro (inspirada a su vez en una antología anterior publicada en 1985 en catalán, *Poètica de la narració*), luego a Francisco Rico, quien mucho tuvo que ver con la definición del proyecto actual, y, finalmente, a Gonzalo Pontón, padre, quien acogió el proyecto con suficiente interés y simpatía como para editarlo. Mi deuda con Fernando Valls, David Roas y Gonzalo Pontón, hijo, es de otro tipo, repartida entre paciencia, comentarios y estímulo. La labor de Anna Prieto ha sido decisiva para la conversión en libro de un original lleno de problemas. Ahora bien, sin Esther y Guillem el libro, sencillamente, no existiría.

ENRIC SULLÀ

Sant Quirze del Vallès,
30 de marzo de 1996

INTRODUCCIÓN: LA TEORÍA DE LA NOVELA EN EL SIGLO XX

Una de las mayores dificultades con que se enfrenta quien quiere estudiar la novela es su definición o, por lo menos, caracterización. Es sabido que el término novela es palabra de origen italiano (*novella*) con el significado de noticia o nueva, es decir, relato que informaba de hechos recientes, verídicos o no, pero su sentido se desplaza hacia lo ficticio hasta el punto que el *Diccionario de Autoridades* de 1743 le atribuye el sentido de «historia fingida y tejida de cosas que comúnmente suceden o son verosímiles» (Valles 1994: 45), sentido con el que llega hasta hoy y que reaparece, no en tanto que historia sino en cuanto fingida, como rasgo definitorio en Searle (1975, pero véase Martínez Bonati 1978) y que Sábato se siente obligado a matizar afirmando que se trata de una «historia (parcialmente) ficticia» y, al mismo tiempo, parcialmente inventada (1979: 102). Ese mismo origen es, por demás, fuente de confusión, puesto que en italiano *novella* significa relato de extensión inferior a la novela (designada como

romanzo, distinción parecida a la que se halla en francés, que dispone de *nouvelle* y *roman*), con lo que las características de uno y otro relato se difuminan; al tiempo que no es fácil distinguir novela y cuento con criterios que no sean cuantitativos, a pesar de reiterados intentos (Tomaševskij 1928, Baquero 1988). No debe, pues, sorprender que Forster se contentara con hacer suya una definición tan simple como que una novela es «una ficción en prosa de cierta extensión», aunque precisando que tal extensión «no debe ser inferior a las cincuenta mil palabras», unas doscientas páginas (1927: 12). Benedetti considera, por su parte, que «toda ficción en prosa que sobrepase las 150 páginas (unas 45.000 palabras) pertenece de hecho al territorio de la novela» (1953: 23). Finalmente, Tomaševskij observa que la longitud no es criterio que carezca de importancia, puesto que tiene que ver con las posibilidades de tratamiento de la historia y su conversión en trama (1928: 252).

Que deba definirse la novela por la extensión y la ficción es síntoma de la dificultad del empeño. El mismo Benedetti, como Galdós o H. James mucho antes (1884, en 1975: 17) y tantos otros, dicen que la novela da una versión total de la vida, que es una representación de la vida, pero ello dice poco de un género literario que, en una obra dedicada específicamente a su definición, Baquero Goyanes sólo puede caracterizar con respecto a tres polaridades: narración y descripción, ficción y realidad e invención y temas, para concluir destacando como rasgo fundamental su flexibilidad (1988: 53-57). Un rasgo en el que, como aduce Baquero, coinciden James, Gide, Cela, Sábato (1979: 18) o E. Muir, pero también Cervantes («escritura desatada destes libros», *Quijote*, I, 47) o Baroja, que la considera «multiforme» (1925: 74, 93-94). Por si no bastara la dificultad de sujetarla a ley alguna, Ortega le quiere quitar la trama (la acción) y reducirla al estudio de los personajes, extraer la anécdota y consagrar la narración al análisis, a la anatomía de los caracteres, según el modelo proustiano (1925); mientras que, por su lado, Bajtín la entiende como polifónica y plurilingüe, según el modelo dostoiévskiano (1963). Quizá tenga razón Kundera, al fin y al cabo, cuando reivindica para la novela el espíritu de la complejidad pero también el de la continuidad, acogiéndose en última instancia a la «desprestigiada herencia de Cervantes» (1986: 29-30).

C. Bobes la define como un «relato largo, en prosa, con discurso polifónico y recursivo» (1993: 58), es decir, donde se establece la doble comunicación entre autor y lector, por un lado, y narrador y narrata-

rio, por el otro; luego afirma que la novela es un género «proteico en sí mismo, que se beneficia de formas y temas de otros géneros literarios ... y que no reconoce ninguna ley» y admite que ofrece «una enorme variedad de formas que a veces no tienen en común más que el estar escritas en prosa narrativa y la ficcionalidad» (1993: 92). Los intentos de Frye, quien basándose en la ficción distingue cuatro tipos primarios: novela, *romance* (historia de amor y aventuras), anatomía y confesión (1957: 303-314), y Scholes, quien sitúa la novela entre la sátira y el *romance*, en el eje de la historia (1974: 137), subrayan, todavía más si cabe, la dificultad de trazar unas fronteras claras.

Si difícil es definirla, no lo es menos ante tanta variedad encontrar un criterio de clasificación con valor general. De hecho las clasificaciones más corrientes son de tipo temático y distribuyen las obras según el contenido (con muchas posibilidades de mezcla). Tomaševskij enumera las siguientes formas: novela de aventuras, histórica, psicológica, paródica y satírica, fantástica-científica, de divulgación y sin trama (1928: 265-267). C. Bobes coincide con algunas de estas formas y le añade la picaresca, de caballerías, epistolar, negra, folletinesca, costumbrista y realista, educativa o formativa (1993: 92-103; véase Baquero 1988: 63-71). En todo caso, resulta evidente la carencia de un criterio de clasificación inequívoco, puesto que se cruzan propiedades formales (epístola, folletín), con temas (sentimental, de formación) o tipos de personaje (caballeresca o picaresca) o ambiente (negra, ciencia ficción, fantasía).

Aunque se ha discutido mucho sobre los orígenes de la novela moderna, que se suelen localizar en la Inglaterra del siglo XVIII (Sauvage 1965: 103-107, pero véanse Tomaševskij 1928: 257-258, y Villanueva 1991: 81-82 y 115-121), lo cierto es que el siglo XIX ve la expansión del género; desde mediados del XVIII y a lo largo del XIX se producen obras notables, surgen grandes escritores, las ventas son cada vez mayores (apoyadas por el abaratamiento de los costes de impresión y el aumento de público lector). Pero, en cambio, la preceptiva o poética tradicional no halla un lugar para la novela, que no encaja en el rígido sistema clásico. Es cierto que la *Poética* de Aristóteles ha sido recuperada (entre otros por Ricoeur 1983) como antecedente de la narratología actual, y es citada a menudo como autoridad para definir qué cosa es una narración (Eco 1979: 154), pero no es menos cierto que Aristóteles no habló en ella de la novela, aunque mencionara los géneros en prosa. Ya desde la Antigüedad helenística, pues, la novela tiene un curioso papel de parienta pobre, que encuentra el camino del público pero no el favor de los preceptistas (Chartier 1990: 9-20, García Gual 1972).

Lo que se puede llamar teoría se reduce, en el siglo XIX, a las reflexiones que se encuentran en los prólogos de los novelistas, en sus cartas o artículos, en manifiestos; los críticos no ofrecen tampoco un estudio de la técnica novelística, y mucho menos sistemático. Es significativa, en este sentido, la obra de Balzac, Maupassant o Zola (Gershman-Whitworth 1962), como lo es en España la de Valera, Galdós o Clarín (A. y G. Gullón: 1974: 13-14). La mayor

preocupación de novelistas y críticos es la verosimilitud, la bondad de la imitación de la realidad, con el problema anejo de la moralidad o inmoralidad del mundo representado; también se suele relacionar con la sociedad burguesa en la que surge y de la que parece un producto natural. Poco se habla sobre cómo se hace una novela y mucho sobre qué contiene. Puede decirse, así, que la teoría va por detrás de la creación, cuando no la ignora, incapaz de asignarle un lugar en el ya caduco esquema de los géneros clásicos: «poema épico cómico en prosa» la denomina Fielding en 1742 (Allott 1960: 79), «épica burguesa moderna» la llama Hegel (Chartier 1990: 90), James la presenta como un cuadro en prosa (1884: 17, 39, y 1899: 44, en 1975).

Es innegable que la época dorada de la novela coincide con el siglo XIX, no tanto con el período romántico cuanto con el del realismo, momento en que empieza a tomar conciencia de sí misma, a definirse y buscar legitimidad, por ejemplo en el naturalismo, pero también a ponerse en cuestión como en el caso de Flaubert (Wellek 1960: 195-219). La primera poética realista la caracterizó con precisión I. Watt, quien habla de un realismo formal como realización práctica de una premisa o convención básica: «la novela es un relato completo y fidedigno de la experiencia humana y tiene por lo tanto la obligación de proporcionar a su lector detalles de la historia tales como la singularidad de los actores implicados, los pormenores del momento y lugar de sus acciones, detalles presentados mediante un uso más referencial de lo acostumbrado en otras formas literarias» (1957: 33). Este modelo narrativo entra en

crisis con el naturalismo y en particular con el fin de siglo, aunque la paradoja sea que tal crisis sólo es perceptible en escritores y teóricos, pero no en el favor del público, habituado ya al modelo realista y consumidor habitual del género en sus muy diversas versiones. Es de notar la contemporaneidad del rechazo de la poética realista por parte de Ortega (1925) y del formalismo ruso (1914-1930), asociado este movimiento tanto a la vanguardia artística y literaria como a la revolución política; no obstante, es curioso que mientras las sucesivas vanguardias literarias insisten en su rechazo, el régimen triunfante en la Rusia de 1917 llega a imponer la novela de Balzac como único modelo creativo a los escritores comunistas o compañeros de viaje (véase al respecto la obra de Lukács).

Es una tendencia habitual en la crítica angloamericana poner a H. James como origen de la teoría de la novela moderna. Desde luego ni su abundante obra como crítico, ni los prólogos a la edición de Nueva York de su obra narrativa (1907-1909), ni tampoco ésta, puede decirse que hicieron tal papel en el ámbito hispánico (más próximo a la cultura francesa), donde tal función, por lo menos desde la perspectiva actual, la podría desempeñar *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset (1925). Pero si James funciona como un clásico en el canon de la teoría de la novela (lo que no es el caso de Ortega) se debe sobre todo al concepto de punto de vista, aunque él sólo habló del reflejo de la vida en la conciencia de un personaje seleccionado (1908b, en 1975: 69-70), además de hablar de las ventanas múltiples de la casa de la ficción (1908a, en 1975: 61-62), en un anticipo del

perspectivismo que luego defendió Ortega, por ejemplo, y que es el fundamento del punto de vista individual. Huelga decir que ni los prólogos ni la crítica de James constituyen una verdadera teoría, todo lo más una defensa o justificación de su propia creación, pero pronto hubo quien se encargó de sistematizar conceptos e intuiciones convirtiéndolos en la base de una estética: en primer lugar J. W. Beach con *The method of Henry James* (1918), acto seguido P. Lubbock y su *The craft of fiction* (1921), otra vez Beach con *The twentieth century novel* (1932) y R. P. Blackmur con su antología de los prefacios *The art of the novel* (1934). Del efecto que tuvieron y de las reacciones que suscitaron estos libros son prueba los de E. M. Forster, *Aspects of the novel* (1925), famoso por su tipología de personajes, y E. Muir, *The structure of the novel* (1927), que aunque no la comparten se ven obligados a referirse a la poética jamesiana.

Lo cierto es que el concepto de punto de vista ocupa una posición de privilegio en la teoría narrativa angloamericana, como lo demuestran el artículo clásico de N. Friedman, «El punto de vista en la narración» (1955b) o el notable *La retórica de la ficción* de W. C. Booth (1961), ambos por otra parte en la tradición de la escuela de Chicago. Si bien es verdad que estos autores ofrecen una tipología de narradores y un agudo análisis de las relaciones entre la voz narrativa y el texto, sin excluir la reacción del lector, no olvidan otros aspectos del texto, como es la tipología de la trama en el caso de Friedman (1955a) o las técnicas de persuasión para influir en el lector en el caso de Booth, quien además ha for-

jado un concepto hoy de uso corriente en la teoría como es el de autor implicado y previó el de lector implicado (1961 y 1983). En otro sentido, la influencia del New Criticism se concreta en el éxito del estudio-antología de C. Brooks y R. P. Warren, *Understanding fiction* (1943), que constituye un serio y logrado intento de aplicar al análisis de la narración las técnicas de la lectura minuciosa (*close reading*) que singularizan a esta tendencia crítica; sobre todo, se reclama del lector que atienda a la forma del texto, según el concepto de forma orgánica en que se unen acción, personaje y tema. Un clásico de esta tradición, el artículo de M. Schorer, «Technique as discovery» (1948), aboga también por este desplazamiento y destaca la función del lenguaje en la expresión de la experiencia y, cómo no, el punto de vista; la técnica, dice, da forma al mundo, enriquece o renueva su comprensión, no se limita a la manera de contar una historia sino que incluye imágenes, metáforas y símbolos. Una veta, ésta, que ahondará J. Frank, en su clásico estudio sobre la forma espacial (1945), aplicando a la novela conceptos extraídos de la poesía de Pound y Eliot y ejemplificando su análisis con la famosa escena de los comicios agrícolas de *Madame Bovary*, donde la acción se desarrolla tanto temporal como espacialmente.

Por lo expuesto puede parecer que hay una tradición de teoría de la novela angloamericana, lo que es cierto sólo en parte; en realidad, las generalizaciones teóricas se dan, cuando se dan, en el curso de la lectura de novelas o autores, cuya elucidación suele ser el objetivo principal, como en el caso de *The english novel: form and func-*

tion (1953), de D. van Ghent, que se reconoce influida por un artículo tan significativo como «Las maneras, los hábitos y la novela» (1948), de L. Trilling, y preocupada por el contenido de las novelas, o *The rise of the novel* (1957), de I. Watt, ya citado; por otra parte abundan los estudios de tipo crítico (que no histórico) en los que, al estilo de *The great tradition* (1948), de F. R. Leavis, se valoran aspectos temáticos y estéticos a los que se supeditan los formales (Schwarz 1986). Incluso un estudio que se ocupa de manera exclusiva del discurso narrativo, *Language of fiction* (1966), de D. Lodge, cuando habla de estilística sólo se refiere a Spitzer y Riffaterre fuera de la tradición angloamericana; claro está que Lodge, novelista él mismo, ha llevado a cabo la asimilación de la teoría novelística europea y su síntesis con aquella, en libros muy sintomáticos de cada momento, como *The novelist at the crossroads* (1971), *The modes of modern writing* (1977), donde elabora la propuesta de Jakobson sobre la metonimia como tropo básico de la prosa, *Working with structuralism* (1981) o *After Bakhtin* (1990), en que acusa la recepción del dialogismo bajtiniano. Una síntesis parecida la ejemplifica el libro de S. Chatman, *Historia y discurso* (1978), que incorpora métodos y conceptos de ambas tradiciones en un discurso sistemático, claramente teórico, con pretensión generalista, que incluye la narración literaria junto con la cinematográfica.

Una de las corrientes más importantes de la teoría de la literatura en el siglo XX es el formalismo ruso (Erlich 1969, García Berrio 1973, Rodríguez Pequeño 1995). Su contribución a la teoría de la novela es im-

portante en sí misma, pero ha tenido una fecundidad considerable gracias al estructuralismo francés, sobre el que influyó profundamente por mediación de la antología de textos que preparó Todorov en 1965, *Théorie de la littérature* (también Volek 1992 y 1995). El compendioso artículo de Ejxenbaum (1925, en Todorov 1965: 31-75, y Volek 192: 69-113) y el manual de Tomaševskij *Teoría de la literatura* (1928) son excelentes resúmenes de la aportación teórica del movimiento. Entre los conceptos más útiles y que se han integrado en la narratología cuentan los términos fundamentales de *fabula* (fábula o historia) y *sjuzet* (trama), el análisis de los motivos y de los procedimientos de motivación, la consideración del tema y la estructura de la trama (Tomaševskij 1928: 179-269). Nunca perdieron de vista los análisis de textos, como lo demuestran los abundantes ejemplos de un Šklovskij (1921, en Volek 1995: 137-147) o el estudio de «El capote», de N. Gógol, de Ejxenbaum (1918, en Todorov 1965: 212-233). En la misma época de los formalistas, pero con independencia de su trabajo, analizando un corpus de textos muy delimitado, algo más de cien cuentos maravillosos rusos, elaboró el folklorista V. Propp su *Morfología del cuento* (1928), un estudio que ha contribuido a la formación de la narratología tanto por su procedimiento inductivo-deductivo como por los conceptos que generó y que, recogidos también por el estructuralismo francés, han tenido mucha influencia. El más importante es el de función, por el que entiende «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga» (1928: 32). Del estu-

dio de su corpus, Propp extrajo un total de treinta y una funciones en el plano de la trama y siete esferas correspondientes a los personajes que ejecutan las funciones; por un lado, el sistema de funciones es fijo, pues éstas se combinan de manera idéntica en los cuentos, y, por el otro, los personajes se distribuyen entre las esferas. El análisis de Propp forzosamente tenía que atraer a los estructuralistas, al describir la lógica combinatoria de un conjunto de invariantes, tanto de la acción como de los personajes (despersonalizados como tales). Ahora bien, la teoría que da un excelente resultado como examen de un corpus muy delimitado, no se puede aplicar sin más al estudio de novelas que cuentan a menudo con un número de funciones que no se pueden reducir a una cifra y con personajes con una densidad psicológica y social que escapa a la mecánica del cuento maravilloso.

En los años sesenta, la teoría de la novela recibe un empuje notable del estructuralismo, corriente teórica que emerge en París por influencia de la lingüística saussureana filtrada a través de su aplicación a la antropología (Lévi-Strauss) y de las teorías del formalismo ruso y V. Propp (Culler 1975, Hawkes 1977, Albaladejo-Chico Rico 1994). En 1966, el importante número 8 de la revista *Communications* se dedicó en su integridad a «El análisis estructural del relato», con colaboraciones de R. Barthes, C. Bremond, G. Genette, A. J. Greimas y T. Todorov, todas ellas fundamentales en la constitución de la disciplina. Claro que la denominación «narratología» la utiliza por vez primera Todorov en su *Gramática del Decamerón*, donde habla de una «ciencia

que no existe aún, la *narratología*, la ciencia del relato» (1969: 21). El objeto de estudio de la narratología es, pues, la naturaleza, forma y función de la narración, con independencia del vehículo que la transmite, por lo que se ocupa tanto de la narración escrita (literaria o no) como de la oral o visual; más en concreto, se ocupa de los rasgos comunes y distintivos de todas las narraciones posibles, pero también presta atención a los rasgos que las distinguen entre sí. Además, intenta describir el sistema de reglas y normas que regulan la narratividad, es decir, la producción y comprensión de narraciones aceptables, incluida su dimensión psicolingüística (Fayol 1985, Van Dijk 1989). En esta etapa fundacional la narratología presta mucha atención a la historia, a los acontecimientos narrados (al contenido de la narración), a la lógica o reglas de las acciones, con el ambicioso objetivo de construir una «gramática universal» del relato, empresa que fracasó por la dificultad de producir los instrumentos analíticos adecuados para la diversidad del corpus, y no por el esfuerzo, inteligencia e ingenio invertidos en la empresa (García Berrio 1977b: 256-257, García Berrio 1994: 50-51). Además, como observa Van Dijk, uno de los más conocidos teóricos de la gramática del texto, ésta «sólo puede dar razón de ciertas propiedades lingüísticas ("gramaticales") del discurso y no de aquellas estructuras, como las retóricas y las narrativas, que requieren una descripción en términos de reglas y categorías de otras teorías» (1989: 19). Lo que resulta innegable es que el intento sirvió para proyectar un poco de luz sobre la cuestión de las unidades mínimas de la narración y sus reglas

combinatorias, pero no aportó mayores precisiones sobre la novela como tal, puesto que no eran ésta, ni tampoco el cuento o la *nouvelle* los objetivos, sino las propiedades o características de los textos narrativos en general: la narratividad.

Probablemente, contribuyeron al fracaso relativo de estos primeros intentos varios factores, el primero de ellos fueron las mismas limitaciones del modelo lingüístico adoptado: la combinatoria formal de la fonología o de la morfosintaxis, que, prescindiendo del sentido, se basa en una homología postulada entre la oración y la narración: «El relato es una gran oración, como toda frase "constativa" es, en cierta medida, el esbozo de un pequeño relato» (Barthes 1966: 167). Es cierto que Barthes preveía la lingüística del discurso o textual, pero ésta no existía para entonces sino como proyecto, y tuvo que recurrir al expediente de la homología citada para diseñar un proceso de análisis, que ponía los niveles de descripción como concepto central. Ese proceso se funda en dos tipos de relaciones: distributivas (o sintagmáticas) e integrativas (fundadas en las paradigmáticas, pero con un sentido diferente, de jerarquía), y, a imitación de Benveniste (1966), distingue tres niveles de descripción: «el nivel de las *funciones* (con el sentido que tiene esta palabra en Propp y Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como de actantes) y el nivel de la *narración* (que es, en general, el nivel del "discurso" en Todorov)» (Barthes 1966: 170). Todorov, a su vez, propone tres niveles aún más dependientes del modelo lingüístico: semántico, verbal y sintáctico

(1968). En fin, C. Bobes, adoptando el modelo semiótico, de mayor alcance, estudia primero (1985) la sintaxis (funciones, personajes, tiempo y espacio) y la semántica (valores semánticos narrativos y relaciones entre narrador y lenguaje, narrador y referencia), para ocuparse luego de las cada vez más estudiadas relaciones pragmáticas (1993: 247-268).

El objetivo global en esta etapa era, pues, la estructura profunda de la narración; así lo explica Barthes, para quien el análisis estructural, que propugnaba en 1966, «frente a la totalidad de los relatos del mundo, intenta establecer un *modelo narrativo*, evidentemente formal, una estructura o una gramática del relato, a partir de las cuales (una vez encontradas) cada relato particular será analizado a título de desviaciones» (1973: 323, con correcciones). Todorov es todavía más claro: «cada cuento particular sólo es la manifestación de una estructura abstracta, una realización contenida, en estado latente, en una combinatoria de las realizaciones posibles» (1969: 35). En cualquier caso, obtenida tal estructura o elaborado el modelo narrativo, a partir de ahí se podría llegar hasta las estructuras de superficie, el discurso, que no atraía en ese momento demasiada atención.

Es útil considerar dos trayectorias modelísticas en los años setenta, las de R. Barthes y G. Genette, cuya obra se convierte en referencia obligada al pasar a formar parte del núcleo conceptual y metodológico de la narratología. En concreto, Barthes cuestionó el modelo de la lingüística formal, que aplicaba en su «Introducción al análisis estructural de los relatos» (1966), en su bri-

llante S/Z (1970), en el que prestaba atención al discurso, al texto en sí, pero, sobre todo, a los procesos de lectura. (Subrayo que este brillante libro es un detallado análisis de una narración de Balzac, «Sarrasine», como el artículo de 1973 es una lectura, más esquemática, de un cuento de E. A. Poe, «La verdad sobre el caso del señor Valdemar».) Es interesante comprobar que las unidades mínimas que propone ya no son las *funciones*, sino las *lexias*, unidades de orden semántico determinadas por la lectura y dependientes del criterio del lector; todavía más sugerente es la idea de estructurar la lectura mediante los *códigos*, que son propiedades del texto, sino operaciones de lectura. Barthes llega incluso a decir que «el análisis estructural propiamente dicho aplica sobre todo al relato oral (al mito [, pero] el análisis textual ... se aplica exclusivamente al relato escrito» (1973: 324).

Después de esta etapa, contribuyó decisivamente a la evolución de la narratología G. Genette (1972 y 1983) al recuperar la narración como discurso. Mérito de Genette es que sintetiza las tradiciones americana y europea y no se somete al modelo lingüístico, aunque recurre a algunas categorías gramaticales (tiempo, voz, modo). En «Discurso del relato» (1972), Genette propone una retórica del discurso de una (de toda) narración (su corpus es *En busca del tiempo perdido*, de M. Proust), con particular atención a las licencias que ésta se puede tomar con respecto a la reproducción mimética (del tiempo o de las palabras de los personajes). Destaca en su obra el rigor de la sistematización (a menudo de conceptos ya conocidos), enriquecida con acertadas observaciones personales.

Lo cierto es que, a pesar de reservas, matices y rechazos, incluso su terminología (helenizante) ha tenido mucha aceptación (Rimmon 1976, Cohn 1978, Bal 1985).

Los decisivos aportes de Genette se conscriben en: a) una eficaz tipología de los fenómenos del tratamiento del tiempo: orden, duración o velocidad y frecuencia, que presuponen los conceptos de historia y trama (Tomaševskij 1928), que él denomina *récit*, de ahí el título de discurso del relato o narración, es decir, el texto en que se expresa la trama; b) el estudio del modo, en el que incluye tanto las formas de representación del discurso de los personajes, como la perspectiva o focalización (uno de los capítulos más innovadores); y c) la voz, cada capítulo en el que considera, a partir de los niveles narrativos (dentro o fuera de la historia), los tipos de narrador y el narratario (Prince 1973). Seguramente uno de los éxitos de Genette es la distinción tajante entre quien cuenta la historia, es decir, la voz (que corresponde al narrador), y quien vive o percibe, que puede ser el mismo narrador o un personaje (de donde surge una tipología de procedimientos de enfoque de la atención del lector, por parte del narrador, hacia un personaje u objeto: la focalización), con lo que se supera el problema del punto de vista, concepto que tendía a confundir la opinión y perspectiva del narrador y la del personaje o personaje (Friedman 1955b).

A pesar de todo, Genette, que se ciñe al discurso, no concede más atención a la historia y a la trama que la necesaria para examinar la manipulación temporal, ignorando, pues, la lógica de las acciones, el contenido y la estructuración funcional de

la narración. Claro que se ocupa del *cómo* y no del *qué*, de *cómo* se cuenta (o representa) y no de lo *que* se cuenta (o representa), por lo que no debe extrañar semejante omisión. Tampoco Genette dice nada de los personajes, ni del espacio o lugar donde se mueven (imprescindible como escenario de la acción), ni tampoco del tema (y de la construcción de un mundo o mundos de ficción). Cuando en el *Nouveau discours du récit* (1983) revisa sus teorías, matiza, desde luego, pero introduce cambios poco sustanciales; hay que esperar hasta su libro más reciente, *Ficción y dicción* (1991), para ver cómo completa su teoría con el estudio de los problemas de la ficcionalidad en el marco de la teoría de los actos de lenguaje.

En una fase posterior de la evolución de la narratología, aproximadamente desde 1970 en adelante, se consolida su carácter internacional e interdisciplinario con la difusión y asimilación del legado estructuralista (tamizado por la semiótica) y el éxito de sus figuras más representativas en los dominios más variados, pero sobre todo en la teoría y la crítica literarias, con la publicación de libros de síntesis tan interesantes como *El estructuralismo en la literatura* (1974), de R. Scholes, o tan significativos como *La poética estructuralista* (1975), de J. Culler, que abren el camino a obras posteriores, ya con la categoría de manual, mediante las que se constituye la narratología como una disciplina diferenciada. Es el caso de obras como la de R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela* (1972), primeriza, pero que ya recoge la herencia estructuralista y que sigue siendo útil como lectura de introducción; la excelente *Historia y dis-*

curso, de S. Chatman (1978), cuyo corpus incluye literatura y cine; la innecesariamente complicada pero interesante *Teoría de la narrativa*, de M. Bal (1980); la sugerente *Narratology*, de G. Prince (1983); la muy recomendable *Narrative fiction*, de S. Rimmon (1983), todavía una de las mejores obras de conjunto; los manuales de J.-M. Adam (1984 y 1985); la *Teoría general de la novela*, de C. Bobes (1985), una presentación original y completa (que estudia *La regenta*, de L. Alas), y su reciente y más amplio *La novela* (1993), las páginas siempre inteligentes de C. Segre en *Principios de análisis del texto literario* (1985), a las que precedió su interesantísimo balance «Análisis del relato, lógica narrativa y tiempo» (1974: 13-84), con precisas instrucciones metodológicas; el útil y amplio panorama ofrecido por *Recent theories of narrative*, de W. Martin (1986); los sólidos estados de la cuestión de Pozuelo (1988a: 226-267, y 1994: 219-240), la breve pero personal exposición de D. Villanueva en *El comentario de textos narrativos: la novela* (1989: 13-60) o, para finalizar, el riguroso, bien documentado y actualizado manual de A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo* (1993).

Se puede decir que la narratología (que no la teoría de la novela) entra a fines de los años ochenta (y en lo que llevamos de los noventa) en un período de balance, caracterizado tanto por la divulgación de métodos y conceptos (y la abundante producción académica que ello supone) como por la ausencia de avances comparables a la etapa anterior; balance que ha producido la serie de síntesis que acabo de enumerar, así como los primeros diccionarios dedicados exclusivamente al campo narratológico (Prince

1987; Reis-Lopes 1987), que por lo menos ayudan al lector a orientarse en una frondosa selva terminológica. Una tarea que resta pendiente, sin embargo, es la de escribir con el detalle necesario la historia (la arqueología, como dice Hamon 1992) de la disciplina, una historia que establezca con detalle el mapa de conceptos, problemas y métodos (el entero abanico del siglo XX) que configuran las distintas vertientes de la disciplina. Como interesante sería establecer las conexiones entre la teoría y la creación novelística, como, por ejemplo, la relación entre el *nouveau roman* francés y la narratología estructuralista o el realismo mágico latinoamericano o aún la más reciente metaficción, con Borges en el centro, que quiebran los modelos realistas establecidos y suscitan problemas que la teoría, sumamente eficaz con esos modelos, está apenas en condiciones de resolver.

En todo caso, conviene esbozar un balance: las direcciones de investigación más significativas y actuales coinciden a menudo con los problemas pendientes. En efecto, hay aspectos de la narratología, en el sentido de teoría general de las narraciones, literarias o no, que no han experimentado el mismo desarrollo y hay otras que se han ido incorporando recientemente, a tiempo que aparecen áreas que requieren examen. Por ejemplo, si de un lado se estudió mucho la historia y de otro el discurso y la manipulación temporal, todavía faltan estudios más elaborados sobre la relación entre la historia, la trama y el discurso. Ilustra este punto la bibliografía sobre el guión cinematográfico, cuyas convenciones, además de próximas al drama, son muy estrictas (Seiger 1987, Vale 1982). Si se ha

estudiado mucho y bien el tratamiento del tiempo (Genette 1972, Villanueva 1991, Garrido 1992), es reciente la recuperación de la trama como concepto fundamental, siguiendo a Aristóteles, por parte de Ricœur (1983, también Lynch 1987), o, desde la perspectiva freudiana por Brooks (1984); con la recuperación de la trama se ha suscitado el problema de los procedimientos de conexión de las acciones, que empezaron a estudiar los formalistas rusos (Todorov 1965, Tomaševskij 1928), en la difícil perspectiva de elaborar un método de estudio de la trama y sus unidades (Ryan 1991).

También en el plano del contenido, pero con menos problemas que la trama, los personajes han sido considerados desde una perspectiva semiológica que ha resultado fructífera, a pesar de no concederles otra existencia que la de seres de papel (Hamon 1972, Chatman 1978, Castilla del Pino 1989a y b, Bobes 1991); el rechazo al psicologismo tradicional, provocó el énfasis sobre la acción reduciendo los personajes a meros agentes de la acción (como ya hicieron Aristóteles y Propp). Algo semejante, aunque aumentado, ocurre con el espacio, el lugar en el que ocurren los acontecimientos, que ha recibido muy poca atención (Chatman 1978, Zoran 1984, Garrido 1993); capítulo aparte merece la descripción, y el lenguaje que en ella se utiliza, estudiada con detalle por Hamon (1972 y 1981, Ricardou 1973).

Una cuestión que exige más reflexión es el proceso mismo de la comunicación narrativa, tal como la estableció Chatman (1978: 162) en cuyo esquema (véase p. 205) hay todavía incógnitas como la relación en-

tre el autor real y el implicado y entre éste y el narrador, o el estatuto simétrico del narratorio (¿existe siempre?) y el lector implicado, éste además en relación con el lector real (Rimmon 1983: 86-89, Pozuelo 1988: 235-240, Villanueva 1989: 38). Ni que decir tiene que dilucidar estas cuestiones acarrea consecuencias importantes para el significado y funcionamiento de la novela. Como en el caso de la focalización, uno de los capítulos de Genette (1972) que ha suscitado más análisis y polémicas (Bal 1977, Rimmon 1983), y que no se puede considerar cerrado, y ello cuando él mismo ha procurado combinar la focalización y los tipos de narrador en el concepto de «situación narrativa» (1983), adaptando el término de Stanzel (1979), autor de una tipología de narradores (basada en el modo, la persona y la perspectiva), que no ha recibido, como reconoce el mismo Genette (1983: 77), la atención que merecía (Gnutzmann 1994: 206-213; véase Cohn 1981).

Aunque hay una bibliografía inmensa sobre las diferentes maneras de representar el discurso de los personajes —la palabra ajena—, sobre todo el discurso indirecto libre (ofrece un eficaz resumen al día Beltrán Almería 1990 y 1992; también Reyes 1984), no se ha prestado atención suficiente a la retórica del lenguaje narrativo (Pozuelo 1988b, Chico Rico 1988), al uso del lenguaje en función de estilo (quiero decir, con una perspectiva tipificadora), a la misma voz del narrador (y detrás suyo del autor o autora). La lingüística del texto ha obtenido resultados apreciables, pero sus conceptos y métodos de análisis no son todavía lo bastante potentes para explicar textos de la envergadura y complejidad de

una novela. En fin, tanto el concepto de novela polifónica como el dialogismo que propone Bajtín (1963), que empezó publicando en la época del formalismo y prosiguió su personal investigación en solitario, constituyen un camino sugerente si se usan de la manera adecuada y no se considera que toda narración es polifónica; pero no se puede negar la extraordinaria influencia que su obra ha tenido y tiene en la teoría de la novela contemporánea (e incluso en el pensamiento literario en general). Finalmente, un aspecto al que se ha ido dedicando mayor atención, debido en parte al auge del análisis del discurso oral, es el del diálogo, cuya función en la economía narrativa, en las escenas por ejemplo, es indudable (Bobes 1992)

Probablemente sea la ficcionalidad, es decir, la cualidad que constituye una narración en ficción (Searle 1975, Martínez Bonati 1978, Pozuelo 1993), y al mismo tiempo la narratividad, los rasgos que convierten un texto en narración (Todorov 1967 y 1971, Bruner 1991, Adam 1992), las relaciones entre ambas categorías y entre ellas y la literatura (Genette 1991), una de las áreas en las que se ha publicado más y donde todavía no hay soluciones definitivas. En este orden de cosas, uno de los sectores más interesantes es la teoría de los mundos posibles, importada de la lógica modal, que considera tanto las normas constitutivas del mundo de ficción como las relaciones con el denominado mundo real (Eco 1979, Schmidt 1984, Pavel 1986, Albaladejo 1992, Villanueva 1992, Pozuelo 1993). Es claro que la cuestión arranca de Aristóteles y se enfrenta con problemas tan complejos y debatidos como el de la imita-

ción de la realidad, la mimesis (Ricoeur 1983), fundamento en última instancia de la teoría de Genette y objeto de análisis desde perspectivas muy distintas, entre las que destaca la fenomenológica (Albaladejo 1992, Villanueva 1992).

Las operaciones de lectura y los procesos de comprensión de las narraciones constituyen un terreno en el que se ha desarrollado una actividad muy intensa desde la aparición de la «estética de la recepción» (Warning 1975, Mayoral 1987, Iser 1978) y la «reader-response criticism» (Tompkins 1980, Suleiman y Crosman 1980), en los años setenta, para dar paso con obras como *Lector in fabula*, de U. Eco (1979), a una compleja reflexión sobre la cooperación del lector con el texto y las operaciones implicadas en la comprensión y memorización de los textos narrativos (que reclama una investigación interdisciplinaria, como la que lleva a cabo Van Dijk desde 1980). Esta reflexión no es —ni puede ser— ajena a un renovado interés por la interpretación (después de tanta descripción, de descubrir las mismas estructuras formales o unas semejantes en un corpus cada vez más grande de escritores), con el consiguiente retorno al significado y la incorporación de nuevos horizontes temáticos, como el feminismo (Lanser 1986, Bal 1990). En este aspecto, por lo menos, la narratología refleja un proceso general que Bruner denomina «revolución cognitiva», que empieza hacia finales de los años cincuenta, y consiste en desplazar la insistencia en la ejecución (lo que la gente *hace*), la preocupación por lo que sabemos, hacia el examen de la competencia (lo que la gente *sabe*), al interés por cómo conocemos (1986: 102, 160).

Llegado el momento de terminar, conviene insistir en la importancia y complejidad de la lectura de la novela. El lector se ve impelido a pasar de una situación a otra, avanzando por el texto con el deseo, el anhelo, de saber qué pasará después, imaginando a cada momento qué puede ocurrir, probando adivinar, anticipar lo que vendrá, y corroborando o desmintiendo sucesivamente las suposiciones que ha adelantado, obligándose si ha errado a ensayar otras, hasta llegar al final, cuando parece que no hay posibilidad de suponer nada más, cuando todo está dicho; claro que, a veces, por su cuenta, el lector continúa la historia, la prolonga o la acaba a su gusto. Todo, naturalmente, imaginado, do-

tado de una vida prestada de su experiencia personal, cultural y literaria; pero, por supuesto, la vida que se presta a la ficción, a la novela, vuelve a ese lector, después de vivida la aventura de ser otro, de vivir (simbólica, imaginariamente) experiencias que en la realidad nunca podría vivir (Sábato 1979, Vargas Llosa 1984, Villanueva 1991). Si el momento acompaña y se da esa imprescindible colaboración, la novela, después de haber proporcionado distracción o emoción o placer o miedo, hace al lector, quizá, un poco más sutil, mejor observador de su propio mundo y de su propia vida; proponiendo *otra* realidad, ayuda a comprender *esta* realidad. Lo que no es poco.

TEXTOS

ANDRÉ GIDE

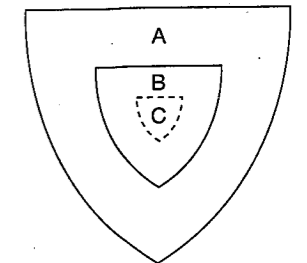
EL ESPEJO EN LA NOVELA

Agradezco mucho que en una obra de arte se encuentre transpuesto, en el nivel de los personajes, el asunto mismo de esa obra: seguramente nada aclara ni establece mejor todas las proporciones del conjunto. Así, en algunos cuadros de Memling o de Quentin Metzys, un pequeño espejo convexo y sombrío refleja el interior de la habitación en que se desarrolla la escena pintada; al igual que sucede, aunque de forma un poco diferente, en *Las Meninas* de Velázquez. Análogamente, en literatura, la escena de la comedia en *Hamlet*; y en otras muchas obras: en *Wilhelm Meister*, las escenas de marionetas o de fiesta en el castillo; en *La caída de la Casa Usher*, la lectura que le hacen a Roderick, etc. Pero ninguno de estos ejemplos es totalmente acertado. El que lo sería más, lo que expresaría mejor lo que yo he querido decir en mis *Cuadernos* [*Cahiers*], en mi *Narciso* [*Narcisse*] y en *La tentativa* [*La tentative*], es la comparación con ese procedimiento de heráldica que consiste en introducir, en el primer plano, un segundo «*en abyme*».

Esa retroactividad del sujeto sobre sí mismo me ha tentado siempre: eso es la novela psicológica típica. Un hombre furioso

André Gide, *Journal. 1889-1939* (1893), Gallimard, París, 1951, p. 41.
Traducción de David Roas.

«Es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por duplicación simple, repetida o especiosa ... Reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato» (Dällenbach). En el siguiente dibujo, C es reflejo de B, que a su vez es reflejo de A:



cuenta una historia: he ahí el asunto de un libro. Porque no es suficiente que un hombre cuente la historia; es necesario que ese hombre esté furioso, y que haya una constante relación entre su cólera y la historia narrada.

HENRY JAMES

EL ARTE DE LA NOVELA

El novelista sólo puede echar mano de eso: de su reconocimiento de que la constante demanda humana de lo que tiene para ofrecer es simplemente el apetito general del hombre por el cuadro. De todos los cuadros, la novela es el más amplio y el más elástico. Puede dilatarse hasta cualquier punto, puede abarcar absolutamente cualquier cosa. Lo único que necesita es un asunto y un pintor. Por asunto tiene, magníficamente, la totalidad del conocimiento humano. Y si se nos hace retroceder un poco, y se nos pregunta por qué habrá de requerirse la representación cuando el objeto representado es de suyo tan accesible, la respuesta parece ser que, con su eterno deseo de más experiencia, el hombre combina una infinita astucia para obtener su experiencia al menor precio posible. La robará siempre que pueda. Le gusta vivir la vida de los demás, pero advierte muy bien los rasgos en los cuales quizá se parezca demasiado intolerablemente a la suya. La fábula vívida, más que ninguna otra cosa, le produce esa satisfacción en condiciones fáciles, le proporciona conocimiento abundante, pero vicario. Le permite seleccionar, tomar y dejar, de modo que para que sienta que puede darse el lujo de desdeñarla debe poseer una rara facultad, o tener grandes oportunidades de ampliar su experiencia de primera mano, sea mediante el pensamiento, la emoción, la energía.

Henry James, «El futuro de la novela» (1899), en *El futuro de la novela*, trad. R. Yahni, Taurus, Madrid, 1975, p. 44 [41-52].

Definición de novela

Escriben sobre las delicadas relaciones entre novela y vida tanto Sabato y Vargas Llosa como Villanueva.

HENRY JAMES

LA CASA DE LA FICCIÓN

Creo que no hay verdad más substanciosa o sugestiva respecto a esto que la que afirma la dependencia perfecta del sentido moral de una obra de arte de la cantidad de vida sentida comprometida en producirla. De modo que, evidentemente, la cuestión vuelve a la clase y grado de sensibilidad original del artista, que es el suelo del cual brota su asunto. La calidad y capacidad de ese suelo, el poder de «dar» con la debida lozanía y rectitud una visión cualquiera de la vida, representa, fuerte o débilmente, la moralidad proyectada. Ese elemento es sólo otro nombre para la relación más o menos íntima del asunto con alguna marca hecha en la inteligencia, con alguna experiencia sincera. Con lo cual, al mismo tiempo, desde luego que uno está lejos de sostener que esa atmósfera circundante de la humanidad del artista (que da el último toque al valor de la obra) no es un elemento amplia y asombrosamente variable; siendo en un caso un medio rico y magnífico y en otro relativamente pobre y poco generoso. Aquí se nos da exactamente el alto precio de la novela como forma literaria: su poder, en tanto que mantiene con firmeza esa forma, no sólo de recorrer todas las diferencias de la relación individual con su materia, todas las variedades de perspectivas de la vida, de disposiciones a reflexionar y proyectar, creadas por condiciones que jamás son las mismas para uno y otro hombre (o, en cierta medida, para un hombre y una mujer), sino también de mostrarse positivamente más veraz con respecto a su personaje en la mediada en que fuerza, o tiende a desbordar, con oculta extravagancia, su molde.

La casa de la ficción, en suma, no tiene una sino un millón de ventanas... más bien, un número incontable de posibles ventanas; cada una de las cuales ha sido abierta, o puede aún abrirse, en un extenso frente, por exigencia de la visión individual y

Henry James, «Prólogo» a *El retrato de una dama* (1879 [1907-1909]), en *El futuro de la novela*, trad. R. Yahni, Taurus, Madrid, 1975, pp. 61-62 [58-62].

Se refiere al valor de un asunto o tema dados y en particular a su condición moral o inmoral, cuestión a la que responde con la afirmación que sigue en el texto.

por presión de la voluntad individual. Esas aberturas, de forma y tamaño desigual, dan todas sobre el escenario humano, de modo tal que habríamos podido esperar de ellas una mayor semejanza de noticias de la que hallamos. Pero cuando más, son ventanas, meros agujeros en un muro inerte, desconectadas, encaramadas en lo alto; no son puertas articuladas abiertas directamente sobre la vida. Tienen una característica propia: detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, o al menos de prismáticos, que constituye, una y otra vez, para la observación, un instrumento único que asegure a quien lo emplea una impresión distinta de todas las demás. Él y sus vecinos están contemplando la misma representación, pero uno ve más donde otro ve menos, uno ve negro donde el otro ve blanco, uno ve grande donde el otro pequeño, uno ve tosco donde el otro refinado. Y así sucesivamente; por fortuna no puede decirse sobre qué *no* se abrirá una ventana, para un par de ojos particular; «por fortuna» en razón, precisamente, de esa incalculabilidad de alcance. El ancho campo, el escenario humano, es la «elección del asunto»; la abertura, sea amplia o abalconada o baja o como un tajo, es la «forma literaria»; pero, juntas o separadas, son nada sin la presencia del observador; dicho con otras palabras, sin la conciencia del artista. Decidme cómo es el artista y os diré de qué *ha tenido* conciencia. Con lo cual os expresaré a la vez su libertad ilimitada y su referencia «moral».

HENRY JAMES

EL PUNTO DE VISTA DEL PERSONAJE

O sea, que todo dependerá de la calidad de perplejidad característica de la propia criatura, la calidad implícita en el caso dado o proporcionada por los datos de uno. Indudablemente hay muchas calidades, que van desde la vaga y crepuscular a la más

Henry James, «Prólogo» a *The princess Casamassima* (1888 [1907-1909]), en *El futuro de la novela*, trad. R. Yahni, Taurus, Madrid, 1975, pp. 69-70 [65-71].

aguda y la más crítica; y no tenemos más que imaginar una de estas últimas para ver con qué facilidad (desde el momento en que asoma) puede insistir en desempeñar un papel. Ahí tenemos entonces a la vez un caso de sentimiento, de todos los posibles sentimientos, tendido de una parte a otra de la escena como un hilo en el cual se ensartan las perlas del interés. Hay hilos más cortos y menos tensos, y estoy lejos de querer decir que las formas y grados menores, más vulgares y menos fecundos de reacción moral, como la hemos llamado oportunamente, no puedan dar resultados airosos. Tienen su valor humano subordinado, relativo, ilustrativo.... ese atractivo de lo tonto a menudo tan penetrante. En verdad, hasta creo que ninguna «historia» es posible sin sus bobos (como bien sabían la mayoría de los grandes pintores de la vida, Shakespeare, Cervantes y Balzac, Fielding, Scott, Thackeray, Dickens, George Meredith, George Eliot, Jane Austen). Al mismo tiempo confieso que jamás veo el interés *dominante* de ningún azar humano salvo en una conciencia (por parte de la criatura conmovida y conmovedora) sujeta a una refinada intensificación y una gran expansión. **Reflejados** en esa conciencia es como los bobos groseros, los bobos temerarios, los bobos fatales desempeñan para nosotros su papel: por sí mismos tienen mucho menos que mostrarnos. La vida atribulada generalmente del centro de nuestro asunto (cualquiera sea nuestro asunto de ese momento artístico) los abarca y se entiende con ellos para divertirse y angustiarse: pues por lo común, vistos de cerca, tienden a ser la causa de su tribulación. Ello significa, exactamente, que la persona capaz de sentir más que otra lo que hay que sentir por él en el caso dado, y que por lo tanto sirve al máximo para *registrarlo* dramática y objetivamente, es la única clase de persona con la cual podemos contar para que no traicione, no abarate o, como decimos, no desperdicie el valor y la belleza de la cosa. En la medida en que la cuestión importe a un individuo así, se nos da lo mejor de ella, y en la medida en que cae en la esfera de uno más obtuso y lerdo, más vulgar y superficial, se nos da un cuadro borroso y pobre.

Los grandes cronistas evidentemente siempre advirtieron esto: al menos, o han puesto a cierto tipo de mente (en el sentido de instrumento que refleja y colorea) en posesión de la aventura general [...] o han pagado insigneemente, en cuanto al interés suscitado, por no haberlo hecho.

Esta es la expresión que da origen al concepto de punto de vista: la conciencia del personaje **refleja** su vivencia del mundo y del resto de personajes.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

EL CONCEPTO DE NOVELA

La novela ha de ser hoy lo contrario que el cuento. El cuento es la simple narración de peripecias. El acento en la fisiología del cuento carga sobre éstas. La frescura pueril se interesa en la aventura como tal, acaso porque [...] el niño ve con presencia evidente lo que nosotros no podemos actualizar. La aventura no nos interesa hoy, o, a lo sumo, interesa sólo al niño interior que, en forma de residuo un poco bárbaro, todos conservamos. El resto de nuestra persona no participa en el apasionamiento mecánico que la aventura del folletín acaso nos produce. Por eso, al concluir el novelón nos sentimos con mal sabor de boca, como habiéndonos entregado a un goce bajo y vil. Es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar nuestra sensibilidad superior.

Pasa, pues, la aventura, la trama, a ser sólo pretexto, y como hilo solamente que reúne las perlas en collar. Ya veremos por qué este hilo es, por otra parte, imprescindible. Pero ahora me importa llamar la atención sobre un defecto de análisis que nos hace atribuir nuestro aburrimiento en la lectura de una novela a que su «argumento es poco interesante». Si así fuese, podría darse por muerto este género literario. Porque todo el que medite sobre ello un poco, reconocerá la imposibilidad práctica de inventar hoy nuevos argumentos interesantes.

No, no es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por sabe lo que va a pasar a Fulano lo que nos deleita. La prueba de ello está en que el argumento de toda novela se cuenta en muy pocas palabras, y entonces no nos interesa. Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan

José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela* (1925), Revista de Occidente, Madrid, 1956, pp. 150-153, 174-175 y 177-178 [148-186].

El argumento de una novela no es interesante

toda la riqueza de sus vidas. Por esto es la novela un género esencialmente retardatario —como decía no sé si Goethe o Novalis. Yo diría más: hoy es y tiene que ser un género moroso—, todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama.

Alguna vez he intentado aclararme de dónde viene el placer —ciertamente modesto— que originan algunas de estas películas americanas, con una larga serie de capítulos, o, como dice el nuevo y absurdo burgués español, de «episodios». (Una obra que se compusiera de episodios sería una comida toda de entremeses y un espectáculo hecho de entre actos.) Y con no poca sorpresa he hallado que esa complacencia no procedía nunca del estúpido argumento, sino de los personajes mismos. Me he entretenido en aquellas películas cuyas figuras eran agradables, curiosas, tanto por el papel que representaban como por el acierto con que el físico del actor realizaba su idea. Una película en que el detective y la joven americana sean simpáticos puede durar indefinidamente sin cansancio nuestro. No importa lo que hagan: nos gusta verlos entrar y salir y moverse. No nos interesan por lo que hagan, sino al revés, cualquier cosa que hagan nos interesa, por ser ellos quienes la hacen.

Recuérdese ahora las novelas mayores del pasado que han conseguido triunfar de las enormes exigencias planteadas por el lector del día y se advertirá que la atención nuestra va más a los personajes por sí mismos que a sus aventuras. Son Don Quijote y Sancho quienes nos divierten, no lo que les pasa. En principio, cabe imaginar un *Quijote* de igual valor que el auténtico, donde acontezcan al caballero y su criado otras aventuras muy diferentes. Lo propio acaece con Julián Sorel o con David Copperfield.

Nuestro interés se ha transferido, pues, de la trama a las figuras, de los actos a las personas. [...]

Por tanto, hay que invertir los términos: la acción o trama no es la substancia de la novela, sino, al contrario, su armazón exterior, su mero soporte mecánico: La **esencia de lo novelesco** —advírtase que me refiero tan sólo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es «pasar algo», en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente. Una prueba indirecta de ello puede encontrarse en el hecho de que no solemos recordar de las mejores novelas los sucesos, las peripecias por que han pasado sus figuras, sino sólo a éstas, y citarnos el título de cier-

Los modelos del tipo de novela densa, morosa, de *tempo lento* que Ortega propone son Dostoievski y Proust.

Como James, Ortega se inclina por la novela en que domina el «mostrar» (*showing*) dramático ante el «contar» (*telling*) eminentemente narrativo.

tos libros equivale a nombrarnos una ciudad donde hemos vivido algún tiempo; al punto recordamos un clima, un olor peculiar de la urbe, un tono general de las gentes y un ritmo típico de existencia. Sólo después, si es caso, acude a nuestra memoria alguna escena particular.

Es, pues, un error que el novelista se afane mayormente por hallar una «acción». Cualquiera nos sirve. Para mí ha sido siempre un ejemplo clásico de la independencia en que el placer novelesco se halla de la trama, una obra que Stendhal dejó apenas mediada y se ha publicado con títulos diversos: *Luciano Leuwen*, *El cazador verde*, etc. La porción existente alcanza una abundante copia de páginas. Sin embargo, allí no pasa nada. Un joven oficial llega a una capital de departamento y se enamora de una dama que pertenece al señorío provinciano. Asistimos únicamente a la minuciosa germinación del delectable sentimiento en uno y otro ser; nada más. Cuando la acción va a enredarse, lo escrito termina, pero quedamos con la impresión de que hubiéramos podido seguir indefinidamente leyendo páginas y páginas en que se nos hablase de aquel rincón francés, de aquella dama legitimista, de aquel joven militar con uniforme de color amaranillo.

¿Y para qué hace falta más que esto? Y, sobre todo, téngase la bondad de reflexionar un poco sobre qué podía ser lo «otro» que no es esto, esas «cosas interesantes», esas peripecias maravillosas... En el orden de la novela, eso no existe (no hablamos ahora del folletín o del cuento de aventuras científicas al modo de Poe, Wells, etc.). La vida es precisamente cotidiana. No es más allá de ella, en lo extraordinario, donde la novela rinde su gracia específica, sino más acá, en la maravilla de la hora simple y sin leyenda. No se puede pretender interesarnos en el sentido novelesco mediante una ampliación de nuestro horizonte cotidiano, presentándonos aventuras insólitas. *Es preciso operar al revés*, angostando todavía más el horizonte del lector. [...]

Horizonte del lector

Esto es, a mi juicio, de máxima importancia para la novela. La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela. En una palabra, tiene que *apueblarlo*, lograr que se interese por aquella gente que le presenta, la cual, aun cuando fuese la más admirable, no podría colidir con los seres de carne y hueso que ro-

dean al lector y solicitan constantemente su interés. Hacer de cada lector un «provinciano» transitorio es, en mi entender, el gran secreto del novelista. Por eso decía antes que en vez de querer agrandar su horizonte —¿qué horizonte o mundo de novela puede ser más vasto y rico que el más modesto de los efectivos?— ha de tender a contraerlo, a confinarlo. Así y sólo así se interesará por lo que dentro de la novela pase.

Ningún horizonte, repito, es interesante por su materia. Cualquiera lo es por su *forma*, por su forma de horizonte, esto es, de cosmos o mundo completo. El microcosmos y el macrocosmos son igualmente cosmos; sólo se diferencian en el tamaño del radio; mas para el que vive dentro de cada uno, tiene siempre el mismo tamaño absoluto. Recuérdese la hipótesis de Poincaré, que sirvió de incitación a Einstein: «Si nuestro mundo se contrajese y menguase, todo en él nos parecería conservar las mismas dimensiones».

La relatividad entre horizonte e interés —que todo horizonte tiene *su* interés— es la ley vital, que en el orden estético hace posible la novela.

EDWARD MORGAN FORSTER

PERSONAJES PLANOS Y PERSONAJES REDONDOS

Podemos dividir a los personajes en planos y redondos.*

Los personajes planos se llamaban «humores» en el siglo XVII; unas veces se les llama estereotipos, y otras, caricaturas. En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad: cuando predomina más de un factor en ellos, atisbamos el comienzo de una curva que sugiere al círculo. El personaje ver-

Personajes planos

Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela* (1927), trad. G. Lorenzo, Debate, Madrid, 1990, pp. 74-75, 77-78, 79 y 83-84 [71-88].

* *Flat and round*. *Flat*, aplicado a una persona, significa además «aburrido», «monótono», «soso». *Round*, en algunos contextos, se podría traducir por *completo*, y en ocasiones, *franco*. A veces hemos traducido estos términos por «bidimensional» y «tridimensional». (*N. del t.*)

daderamente plano puede expresarse en frases como «Jamás abandonaré al señor Micawber». Es lo que dice la señora Micawber: promete que no lo abandonará y lo cumple; ahí la tenemos. O bien: «He de ocultar, mediante subterfugios si es preciso, la pobreza de la casa del señor». Ahí tenemos a Caleb Balderstone en *The Bride of Lammermoor*. El personaje no llega a pronunciar esta frase, pero la describe completamente. No tiene existencia fuera de ella; ni placeres, ni ninguno de los secretos apetitos o penas que deben complicar seriamente a los criados más consecuentes. Haga lo que haga, vaya donde vaya, diga las mentiras que diga, rompa los platos que rompa, lo hace para ocultar la pobreza de la casa de su señor. No es su *idée fixe*, porque no hay nada en él donde pueda adherirse una idea; la idea es él mismo, y la vida que le anima irradia de sus ángulos y de las centellas que saltan cuando choca con otros elementos de la novela. O tomemos a Proust. Hay numerosos personajes planos en Proust, tales como la princesa de Parma o Legrandin. Cada uno de ellos podemos expresarlo con una sola frase; la de la princesa sería: «Debo poner especial cuidado en ser amable». No tiene que poner especial cuidado en nada más. Y aquellos otros personajes que son más complejos que ella ven fácilmente a través de la amabilidad, ya que ésta es solamente un producto secundario de su cuidado.

Una de las grandes ventajas de los personajes planos es que se les reconoce fácilmente cuando quiera que aparecen. Son reconocidos por el ojo emocional del lector, no por el ojo visual que meramente toma nota de la recurrencia de un nombre propio. En las novelas rusas, en las que muy pocas veces los encontramos, servirían de ayuda inestimable. Para un autor es una ventaja el poder dar un golpe con todas sus fuerzas, y los personajes planos resultan muy útiles, ya que nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo y están provistos de su propio ambiente: son pequeños discos luminosos de un tamaño preestablecido que se empujan de un lado a otro como fichas en el vacío o entre las estrellas; resultan sumamente cómodos.

Una segunda ventaja para el lector es que son fáciles de recordar después. Permanecen inalterables en su mente porque las circunstancias no los cambian; se deslizan incommovibles a través de éstas y ello les confiere en retrospectiva un carácter tranquilizador y los mantiene cuando el libro que los sustenta parece decaer. [...]

Una novela que sea medianamente compleja suele exigir tanto personajes planos como redondos, y el resultado de sus conflictos se asemeja a la vida con más exactitud. [...] El caso de Dickens es significativo. Los personajes de Dickens son casi todos planos (Pip y David Copperfield intentan ser redondos, pero de una manera tan tímida que más que cuerpos sólidos parecen pompas). Casi todos ellos pueden resumirse en una frase, y, sin embargo, existe una maravillosa sensación de profundidad humana. Probablemente, la inmensa vitalidad de Dickens hace que sus personajes vibren un poco; así que toman prestada de él la vida y parecen tener una existencia propia. Es un ejercicio de prestidigitación; tan pronto como miremos al señor Pickwick de perfil descubriremos que no tiene más relieve que un disco de gramófono. Pero nunca se nos ofrece esta visión lateral. Mr. Pickwick es sumamente hábil y experimentado. Da siempre la impresión de tener algún peso, y cuando le ponen encima del armario en la escuela de jovencitas, parece tan pesado como Falstaff en la cesta de emergencia de Windsor. Parte de la genialidad de Dickens consiste en utilizar estereotipos y caricaturas, gente que reconocemos en el mismo instante en que vuelven a entrar, con lo que el novelista logra al mismo tiempo efectos que no son mecánicos y una visión de la humanidad que no es superficial. Quienes no gustan de Dickens tienen excelentes argumentos. Debería ser un mal escritor. En realidad, es uno de los más grandes, y su enorme éxito en la creación de tipos sugiere que los personajes planos pueden tener más relevancia de la que admiten los críticos más intransigentes. [...]

Porque es preciso admitir que los personajes planos en sí no son un logro tan grande como los redondos, y que son mejores cuando son cómicos. Un personaje plano, sea serio o trágico, puede resultar un aburrimiento. Cada vez que interviene gritando «¡Venganza!», «¡Mi corazón se desangra por la humanidad!» o cualquiera que sea su fórmula, se nos cae el alma a los pies. Cierta novela romántica de un popular escritor contemporáneo se construye en torno a un granjero de Sussex que dice: «¡Voy a arrancar ese tojo!». Tenemos al granjero, tenemos al tojo; el granjero dice que lo va a arrancar y lo arranca; pero no es lo mismo que decir: «Nunca abandonaré al señor Micawber», porque su firmeza nos aburre tanto que no nos importa si consigue arrancar el tojo o no. Si su fórmula se analizara y se conectara con el resto del conjunto humano, ya no nos aburriríamos, la fórmula dejaría de ser

Personajes redondos

el hombre y se convertiría en una obsesión en el hombre; es decir, habría dejado de ser un granjero plano y se habría convertido en un personaje redondo. Sólo los personajes redondos son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones que no sean humor o complacencia. [...]

En cuanto a los personajes redondos propiamente dichos, ya los hemos definido implícitamente y no es preciso añadir más. Lo único que cabe hacer es citar algunos ejemplos a fin de poner a prueba la definición.

Todos los personajes principales de *Guerra y paz*, todos los de Dostoievski, todos los de Proust (por ejemplo, la vieja familia de criados, la duquesa de Guermites, el señor de Charlus, Saint-Loup); Madame Bovary (quien, como Moll Flanders, dispone de todo el libro para ella sola y puede extenderse y explayarse sin restricciones); algunos personajes de Thackeray (Becky y Beatriz, por ejemplo); algunos de Fielding (Parson Adams, Tom Jones); algunos de Charlotte Brontë (concretamente, Lucy Snowe), y muchos más... No pretendemos hacer una lista completa. La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida —de la vida en las páginas de un libro—. Y al utilizarlo, unas veces solo y más a menudo combinándolo con los demás de su especie, el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra.

MARCEL PROUST

EL PERSONAJE

Y el escritor, más que el pintor, para lograr volumen y consistencia, generalidad, realidad literaria, así como necesita ver muchas iglesias para pintar una sola, necesita también muchos

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 7. *El tiempo recobrado* (1927), trad. C. Berges, Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 260.

seres para un solo sentimiento. Pues si el arte es largo y la vida es corta, se puede decir, en cambio, que, si la inspiración es corta, los sentimientos que tiene que pintar no son mucho más largos. Cuando la inspiración renace, cuando podemos reanudar el trabajo, la mujer que nos servía de modelo para un sentimiento ya no nos lo hace experimentar. Tenemos que seguir pintándolo de otra, y si bien es una traición para la persona, literariamente, gracias a la similitud de nuestros sentimientos, por la cual una obra es a la vez el recuerdo de nuestros amores pasados y la profecía de nuestros amores nuevos, no hay gran inconveniente en esas sustituciones. Esta es una de las causas de la vanidad de los estudios en los que se intenta adivinar de quién habla un autor. Pues una obra, aunque sea de confesión directa, está por lo menos intercalada entre varios episodios de la vida del autor, los anteriores que la inspiraron, los posteriores que no se le parecen menos, ya que los amores siguientes son un calco de los anteriores. Pues no somos tan fieles como a nosotros mismos a la persona que más hemos amado, y, tarde o temprano, la olvidamos para poder volver a amar —puesto que es uno de los rasgos de nosotros mismos—. A lo sumo, la persona a quien tanto hemos amado ha añadido a este amor una forma particular que nos hará serle fiel hasta en la infidelidad.

MARCEL PROUST

EL LECTOR

Sólo por una costumbre sacada del lenguaje insincero de los prólogos y de las dedicatorias, dice el escritor: «Lector mío». En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 7. *El tiempo recobrado*, ed. cit., p. 264.

De la construcción del personaje habla también Muñoz Molina.

Sobre las operaciones del lector escriben Ayala, Eco, Iser y, en otro sentido, Prince.

ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor, sino al lector. Además, el libro puede ser demasiado sabio, demasiado oscuro para el lector sencillo y no ofrecerle más que un cristal borroso con el que no podrá leer. Pero otras particularidades (como la inversión) pueden hacer que el lector tenga que leer de cierta manera para leer bien; el autor no tiene por qué ofenderse, sino que, por el contrario, debe dejar la mayor libertad al lector diciéndole: «Mire usted mismo si ve mejor con este cristal, con este otro, con aquél».

BORIS TOMAŠEVSKIJ

TEMA Y TRAMA

1. *La elección del tema*

En la obra literaria, las distintas frases, al asociarse según su significado, dan como resultado una construcción que se mantiene por la comunidad del contenido o del tema. El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, o de temas de las distintas partes. [...]

Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra.

En la elección del tema, tiene una cierta importancia el modo en que será acogido por el lector. Con el término «lector» se alude, en general, a un círculo bastante impreciso de personas, y, frecuentemente, el escritor no sabe con certeza quién le lee; sin embargo, en sus planes tiene siempre en cuenta al lector. [...]

Esta referencia a un lector abstracto se expresa en el concepto de «interés».

Boris Tomaševskij, «Temática», en *Teoría de la Literatura* (1928), trad. M. Suárez, Akal, Madrid, 1982, pp. 179-189, 194-202 y 258-260 [179-269].

Definición de tema

El tema elegido debe ser interesante. Pero el interés, la «implicación», asumen las formas más diversas. Los escritores y su público más próximo tienen mucho interés por la técnica literaria. La aspiración a la novedad profesional, literaria, a una nueva técnica, siempre ha sido prerrogativa de las formas y escuelas literarias más progresistas. La experiencia literaria, la «tradicición», se presentan bajo forma de *tareas*, dejadas en herencia —digámoslo así— por los precursores, y a cuya solución se dedica la atención del escritor. Por otra parte, también el interés del lector objetivo, ajeno a la práctica literaria, puede oscilar entre la simple búsqueda de obras agradables (satisfecha por la llamada literatura «de consumo», desde Nat Pinkerton hasta Tarzán), y la conciliación de los intereses literarios con exigencias culturales más amplias.

Desde este punto de vista, el lector se sentirá satisfecho por los temas *actuales*, es decir, eficaces en el marco de las exigencias culturales del momento. [...]

La forma más elemental de actualidad son las cuestiones del momento, los problemas del día, fugaces, temporales. Pero los trabajos de actualidad (artículos de glosa, coplillas de ocasión), precisamente por su relación con la vida cotidiana, tienen una duración que no supera este interés efímero. Tales temas no están dotados de «densidad», no resisten a la variabilidad de los intereses cotidianos del público. Por el contrario, cuanto más importante y resistente en el tiempo es el tema elegido, tanto más segura es la vitalidad de la obra. Ampliando de este modo los límites de la actualidad, podemos llegar a intereses «comunes a toda la humanidad» (el problema del amor, de la muerte), que permanecen sustancialmente inalterados durante todo el curso de la historia humana. Pero estos temas «de toda la humanidad» se integran con un material concreto, y si éste no se halla ligado a la actualidad puede resultar «carente de interés» el planteamiento de tales problemas.

La «actualidad» no debe entenderse como representación de la contemporaneidad. Si, por ejemplo, en este momento es actual el interés por la **revolución**, eso significa que pueden ser actuales una novela histórica relacionada con una época de movimientos revolucionarios, o una novela utópica que represente un movimiento revolucionario en un ambiente fantástico. [...] Un tema histórico ligado a una época determinada puede ser actual, es de-

Interés del tema

Actualidad del tema

El ambiente posterior a la **revolución** de octubre (de 1917), de lucha política, de polémica con los intelectuales y funcionarios del régimen comunista, impregnó y determinó hasta cierto punto el trabajo de los formalistas rusos.

cir, puede despertar acaso mayor interés que la descripción del presente. Por último, también dentro de la realidad contemporánea, es preciso saber lo que se ha de representar. No todo lo que es moderno es actual, no todo suscita el mismo interés.

Este interés general por el tema está determinado, pues, por las condiciones históricas en que nace la obra literaria; entre esas condiciones, además, corresponde un papel importante a la tradición literaria y a los problemas que ésta plantea.

Pero no es suficiente elegir un tema interesante. Hay que mantener vivo el interés, estimular la *atención* del lector. El *interés* atrae, la *atención* nos mantiene prendidos.

El aspecto emotivo del tema desempeña un papel fundamental en la tarea de mantener viva la atención. No es casual que las obras destinadas a ejercer un efecto inmediato en un público masivo (las dramáticas) se clasifiquen, según sus características emotivas, en cómicas y trágicas. Las emociones suscitadas por la obra son el medio principal para mantener despierta la atención. No basta registrar con el frío tono del narrador las etapas principales de los acontecimientos revolucionarios: es preciso participar en ellos, disentir, alegrarse, indignarse. La obra se convierte así en actual, en un sentido auténtico, pues actúa sobre el lector, suscitando en él determinadas emociones que dan una orientación a su voluntad.

La mayor parte de las obras poéticas se funda, precisamente, en la simpatía y en el disgusto, en el juicio expresado respecto al material de que se trate. El tradicional héroe virtuoso («positivo») y el malvado («negativo») son una emanación directa de este aspecto valorativo de la obra de arte. El lector debe ser orientado según las propias simpatías y emociones.

Por eso el tema de la obra literaria tiene, en general, un color emotivo, es decir, suscita sentimientos de repulsa o de simpatía, y se elabora según el plan de la valoración.

Pero no debe olvidarse que el momento emotivo forma parte de la obra, no es introducido en ella por el lector. [...]

2. Fábula y trama

El tema es una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos, dispuestos en una relación determinada.

Atención del lector

En la disposición de estos elementos temáticos, se observan dos tipos principales: 1) un nexo causal-temporal liga el material temático; 2) los hechos son narrados como simultáneos, o en una diversa sucesión de los temas, sin un nexo causal interno. En el primer caso, tenemos obras *con fábula* (cuentos, novelas, poemas épicos); en el segundo, obras *sin fábula*, «*descriptivas*» (poesía descriptiva y «didáctica», lírica, «viajes» [...]).

Hay que tener presente que la fábula debe contar, no sólo con la ilación temporal, sino también con la causal. Un viaje se puede contar también según la ilación temporal, pero si en él se narra solamente lo que se ha visto, y no las aventuras personales del narrador, se tiene una narración carente de fábula.

Cuanto más débil es el nexo causal, tanto más fuerte resulta el puramente temporal. De la novela con fábula, debilitando progresivamente esta última, se llega a la «crónica», es decir, a una descripción en sucesión temporal. [...]

Detengámonos ahora en las obras del primer tipo (con fábula), puesto que a ellas pertenece la mayor parte de las obras literarias, mientras las obras sin fábula se sitúan en el límite entre la producción literaria y la trivial (en sentido amplio).

El tema de la obra con fábula constituye un sistema más o menos unitario de hechos, derivados el uno del otro, y recíprocamente relacionados. Es precisamente al conjunto de los acontecimientos en sus recíprocas relaciones internas a lo que nosotros llamamos **fábula**.

En general, el desarrollo de la fábula se efectúa mediante la introducción en el relato de algunas personas («personajes», «protagonistas»), ligadas entre sí por intereses y por relaciones diversas (por ejemplo, de parentesco). Las relaciones recíprocas entre los personajes, en cada momento preciso, constituyen la *situación*. [...] La fábula está constituida por el paso de una situación a otra, que puede producirse mediante la introducción de nuevos personajes (complicación de la situación), con la eliminación de los viejos personajes (por ejemplo, con la muerte del rival), con el cambio de las relaciones.

Por eso, la base de la mayor parte de las formas con fábula es un **conflicto**.

El desarrollo de la fábula puede definirse, en general, como

Junto con el de *trama*, **fábula** es uno de los conceptos básicos de la teoría de la novela de los formalistas rusos, debido a V. Šklovskij y divulgado por Tomaševskij. Su significado equivaldría al de *historia* de Genette.

Definición de situación

Se considera que se puede hablar de narración cuando la secuencia de acontecimientos se organiza alrededor de un cambio o transformación provocado por un **conflicto**, carencia o transgresión.

el paso de una situación a la otra;¹ cada situación se caracteriza, a su vez, por un contraste de intereses, por la *colisión* o por el conflicto entre los personajes. El desarrollo dialéctico de la fábula es análogo al desarrollo de los procesos histórico-sociales, en los que cada nuevo estadio histórico es el resultado de la lucha sostenida por diversos grupos sociales en la fase precedente, pero es, al mismo tiempo, el campo de batalla de los intereses de los nuevos grupos sociales que componen el «sistema» social existente.

Los intereses opuestos, la lucha entre los personajes, van acompañados por la disposición de estos últimos en grupos, cada uno de los cuales adopta respecto al otro una táctica determinada. Esa lucha se llama *intriga* (típica de la forma dramática).

El desarrollo de la intriga (o de las intrigas paralelas, en el caso de que nos hallemos ante un sistema complejo de reagrupamientos de los personajes) conduce a la eliminación de los contrastes o a la creación de otros nuevos. Por lo general, al final de la fábula, tenemos una situación en la que todos los contrastes se resuelven y los intereses se concilian. Mientras una situación que contiene contrastes pone en movimiento la fábula, porque entre dos principios en lucha uno debe prevalecer y es imposible que coexistan durante mucho tiempo, una situación en la que se hayan superado los contrastes, en cambio, no da lugar a ulterior movimiento, ni suscita expectativas: por ello, esta situación se encuentra al final, y se llama *desenlace*. Las antiguas novelas moralizantes tenían una característica situación de paso, en la que la virtud era oprimida y el vicio triunfaba (un contraste de orden moral), mientras en el desenlace la virtud era premiada y el vicio castigado.

A veces, se encuentra una análoga situación de equilibrio al comienzo de la fábula (del tipo: «Los protagonistas vivían tranquilos y pacíficos. De pronto, ocurrió», etc.). Para poner en movimiento la fábula, se introducen en la equilibrada situación ini-

1. La situación no cambia si en lugar de una serie de personajes, tenemos una novela psicológica, en la que se expone la íntima historia psicológica de un personaje. Los distintos motivos psicológicos de sus acciones, los diversos aspectos de su vida espiritual, los instintos, las pasiones, etc., no hacen más que desempeñar el papel de los personajes habituales. Desde este punto de vista, puede generalizarse todo lo anterior y todo lo que sigue.

Intriga

Desenlace

cial unos motivos dinámicos que destruyen el equilibrio. El conjunto de estos acontecimientos, que violan la inercia de la situación inicial y la ponen en movimiento, se llama *exordio*. El exordio determina, en general, todo el curso de la fábula, y la intriga se reduce a la variación de los motivos que determinan el contraste fundamental, introducido por el exordio. Estas variaciones reciben el nombre de *peripecias* (pasos de una situación a otra).

Cuanto más complejos son los contrastes que caracterizan una situación, y cuanto más fuerte es el contraste de intereses entre los personajes, tanto más *tensa* es la situación. La tensión aumenta, a medida que nos acercamos a un cambio radical de la situación, y se obtiene, en general, con una adecuada preparación de este cambio. Así, en la novela de aventura convencional, los adversarios del protagonista, que quieren su muerte, están en constante ventaja en sus confrontaciones, y preparan su ruina; pero, en el último instante, cuando el protagonista parece ya perdido, es liberado inesperadamente y las maquinaciones son desbaratadas. Mediante esta preparación, la tensión de la situación se refuerza.

Antes del desenlace, la tensión alcanza el punto culminante; este punto culminante suele definirse con el término alemán *Spannung*. En la estructura dialéctica más sencilla de la fábula, la tesis está constituida por el exordio, la antítesis por la *Spannung*, la síntesis por el desenlace.

Pero no basta inventar una cadena apasionante de acontecimientos, delimitándolos con un principio y un fin. Es preciso *distribuir* estos acontecimientos, darles un cierto orden, exponerlos, hacer del sencillo material narrativo una combinación literaria. La distribución, la estructuración literaria de los acontecimientos en la obra, se llama *trama*. El concepto de **trama** es complejo, y para precisarlo es necesario introducir algunos términos auxiliares.

Antes de dar una sistematización al tema, hay que dividirlo en partes, «descomponerlo» en unidades narrativas más pequeñas, para disponerlas luego a lo largo de la armazón narrativa.

El concepto de tema es un concepto *acumulativo*, que unifica el material verbal de la obra. Puede haber un tema de toda la obra, pero también cada parte de la obra tiene su tema. Esta división de la obra en partes, de modo que cada una tenga una

Exordio

Peripecias

Trama viene a ser el relato de Genette o la *intriga* de Segre. El *cronotopo* de Bajtín también se puede relacionar con la trama.

La **descomposición** equivale a *segmentación* (Segre).

Motivo es otro de los conceptos básicos del formalismo y de la narratología. En buena parte están en el origen del concepto de función de Propp.

Motivos { ligados (o asociados, según Todorov)
libres
estáticos
dinámicos

Motivos ligados y libres

unidad temática en sí misma, se llama **descomposición** de la obra. [...]

Mediante esta descomposición de la obra en partes temáticas, llegamos, por último, a las partes *no descomponibles*, a las divisiones más reducidas del material verbal. «Llegó la noche», «Raskolnikov mató a la vieja», «El héroe murió», «Llegó una carta», etc. El tema de una parte indivisible de la obra se llama *motivo*. En resumen, cada frase tiene su **motivo**. [...]

Asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra. No tiene importancia para la fábula en qué parte de la obra entra el lector en conocimiento de un hecho, ni si éste le es comunicado directamente por el autor o en el relato de un personaje o mediante un sistema de alusiones indirectas. En la trama, en cambio, lo que importa es, precisamente, la *introducción de los motivos* en el horizonte del lector. Puede servir como fábula también un hecho real, no inventado por el autor, mientras que en la trama es una reconstrucción enteramente literaria.

Los motivos de una obra pueden ser heterogéneos. Basta parafrasear la fábula de una obra para comprender inmediatamente qué es lo que se puede *eliminar* sin perjudicar la cohesión del relato, y qué es, en cambio, lo que no se puede omitir sin destruir el nexo causal entre los hechos. Los **motivos** que no se pueden omitir se llaman *ligados*; los que pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos se denominan, en cambio, *libres*.

Para la fábula, tienen importancia solamente los motivos *ligados*; en la trama, en cambio, son, a veces, precisamente los motivos libres («las digresiones») los que desempeñan una función dominante, que determina la estructura de la obra. Estos motivos colaterales («detalles», etc.) se introducen con el fin de dar estructura literaria al relato, y tienen funciones diversas, sobre las cuales volveremos. La introducción de tales motivos viene determinada, en buena parte, por la tradición literaria, y cada escuela posee un repertorio característico de motivos libres, mientras que los motivos ligados se distinguen, en general, por su «vitalidad», es decir, se encuentran en idéntica for-

ma en las escuelas más diversas. Por otra parte, es evidente que también en la elaboración de la fábula pueden las tradiciones literarias desempeñar un papel importante. [...]

Entre los diversos motivos, hay que distinguir una clase especial de motivos *introditorios*, que requieren una completa integración con otros motivos. En los cuentos, por ejemplo, se tiene la típica situación en que al protagonista se le confía un encargo. [...] Este motivo del *encargo* requiere integrarse concretamente con la narración de los encargos, y sirve de introducción al relato de las aventuras vividas por el protagonista en el cumplimiento de su misión. Una función análoga tiene el motivo del relato que retrasa la narración. En *Las mil y una noches*, Sheherazade aplaza el suplicio que la espera narrando cuentos. El motivo de la narración es un procedimiento para introducir los cuentos mismos. Idéntica función tienen, en las novelas de aventuras, los motivos de la persecución y otros elementos similares. En general, la introducción de los motivos libres en el relato sirve para integrar el motivo introditorio, que en sí mismo es ligado, o sea, no eliminable de la fábula del relato.

Por otra parte, los motivos se clasifican según su objetivo contenido de acción.

Los motivos que modifican la situación son *dinámicos*, mientras que los que no la modifican son motivos *estáticos*. [...]

Los motivos libres suelen ser estáticos, pero no todos los motivos estáticos son libres. Supongamos, por ejemplo, que, para realizar un asesinato indispensable para el desarrollo de la fábula, el héroe tiene necesidad de un revólver. El motivo del revólver, su introducción en el campo visual del lector, es un motivo estático, pero ligado, toda vez que, sin revólver, no podría llevarse a cabo el asesinato. [...]

Motivos estáticos típicos son las descripciones de la naturaleza, de un lugar, de una situación, de los personajes, de su carácter, etc. La forma típica de los motivos dinámicos está representada por la conducta de los héroes, por sus acciones.

Los motivos dinámicos son los motores principales de la fábula, mientras en la organización de la trama pueden, a veces, exaltarse los motivos estáticos.

Desde el punto de vista de la fábula, los motivos pueden disponerse fácilmente en orden de importancia. El lugar principal

Motivos dinámicos y estáticos

corresponde a los dinámicos; luego vienen los motivos que sirven para preparar los motivos dinámicos, después los que determinan la situación, etc. Su grado de importancia, desde el punto de vista de la fábula, puede establecerse comparando un resumen conciso de la fábula con uno más pormenorizado.

En el proceso de estructuración de la fábula en trama, es preciso tener en cuenta los siguientes aspectos:

1. Es indispensable una introducción narrativa a la situación de partida. La narración de las circunstancias que determinan la composición inicial de los personajes y sus relaciones se llama *exposición*.

No todas las narraciones comienzan con la *exposición*. En el caso más sencillo, en el que el autor nos da a conocer, ante todo, los personajes del material de la fábula, tenemos una *exposición directa*. Pero está bastante extendido también el *comienzo inesperado (ex abrupto)*, en el que la narración se abre con una acción ya en curso, y el autor sólo gradualmente nos pone al corriente de la situación de los protagonistas. En este caso, nos encontramos ante una *exposición retardada*. El retraso de la exposición puede ser, a veces, muy prolongado; la introducción de los motivos que componen la exposición puede ser de diversos tipos. A veces, llegamos a conocer la situación por alusiones indirectas, y sólo por el conjunto de estas observaciones, aparentemente dejadas caer como de pasada, nos formamos una idea coherente. En este caso, no tenemos una auténtica exposición, es decir, no tenemos un fragmento de narración continua, en el que se hayan recogido los motivos de la exposición.

Pero, a veces, una vez trazadas las líneas generales de un hecho cuyos nexos de unión todavía no comprendemos, el autor, a modo de esclarecimiento (o en forma de comunicación suya, o como palabras atribuidas a un personaje), agrega la exposición, es decir, la narración de lo que había expuesto ya con anterioridad. En este caso, tenemos la transposición de la exposición, que es un caso particular de los *desplazamientos temporales*, frecuentes en el desarrollo del material de la fábula.

El aplazamiento de la exposición puede prolongarse hasta el final del relato: a veces, en el curso de toda la narración, el lector no tiene todas las indicaciones necesarias para la comprensión de lo que está desarrollándose. En general, la ignorancia del lector entra a formar parte de la narración misma: el grupo

Exposición

El comienzo *ex abrupto* es también llamado principio *in medias res*.

principal de los personajes ignora estas circunstancias, y al lector se le comunica solamente lo que un determinado personaje conoce. En el desenlace, se comunica precisamente la circunstancia que se ha mantenido oscura. Este tipo de desenlace, que incluye elementos de la exposición y arroja una luz retrospectiva sobre todas las peripecias conocidas a través de la narración que precede, es el *desenlace regresivo*. [...]

Desenlace regresivo

3. La motivación

El sistema de los motivos de que se compone la temática de la obra debe tener cierta unidad estética. Si los motivos o el conjunto de motivos no son suficientemente «adecuados» a la obra, si el lector advierte un sentimiento de insatisfacción respecto a los lazos existentes entre un determinado conjunto de motivos y el resto de la obra, si las diversas partes de la obra se hallan mal enlazadas entre sí, ésta se «disgrega».

Por eso, la introducción de los distintos motivos o conjuntos de motivos debe estar *justificada* (motivada). El sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjuntos de motivos, se llama *motivación*.

Los **procedimientos de motivación** son muy variados y heterogéneos; es, pues, necesario proceder a su clasificación.

Procedimientos de motivación:

- 1) compositiva
- 2) realista
- 3) artística

1. *Motivación compositiva*. Se basa en el principio de la economía y conveniencia de los motivos. Algunos de éstos pueden referirse a objetos introducidos en el campo visual del lector (accesorios) o a acciones de los personajes («episodios»). Ningún accesorio debe permanecer inutilizado en la fábula, ningún episodio debe quedar sin consecuencias para la situación de la fábula. Era, precisamente, a la motivación compositiva a la que se refería Chejov, cuando afirmaba que, si al comienzo del relato se dice que hay un clavo introducido en una pared, el héroe, al final del relato, deberá colgarse precisamente de ese clavo. [...]

Este es un primer caso de motivación compositiva. Otro caso es el constituido por la introducción de motivos como procedimientos de caracterización. Los motivos deben estar en armonía con la dinámica de la fábula. [...]

Estos detalles caracterizadores pueden armonizar con la acción, 1) por analogía psicológica (el paisaje romántico: una noche de luna para una escena de muerte o de crímenes), 2) por contraste (el motivo de la naturaleza «indiferente», etc.). [...]

Falsa motivación

Hay que tener también en cuenta la posibilidad de una *falsa motivación*. Los accesorios y los episodios pueden ser introducidos para desviar la atención del lector de la situación real. Una motivación de este tipo se encuentra muy frecuentemente en las novelas policíacas, donde se proporcionan diversos detalles que ponen al lector (y a un grupo de personajes: por ejemplo, en Conan Doyle, Watson) en una pista equivocada. El autor hace creer que la solución está donde realmente no está. Los procedimientos de la falsa motivación se encuentran, sobre todo, en obras concebidas en el ámbito de una gran tradición literaria. Por costumbre, el lector tiende a interpretar de un modo tradicional cada detalle de la obra. El engaño se descubre al final, y el lector se convence de que todos aquellos detalles habían sido introducidos con el único objetivo de preparar una solución *inesperada*.

La falsa motivación es un elemento de la parodia literaria, que consiste en un juego con elementos literarios generalmente conocidos, bien arraigados en la tradición y utilizados por el autor en una función distinta de la tradicional.

2. *Motivación realista*. A toda obra se le exige una «ilusión» elemental; por convencional y artificiosa que sea, su percepción debe ir acompañada de la sensación de que todo lo que ocurre es real. En el lector ingenuo, esta sensación es extremadamente fuerte, de modo que puede creer en la autenticidad de todo lo que le cuentan y convencerse de la existencia real de los personajes. [...]

En el lector experto, la ilusión realista se expresa con la exigencia de «fidelidad a la vida». Aun conociendo el carácter fantástico de la obra, el lector demanda, sin embargo, una cierta correspondencia con la realidad, en la que se ve el valor de la obra. Ni siquiera los lectores más familiarizados con las leyes de la construcción artística consiguen liberarse, íntimamente, de esta ilusión.

Desde este punto de vista, todo motivo debe ser introducido como *verosímil* en aquella determinada situación.

Verosimilitud en la introducción de motivos

Pero, como las leyes de la composición de la trama no tienen nada en común con la verosimilitud, toda introducción de motivos es un compromiso entre esta verosimilitud objetiva y la tradición literaria. A causa de su carácter tradicional, no nos damos cuenta de la incongruencia, respecto a la realidad, de la introducción tradicional de los motivos. Para demostrar cómo éstos no se concilian con la motivación realista, es necesario *parodiarlos*. [...]

Habitados a la técnica de la novela de aventuras, no nos damos cuenta de la incongruencia del hecho de que la salvación del héroe de una muerte considerada ya inevitable llega siempre cinco minutos antes; los espectadores de la comedia clásica o de la molieriana no percibían como inverosímil el hecho de que, en el último acto, todos los personajes resultasen parientes próximos (para el motivo del reconocimiento del parentesco, véase *El avaro* de Molière). [...]

Desde el punto de vista de la motivación realista de la estructura de la obra, es fácil comprender también la introducción en la obra de arte de material *extraliterario*, es decir, de temas que tienen significado real fuera de la invención artística.

Así, en las novelas históricas, aparecen en escena personajes históricos, se propone esta o aquella interpretación de unos hechos históricos. [...] En las obras de hoy, se habla de un modo de vida bien conocido del lector, se plantean cuestiones de orden moral, social, político, etc.; en una palabra, se introducen temas que viven una vida propia, también fuera de la literatura. Incluso en una parodia convencional, en la que asistimos a la «ilustración» de los procedimientos, se trata, en última instancia, de un debate sobre problemas de poética, desarrollado a lo largo de un ejemplo determinado. La llamada «**puesta al desnudo**» del procedimiento, es decir, su uso sin la motivación que tradicionalmente lo acompaña, no hace más que revelar la literariedad en la obra literaria, algo así como el «teatro en el teatro» (es decir, una obra dramática en la que, como elemento de la fábula, hay una representación de un espectáculo: véanse el pasaje de la comedia de Hamlet en la tragedia shakespeariana, el final de *Kean*, de A. Dumas, etc.).

3. *Motivación artística*. Como ya he dicho, la introducción de los motivos es el resultado de un compromiso entre la ilusión realista y las exigencias de la construcción literaria. No todo lo que procede de la realidad se adapta a una obra de arte. [...]

La **puesta al desnudo** es una fórmula de Jakobson que pone en primer plano el procedimiento, la forma, exhibiendo lo que de artificial tiene la obra, como en la parodia, la estilización o las demoras, o digresiones de la trama.

Esto era lo que Boileau quería decir con su juego de palabras: «*le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*», entendiendo por «*vrai*» lo que está realísticamente motivado, y por «*vraisemblable*» lo que está motivado estéticamente.

En el plano de la motivación realista, encontramos constantemente en la obra la negación de su literariedad. Es frecuente la fórmula: «Si esto fuese una novela, mi héroe se comportaría de este modo pero como la cosa ha ocurrido realmente, he aquí lo que pasó», etc. Sin embargo, el propio hecho de recurrir a una forma literaria es una confirmación de las leyes de la construcción artística.

Todo motivo real se halla, en cierto modo, inserto en la construcción narrativa y debe recibir un determinado relieve. También la elección de un tema realista se justifica desde el punto de vista estético.

Por lo general, las polémicas entre las escuelas literarias viejas y nuevas se alzan en torno a la motivación artística. La corriente vieja, tradicional, tiende a negar que las nuevas formas literarias contengan algo estético. Tenemos un ejemplo de ello en el léxico poético, donde el uso mismo de las distintas palabras debe estar acorde con férreas tradiciones literarias (de aquí proceden los «prosaísmos», es decir, las palabras vedadas en poesía). Citaré como caso particular de motivación artística el procedimiento del **extrañamiento**. Para que el material extraliterario no parezca extraño a la obra de arte, su inserción debe estar justificada por la novedad y por la originalidad de la presentación. Hay que hablar de argumentos viejos y habituales como si fuesen nuevos e insólitos; se habla de lo que es obvio, como si fuese extraño.

Tales procedimientos de extrañamiento de los objetos comunes suelen estar ya motivados por sí solos, pues atribuyen a la psicología del protagonista, que no los conoce, la deformación de los temas. Es bien conocido el procedimiento de extrañamiento en L. Tolstoi, que describió, en *Guerra y paz*, el consejo de guerra de Fili, introduciendo como protagonista a una joven campesina, que observa e interpreta a su modo, infantilmente, sin comprender la sustancia de lo que está ocurriendo, todas las acciones y todos los discursos de los que participan en el consejo. Así, también en Tolstoi, las relaciones humanas son filtradas a través de la hipotética psicología de un caballo, en el cuento *Cholstomer*. [...]

Concepto fundamental del formalismo, el **extrañamiento**, acuñado por Šklovskij, se traduce también por *extrañificación* (Erllich), *singularización* (Todorov) o *desfamiliarización*.

4. Formas de la novela

La novela, como gran forma narrativa, no es en general más que la unión de varios cuentos.

Un procedimiento típico de enlace entre cuentos es el de narrarlos ligándolos a un héroe y exponerlos de acuerdo con su sucesión cronológica. Las novelas de este tipo se estructuran como biografías del héroe, o narraciones de sus viajes (por ejemplo, el *Gil Blas* de Lesage).

La situación final de cada cuento es, al propio tiempo, la inicial del cuento siguiente; así, en los cuentos intermedios, no hay exposición, y el desenlace es incompleto.

Para mantener un orden progresivo en la novela, es necesario que cada nuevo cuento amplíe su propio material temático respecto al precedente (por ejemplo, cada nueva aventura debe atraer personajes siempre nuevos a la esfera de acción del protagonista), o que cada nueva aventura del héroe sea más compleja y difícil que la precedente.

Una novela así construida se llama **escalonada** o en cadena.

La estructura escalonada se caracteriza, no sólo por los elementos ya indicados, sino también por otros procedimientos de enlace entre los cuentos: 1) Falso desenlace: el desenlace propuesto en un cuento resulta luego erróneo o mal interpretado. Por ejemplo, a juzgar por las circunstancias, se da por muerto a un personaje. Después, nos enteramos de que ha escapado de la muerte, y aparece en los cuentos sucesivos. O bien, el héroe es salvado, en una situación difícil, por un personaje episódico que acude en su ayuda. Inmediatamente, sabemos que el salvador era un enviado de los enemigos del héroe, el cual, en lugar de salvarse, cae en una situación más difícil todavía. 2) A este primer procedimiento, se une también un sistema de motivos, el del misterio. En los cuentos, se encuentran motivos cuyo papel en la fábula es oscuro, y de los que no se nos facilitan todas las relaciones. Posteriormente, se produce la «revelación del misterio». Por ejemplo, en el ciclo de cuentos de Hauff, este papel corresponde al misterio del asesinato en el cuento de la mano cortada. 3) Habitualmente, las novelas con estructura escalonada son ricas en motivos introductorios, a los que es necesario dar un complemento narrativo: por ejemplo, los motivos del

La construcción **escalonada** se llama también *en escalera*, *encadenada* o incluso *ensartada o en sarta*.

viaje, de la persecución, etc. En las *Almas muertas*, el motivo de las peregrinaciones de Chichikov permite desarrollar una serie de cuentos cuyos protagonistas son los propietarios de las tierras a los que Chichikov compra las almas muertas.

Otro tipo de construcción de la novela es el representado por la estructura en *rondel*. Su técnica se basa en el hecho de que un cuento (el marco) se amplía, y su narración se extiende a toda la novela, en la cual se insertan todos los demás cuentos como episodios incidentales. En la **estructura en rondel**, los cuentos no son equivalentes ni se suceden coherentemente. La novela, en sustancia, no es más que un cuento de narración lenta y extendida, respecto al cual todo el resto constituye una serie de episodios destinados a retrasar e interrumpir. La novela de Julio Verne *Le testament d'un excentrique* tiene como marco un cuento sobre la herencia del protagonista, sobre las cláusulas del testamento, etc. Las aventuras de los personajes que participan en el juego requerido por el testamento no son más que cuentos episódicos intercalados.

Por último, el tercer tipo está representado por la estructura *paralela*. Por lo general, los personajes se reúnen en grupos autónomos, cuyo elemento de cohesión es la suerte de los personajes (la fábula). La historia de cada grupo, de sus acciones y de su esfera de actividad constituye el «plano» característico de cada grupo. La narración se desarrolla en varios planos: se da noticia de lo que ocurre en un determinado plano narrativo, luego en otro, y así sucesivamente. Los héroes de un plano se trasladan a otro, y se tiene un constante intercambio de personajes y motivos entre los diversos planos. Ese intercambio sirve también para justificar los traslados de un plano a otro. Por ejemplo, se narran simultáneamente varios cuentos que, en su desarrollo, se entrecruzan, se entretajan y, a veces, se funden (unificando en uno sólo dos grupos de personajes), y, a veces, también se escinden; la **construcción paralela** va acompañada también del paralelismo en las vicisitudes de los héroes. En general, la suerte de un grupo es temáticamente contrapuesta a la de otro (por ejemplo, en virtud del contraste de caracteres, de situaciones, de desenlace, etc.), y, de este modo, uno de los cuentos paralelos parece derivar luces y sombras del otro. Esta estructura es típica de las novelas de Tolstoi (*Ana Karenina*, *Guerra y paz*).

La estructura en rondel recibe también el nombre de estructura en anillo, circular, enmarcada o engastada.

La construcción paralela también se llama alternada o entrelazada.

Al utilizar el término «paralelismo», es preciso distinguir el paralelismo como simultaneidad de desenvolvimiento narrativo (paralelismo de la trama), y como contraposición o confrontación (paralelismo de la fábula). En general, los dos tipos coinciden, pero no están, en absoluto, condicionados el uno por el otro. Frecuentemente, los paralelismos del cuento están sencillamente yuxtapuestos, pero pertenecen a tiempos y personajes distintos. En ese caso, uno de los cuentos suele ser el principal, mientras el otro es secundario, y es presentado en el relato, en la narración, etc., de un personaje. Cf. *El rojo y el negro* de Stendhal, *Le passé vivant* de H. de Régnier, *El retrato* de Gogol (la historia del usurero y la del pintor). A un tipo mixto pertenece *Humillados y ofendidos* de Dostoievski, donde dos personajes (Valkovski y Nelly) son los eslabones que enlazan dos cuentos paralelos.

MIJAÍL BAJTÍN

LA NOVELA POLIFÓNICA

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo.* Por eso la palabra del héroe no se agota en absoluto por su función caracte-

En 1929 publicó Bajtín *Problemas de la obra de Dostoievski*, de la que *Problemas de la poética de Dostoievski*, editado en 1963, es la edición revisada y ampliada, que es de la que se cita. Situando el texto en este lugar se facilitaba, además, la lectura seguida de todos los textos del autor.

Mijaíl Bajtín, *La poética de Dostoievski* (1929, 1963²), trad. T. Bubnova, FCE, México, 1986, pp. 16-19, 32-35, 50-53.

Como los modelos de Ortega eran Dostoievski y Proust, aquél lo es de Bajtín, quien luego hizo extensivos los brillantes análisis de la obra del escritor ruso a toda la novela.

rológica y pragmático-argumental común, aunque tampoco representa la expresión de la propia posición ideológica del autor (como, por ejemplo, en Byron). La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. En este sentido, en Dostoievski la imagen del héroe no es la imagen objetual normal de la novela tradicional.

Dostoievski es creador de la novela polifónica. Llegó a formar un género novelesco fundamentalmente nuevo. Es por eso que su obra no llega a caber en ningún marco, no se somete a ninguno de los esquemas histórico-literarios de los que acostumbramos aplicar a los fenómenos de la novela europea. En sus obras aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una novela de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes.

De ahí que se diga que los vínculos pragmático-argumentales comunes, de tipo objetual o psicológico, no sean suficientes en el mundo de Dostoievski, puesto que presuponen un carácter objetual de los héroes en la intensión del autor; son vínculos que relacionan y combinan las imágenes acabadas de los hombres en una unidad del mundo percibido y comprendido monológicamente, y no la pluralidad de conciencias autónomas con sus visiones del mundo. El pragmatismo argumental habitual tiene un papel secundario en las obras de Dostoievski y tiene funciones específicas. Los últimos nexos que crean la unidad de su mundo novelesco son de tipo singular; el acontecimiento principal presentado por sus novelas no se somete a la interpretación pragmático-argumental acostumbrada.

Luego, la misma intención del relato —no importa si éste se da por medio del autor, del narrador o de uno de los personajes—, ha de ser totalmente distinta de la de novelas de tipo monológico. La posición desde la cual se desarrolla el relato, se constituye la representación o se ofrece la información, habría

de orientarse de una manera novedosa, no con respecto a un mundo de objetos, sino a este nuevo mundo de sujetos autónomos. El discurso hablado e informativo habría de elaborar una nueva actitud hacia su objeto.

De este modo, todos los elementos de la estructura novelesca en Dostoievski son profundamente singulares; todos ellos se determinan por una nueva tarea artística que sólo Dostoievski supo plantear y solucionar en toda su amplitud y profundidad: la tarea de formar un mundo polifónico y de destruir las formas establecidas de la novela europea, en su mayoría monológica (homófona).

Desde el punto de vista de una visión consecuentemente monológica y de la correspondiente comprensión del mundo representado y del canon monológico de la estructura novelesca, el mundo de Dostoievski puede parecer caótico y la estructura de sus novelas un conglomerado de materiales heterogéneos y de principios incompatibles. Y sólo a la luz de la finalidad artística principal de Dostoievski puede ser comprendido el carácter profundamente orgánico, lógico e íntegro de su poética. [...]

La novela polifónica de Dostoievski no es una forma dialógica habitual de organización del material en el marco de su comprensión monológica y sobre el fondo firme de un único mundo objetual, sino un último dialogismo, el de la totalidad. En este sentido, la totalidad dramática [...] es de carácter monológico, mientras que la novela de Dostoievski posee otras características: es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica o cognitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador. La novela no sólo no ofrece ningún apoyo estable para el tercero, fuera de la ruptura dialógica, sino que, por el contrario, con el fin de que este tercero monológicamente no abrace a las demás conciencias, todo se estructura de tal manera que la contraposición dialógica resulte irresoluble. Desde el punto de vista de un «tercero» indiferente, no se construye un solo elemento de la obra, en la novela éste no tiene representa-

Características de la novela de Dostoievski

ción alguna, para él no existe ni un lugar estructural, ni semántico. Esta no es una debilidad del autor, sino su gran fuerza, de este modo conquista una nueva posición que está por encima de la monológica. [...]

La excepcional capacidad artística de Dostoievski de verlo todo en concomitancia e interacción aparece como su mérito más grande, pero también como su mayor debilidad. Lo hizo sordo y ciego para con muchas cosas importantes; muchas facetas de la realidad no tuvieron cabida en su horizonte artístico, pero, por otra parte, esta capacidad agudizó al extremo su percepción de un instante dado y le permitió ver muchas cosas heterogéneas allí donde los otros veían una sola. Donde veían un solo pensamiento, él sabía encontrar dos ideas, un desdoblamiento, donde veían una sola cualidad, él encontraba la existencia de una contraria. Todo aquello que parecía simple, en su mundo se convirtió en complejo. En cada voz, él sabía escuchar dos voces discutiendo, en cada expresión, oía una ruptura y la posibilidad de asumir en seguida una expresión contraria, en todo gesto captaba simultáneamente la seguridad y la incertidumbre a la vez, percibía la profunda ambivalencia y la polisemia de todo fenómeno. Pero todas estas contradicciones y ambigüedades no llegaban a ser dialécticas, no se ponían en movimiento por un camino temporal, en una serie en proceso de formación, sino que se desenvolvían en un solo plano como yuxtapuestas o contrapuestas, como acordes pero sin fundirse o como desesperadamente contradictorias, como armonía eterna de voces diferentes o como su discusión permanente y sin solución. La visión de Dostoievski estaba atrapada por el instante de la heterogeneidad recién descubierta y seguía permaneciendo dentro de ese instante, organizando y constituyéndola bajo el ángulo del momento presente.

Este don tan especial, gracias al cual oía y entendía todas las voces a la vez, que sólo puede ser comparado con el de Dane, le permitió crear la novela polifónica. La complejidad objetiva, el carácter contradictorio y polifónico de su época, su situación de peregrino social y de intelectual socialmente desplazado, la profunda participación biográfica e interna en la complejidad objetiva de la vida y, finalmente, el don de ver el mundo en la interacción y coexistencia constituyó en conjunto el suelo sobre el que creció su novela polifónica.

MIJAÍL BAJTÍN

LA PALABRA EN LA NOVELA

La novela como todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingüal y plurivocal. El investigador se encuentra en ella con unidades estilísticas heterogéneas, que algunas veces se hallan situadas en diferentes planos lingüísticos, y que están sometidas a diferentes normas estilísticas.

He aquí los tipos básicos de unidades estilístico-compositivas en que se descompone generalmente el todo novelesco:

- 1) Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes).
- 2) Estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista (*skaz*).
- 3) Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.).
- 4) Diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.).
- 5) Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico.

Estas unidades estilísticas heterogéneas, al incorporarse a la novela, se combinan en un sistema artístico armonioso y se subordinan a la unidad estilística superior del todo, que no se puede identificar con ninguna de las otras unidades sometidas a aquélla.

La especificidad estilística del género novelesco reside precisamente en la unificación de tales unidades subordinadas, aunque relativamente autónomas (algunas veces, incluso plurilingüal), en la unidad superior del todo: el estilo de la novela reside en la combinación de estilos; el lenguaje de la novela es el sistema

Mijaíl Bajtín, «La palabra en la novela» (1934-1935), en *Teoría y estética de la novela*, trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 80-81, 89-92, 131-133, 138-144, 148-150 [77-236].

Tipos de unidades estilístico-compositivas

«Por *skaz* entiendo aquella forma de la prosa narrativa que, en su léxico, en su sintaxis y en su elección de entonaciones, revela una orientación hacia el discurso oral del narrador» (Ejxenbaum).

Especificidad estilística de la novela

de la «lengua». Cada elemento diferenciado del lenguaje novelesco se define mejor por medio de la unidad estilística subordinada a la que se halla incorporado directamente: el lenguaje del personaje, individualizado desde el punto de vista estilístico, *skaz* del narrador, escritura, etc. Esta unidad directa determina el carácter lingüístico y estilístico (lexicográfico, semántico, sintáctico) del elemento respectivo. Al mismo tiempo, ese elemento, junto con su unidad estilística inmediata, está envuelto en el estilo del conjunto, porta su acento, participa en la estructura y en la manifestación del sentido único del todo.

La novela es la diversidad social del lenguaje

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su **dialogización**, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco. [...]

Por **dialogismo** se entiende que el objeto del enunciado o discurso «está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos» (Bajtín).

El discurso de tales narradores es siempre *un discurso ajeno* (en relación con la palabra directa, real o posible, del autor) en un *discurso ajeno* (en relación con la variante del lenguaje literario al que se opone el lenguaje del narrador).

También en este caso tenemos ante nosotros un «discurso indirecto», pero no en un lenguaje, sino a través de un lenguaje,

a través de un medio lingüístico ajeno; es decir, una refracción, igualmente, de las intenciones del autor.

El autor y su punto de vista no sólo se expresan a través del narrador, de su discurso y su lenguaje (que en una u otra medida son objetuales, demostrados), sino también a través del objeto de la narración, que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador. Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato —el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo—. Cada momento del relato lo percibimos claramente en dos planos: en el plano del narrador, en su horizonte semántico-objetual y expresivo, y en el plano del autor, que se expresa de manera refractiva en el mismo relato y a través de él. En ese horizonte del autor entra también, junto con todo lo narrado, el mismo narrador con su palabra. Nosotros adivinamos los acentos que ha puesto el autor, tanto en el objeto del relato como en el relato mismo, y en la imagen del narrador que se descubre en el proceso del relato. No percibir ese segundo nivel intencional-acentado del autor significa no entender la obra.

El autor y su punto de vista

Pero como ya hemos dicho, el relato del narrador, o del autor convencional, se estructura en el trasfondo del lenguaje literario normal, del horizonte literario habitual. Cada momento del relato está relacionado con ese lenguaje normal y con ese horizonte, les es opuesto; les es opuesto, además, de manera *dialogística*, como un punto de vista opuesto a otro punto de vista, como una valoración opuesta a otra valoración, como un acento opuesto a otro acento (y no sólo como dos fenómenos lingüístico-abstractos). Tal correlación y conjugación dialógica de esos dos lenguajes y de esos dos horizontes, permite que se realice la intención del autor de manera que la percibamos claramente en cada momento de la obra. El autor no se encuentra en el lenguaje del narrador ni en el lenguaje literario normal con el que está relacionado el relato (aunque puede estar más cerca de uno que de otro), pero utiliza ambos para no situar por completo sus intenciones ni en uno ni en otro; utiliza en cada momento de su obra esa evocación recíproca, ese diálogo de los lenguajes, para quedarse neutral en sentido lingüístico, como tercero, en la discusión entre los dos (aunque ese tercero pueda ser preconcebido).

El relato del narrador

Todas las formas que introducen al narrador o al autor convencional significan, en una u otra medida, la libertad del autor frente al lenguaje único; libertad relacionada con la relativización de los sistemas lingüístico-literarios, y que revela la posibilidad del autor, en sentido lingüístico, de no autodefinirse, de transferir sus intenciones de un sistema lingüístico a otro, de unir el «lenguaje de la verdad» al «lenguaje corriente», de decir lo propio en un lenguaje ajeno y lo ajeno en el propio lenguaje.

Dado que en todas estas formas (el relato del narrador, el del autor convencional, o el de alguno de los personajes) tiene lugar la refracción de las intenciones del autor, son posibles por ello, también en éstas —al igual que en la novela humorística—, distancias diferentes entre los elementos separados del lenguaje del narrador y del autor: la refracción puede ser mayor o menor, pero es posible, en determinados momentos, la unión casi total de las voces.

Otra forma de introducción y de organización del plurilingüismo en la novela, forma utilizada por todas las novelas sin excepción, es el habla de los héroes.

El habla de los héroes

El habla de los héroes, que dispone en la novela —en una u otra medida— de autonomía semántico-literaria, de su propio horizonte, debido a ser un habla ajena en un lenguaje ajeno, puede también refractar las intenciones del autor y, por lo tanto, puede representar en cierta medida el segundo lenguaje del autor. Junto a eso, el habla de los héroes influencia casi siempre (a veces poderosamente) al habla del autor, desparramando en ella las palabras ajenas (el discurso ajeno disimulado del héroe), e introduciendo así la estratificación, el plurilingüismo.

También por eso, allí donde no existe humor, ni parodia, ni ironía, etc., ni donde tampoco existe narrador, ni autor convencional, ni héroe narrador, el plurilingüismo, la estratificación del lenguaje, sirven de base, sin embargo, al estilo novelesco. Y ahí donde el lenguaje del autor, visto superficialmente, parece unitario y consecuente, abierto y directamente intencional, descubrimos, sin embargo, tras ese plano nítido, monolingüe, el carácter tridimensional de la prosa, el plurilingüismo profundo que impregna el objetivo del estilo y lo define.

Plurilingüismo es un equivalente de polifonía.

MIJAÍL BAJTÍN

EL CRONOTOPO

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura).

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.

Mijaíl Bajtín, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» (1938), en *Teoría y estética de la novela*, trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-250, 393-404 [237-409].

Definición de cronotopo

Tiempo y espacio

Cronotopo y géneros

Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido definitivamente su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario. [...]

En todos los **análisis** que siguen vamos a centrar nuestra atención en el problema del tiempo (ese principio esencial del cronotopo) y, principal y exclusivamente, en todo lo que tiene relación directa con ese problema. Todos los problemas de orden histórico-genético los dejamos de lado casi por completo.

El primer tipo de novela antigua (primero, no en sentido cronológico) lo llamaremos convencionalmente «novela de aventuras y de la prueba». Incluimos aquí la llamada «novela griega» o «sofística» que se configuró durante los siglos II-IV de nuestra era.

Citaré algunos ejemplos que han llegado hasta nosotros en forma completa [...]: la *Novela etiópica* o *Las etiópicas*, de Heliodoro; *Las aventuras de Leucipo y Clitofonte*, de Aquiles Tacio; *Las aventuras de Querea y Calirroe*, de Caritón; *Las efesiacas*, de Jenofonte de Efeso; y *Dafnis y Cloe*, de Longo. [...]

En esas novelas encontramos el tipo de *tiempo de la aventura*, elaborado cuidadosamente y sutilmente, con todas sus características y matices específicos. La elaboración de este tiempo de la aventura y la técnica de utilización del mismo en la novela son tan perfectos, que la evolución posterior de la novela pura de aventuras no ha añadido nada importante hasta nuestros días. Por eso, las características específicas del tiempo de la aventura se evidencian mejor sobre la base del material de dichas novelas. Las tramas de todas ellas (al igual que las de sus sucesoras directas más cercanas: las novelas bizantinas), revelan un gran parecido y se componen, en esencia, de los mismos elementos (motivos); la cantidad de tales elementos, su peso específico en el todo de la trama y sus combinaciones difieren

Bajtín estudia los cronotopos de:

- 1) la novela griega de aventuras y de la prueba
- 2) la novela de aventuras costumbrista
- 3) la novela biográfica
- 4) la novela cabalresca
- 5) el pícaro, el bufón y el tonto
- 6) la novela de Rabelais
- 7) el idilio

de una novela a otra. Es fácil de componer un **esquema** típico general de la trama revelando las desviaciones y variaciones aisladas más importantes. He aquí ese esquema:

Un joven y una joven en edad *de casarse*. Su origen es *desconocido, misterioso* (no siempre; este elemento, por ejemplo, no existe en Tacio). Poseen una *belleza extraordinaria*. También son extraordinariamente *castos*. Se encuentran *inesperadamente*, generalmente en una *fiesta solemne*. Invade a ambos una pasión recíproca, *violenta e instantánea*, irresistible como la fatalidad, como una enfermedad incurable. Sin embargo, sus nupcias no pueden tener lugar de inmediato. En su camino aparecen obstáculos que las *retrasan*, las impiden. Los enamorados son *separados, se buscan* uno al otro, *se reencuentran*; de nuevo *se pierden* y de nuevo *se encuentran*. Los obstáculos y las peripecias corrientes de los enamorados son: el rapto de la novia antes de la boda, el *desacuerdo de los padres* (si éstos existen), que destinan a los enamorados otro novio y otra novia (*parejas falsas*), fuga de los enamorados, su viaje, tempestad en el mar, *naufragio*, salvación milagrosa, ataque de los *piratas, cautiverio y prisión*, atentado contra la castidad del héroe y de la heroína, se hace de la heroína una víctima propiciatoria, guerras, batallas, *venta en esclavitud, muertes ficticias, disfraces*, reconocimiento-desconocimiento, traiciones ficticias, tentaciones de castidad y fidelidad, falsas inculpaciones de crímenes, procesos, pruebas en juicio de castidad y fidelidad de los enamorados. Los héroes encuentran a sus familiares (si no les conocían antes). Juegan un papel muy importante los encuentros con amigos o con enemigos inesperados, los vaticinios, las predicciones, los sueños reveladores, los presentimientos, los filtros soporíferos. La novela finaliza con la unión feliz en matrimonio de los enamorados. Este es el esquema de los elementos principales de la trama.

La acción de la trama se desarrolla en un trasfondo geográfico muy amplio y variado: generalmente entre tres y cinco países separados por el mar (Grecia, Persia, Fenicia, Egipto, Babilonia, Etiopía, etc.). Se dan en la novela, algunas veces con mucho detalle, descripciones acerca de particularidades de países, ciudades, diferentes construcciones, obras de arte (por ejemplo, de cuadros), de costumbres de la población, de diversos animales exóticos y milagrosos, y de otras curiosidades y rarezas. Junto con esto, se introducen en la novela reflexiones (algunas veces

Este **esquema** es un resumen (o paráfrasis concentrada) de la novela griega de aventuras, también conocida por *novela bizantina*.

El espacio de la aventura

bastante extensas) acerca de diversos temas religiosos, filosóficos, políticos y científicos (sobre el destino, los presagios, sobre el poder de Eros, sobre las pasiones humanas, sobre las lágrimas, etc.). Tienen en la novela un gran peso específico los discursos de los personajes —de defensa, y otros—, contruidos según todas las reglas de la retórica tardía. Así, la novela griega tiende, por su estructura, hacia un cierto enciclopedismo, propio, en general, de este género.

Absolutamente todos los elementos de la novela enumerados por nosotros (en su forma abstracta), tanto argumentales como descriptivos y retóricos, no son nuevos en modo alguno: han existido y se han desarrollado bien en otros géneros de la literatura antigua: los motivos amorosos (el primer encuentro, la pasión instantánea, la angustia) han sido desarrollados en la poesía helenística amorosa; otros motivos (tempestades, naufragios, guerras, raptos) han sido elaborados en la ética antigua; algunos motivos (reconocimiento) han jugado un papel esencial en la tragedia: los motivos descriptivos han sido desarrollados en la novela geográfica antigua y en las obras historiográficas (por ejemplo, en Herodoto); las reflexiones y los discursos han sido desarrollados en los géneros retóricos. En el proceso de génesis de la novela griega, la importancia de la elegía amorosa, de la novela geográfica, de la retórica, del drama, del género historiográfico, puede ser valorada de manera diferente; pero no puede negarse la existencia de un cierto sincretismo de los elementos de estos géneros. La novela griega ha utilizado y refundido en su estructura casi todos los géneros de la literatura antigua.

Pero todos estos elementos, pertenecientes a géneros diferentes, están aquí refundidos y reunidos en una entidad novelesca nueva, específica, cuyo elemento constitutivo es el tiempo novelesco de la aventura. En un *cronotopo* absolutamente nuevo —«el mundo ajeno durante el tiempo de la aventura»—, los elementos de los diferentes géneros han adquirido un carácter nuevo y unas funciones específicas, dejando por ello de ser lo que eran en otros géneros.

Tiempo de la aventura

Pero ¿cuál es la esencia de ese tiempo de la aventura en las novelas griegas?

El punto de partida del movimiento argumental, es el primer encuentro entre el héroe y la heroína, y un inesperado es-

tallido de pasión recíproca; el punto que cierra el movimiento argumental es su unión feliz en matrimonio. Entre estos dos puntos se desarrolla toda la acción de la novela. Dichos puntos —términos del movimiento argumental— son acontecimientos esenciales en la vida de los héroes; tienen una importancia biográfica por sí mismos. Pero la novela no está construida a base de estos puntos, sino de lo que hay (transcurre) *entre* ellos. Pero entre ellos, no debe de haber, *en esencia*, nada: desde el comienzo, el amor entre el héroe y la heroína no provoca ninguna duda, y ese amor permanece *absolutamente invariable* durante toda la novela; también es salvaguardada su castidad; la boda del final de la novela *enlaza directamente* con el amor de los héroes que se encendió en su primer encuentro al comienzo de la novela, como si entre estos dos momentos no hubiera pasado nada, como si la boda se hubiera efectuado al segundo día después del encuentro. Los dos momentos contiguos de una existencia biográfica, de un tiempo biográfico, se han unido de manera directa. Esa ruptura, esa pausa, ese hiato entre los dos momentos biográficos directamente contiguos, en el que se estructura toda la novela, no se incorpora a la serie biográfica temporal: se sitúa fuera del tiempo biográfico; el hiato no cambia nada en la vida de los héroes; no aporta nada a su vida. Se trata de un hiato extratemporal entre los dos momentos del tiempo biográfico. [...]

¿En dónde estriba la importancia de los cronotopos que hemos examinado? En primer lugar, es evidente su importancia *temática*. Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenzlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento.

Junto con esto, aparece clara la importancia *figurativa* de los cronotopos. En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida. Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, a la vez, dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible,

Importancia temática
de los cronotopos

Importancia figurativa
de los cronotopos

gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados sectores del espacio. Eso es, exactamente, lo que crea la posibilidad de construir la imagen de los acontecimientos en el cronotopo (en torno al cronotopo). Sirve, en la novela, de punto principal para el desarrollo de las «escenas»; mientras que otros acontecimientos «de enlace», que se encuentran lejos del cronotopo, son presentados en forma de información y comunicación a secas (en Stendhal, por ejemplo, la información y la comunicación tienen una gran importancia). La representación se concentra y se condensa en pocas escenas; esas escenas iluminan también con luz concretizadora las partes informativas de la novela (véase, por ejemplo, la estructura de la novela *Armance*). De esta manera, el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.— tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo.

NORMAN FRIEDMAN

TIPOS DE TRAMA

Antes de pasar a considerar un conjunto de hipótesis alternativas para definir la forma de una **trama** cualquiera, debemos establecer el procedimiento para hacerlo. Puesto que la unidad de una acción girará de una manera natural alrededor del personaje principal, la primera pregunta que hay que hacerse es: ¿quién es el protagonista? El protagonista es aquel personaje

Norman Friedman, «Forms of plot» (1955), en *Form and meaning in fiction*, The University of Georgia, Athens, 1975, pp. 80-91 [79-101]. Traducción de Lara Vilà.

Trama (*plot*): «secuencia de incidentes o acontecimientos externos que puede servir de base para un esquema o resumen» o «conjunto de causas que convierten una acción en lo que es, es decir, la fortuna, el personaje y el pensamiento» (Friedman).

sin el que la estructuración de la acción dejaría de funcionar; aquel sobre quien recaen los motivos de la acción y de quien proceden las consecuencias de ésta; es aquel que experimenta la transformación más importante; aquel cuya trayectoria constituye el principal núcleo de interés; aquel alrededor de quien gira absolutamente todo en la trama. Algunas veces es una única persona, como en *Hamlet*; otras veces se trata de una pareja, como en *Romeo y Julieta*; y en algunas ocasiones puede tratarse de un grupo, como en *El Negro del «Narcissus»*. Sin embargo, aunque se trate de una pareja o de un grupo, lo importante es que aquello que le pasa a uno solo les ocurre a ambos miembros de la pareja o a todos los del grupo, de manera que los protagonistas dobles o múltiples funcionan en última instancia como un foco de atención colectivo, de la misma manera que lo hace un protagonista único. [...]

El segundo grupo de preguntas es: ¿cuál es la **personalidad** del protagonista y cómo respondemos a ella? ¿Cuál es su destino, si tememos que empeore y deseamos que mejore, o a la inversa? ¿Y cuáles son sus pensamientos y si lo creemos suficientemente consciente de los hechos de la situación y de las consecuencias de su comportamiento para hacerlo responsable de aquello que hace y de aquello que sufre?

Puesto que, en cualquier trama bien organizada, estas tres partes, que pueden cambiar o bien permanecer constantes, están interrelacionadas de manera indisoluble, una sirviendo de material a otra, o bien de causa, o de razón, o de signo o manifestación, debemos tener cuidado de no confundirlas. Aunque están relacionadas de la manera indicada son, no obstante, distintas. [...]

La tercera pregunta que hay que hacerse es: no solamente cuáles son estas tres partes, sino también ¿cuál es la parte principal y de qué manera están las otras dos relacionadas con ella? Esta cuestión tiene que ver con lo que nosotros consideremos que es el asunto principal de la trama, y con la manera cómo se resuelve. Si este asunto y su resolución, ambos entendidos en los términos de la estructura de la acción y de nuestras emociones estético-morales, dependen del éxito o fracaso del protagonista a la hora de conseguir algo fuera de su alcance, y si esta resolución depende fundamentalmente de circunstancias externas antes que de su voluntad o conocimientos, entonces la parte principal será la fortuna. Si el asunto principal depende de

Se ha traducido *character* por **personalidad** en esta ocasión y por personaje en el sintagma *plots of character*, tramas de personaje.

que aquello que el protagonista piense y crea sea o no adecuado, sin tener en cuenta sus circunstancias y sus propósitos, y si la resolución depende finalmente de su perspicacia y sus descubrimientos, entonces la parte principal es el pensamiento. Finalmente, si el asunto principal depende de si el protagonista será capaz o no de tomar la decisión requerida, y si esto depende fundamentalmente de sí mismo antes que de las circunstancias o los conocimientos, entonces la parte principal es el personaje.

En una trama dinámica, la parte principal es aquella que, por definición, experimenta una modificación más importante. Pero si una de las otras dos partes, o ambas, también implican un cambio, algo que sucede a menudo, entonces debemos determinar cuál es el cambio principal y de qué manera están los otros relacionados con éste. [...]

De este modo definiremos nuestras posibilidades alternativas de la siguiente manera: primero, nos preguntaremos si el cambio principal tiene que ver con la fortuna, el personaje o el pensamiento y derivaremos de ello nuestras tres categorías principales; seguidamente, nos preguntaremos, respecto de cada categoría, si el cambio particular es de mejor a peor o viceversa; y, finalmente, nos preguntaremos de qué manera los dos factores restantes están relacionados como materiales con este fin. Entonces intentaremos definir la fuerza particular de cada tipo «para conmover nuestros sentimientos poderosa y agradablemente de un modo determinado», tal como afirma R. S. Crane. [...] A la luz de las anteriores distinciones y en relación con estas variables, veamos qué tipos de tramas surgirán.

Fortuna (*fortune*) se refiere a «las circunstancias de una persona en relación con la naturaleza y la sociedad» y «se revela en lo que acaece a sus esperanzas y proyectos —éxito o fracaso— y a ella misma como consecuencia —felicidad o desgracia—» (Friedman).

1. Tramas de fortuna

La trama de acción. Este tipo de trama, el primero y más primitivo considerado bajo este título, es también, supongo, el más común en términos de un público lector considerado de manera global. El interés primordial, y con frecuencia el único, se basa en lo que va a ocurrir, con el personaje y el pensamiento representados de una manera esquemática en función de las necesidades mínimas requeridas para que avance la acción. En otras palabras, pocas veces, si es que alguna, nos vemos implicados en

un asunto intelectual o moralmente grave; tampoco el resultado presenta implicaciones profundas para el protagonista, otorgándole libertad para empezarlo todo de nuevo, quizás, en forma de continuación (no todas las continuaciones implican, sin embargo, tramas de acción); y los placeres que experimentamos son casi totalmente los causados por el suspense, la expectación y la sorpresa puesto que la trama se organiza alrededor de un ciclo básico de enigma-solución. Hay un *gangster* al que encontrar, un asesino al que descubrir y arrestar, un tesoro que conseguir, o un planeta al que llegar. [...] Los ejemplos más frecuentes se encuentran en aquellas clases de ficción denominadas de aventuras, detectivescas, el *western* y la ciencia-ficción. Esto no significa, sin embargo, que el argumento de acción deba proceder necesariamente de una forma subliteraria, puesto que existen muchos ejemplos respetables que, con razón, han llegado a convertirse en clásicos de su género: las novelas de R. L. Stevenson, las historias de sir Arthur Conan Doyle, los misterios de Wilkie Collins o las obras de Ray Bradbury.

La trama melodramática [*pathetic plot*]. En este caso nos encontramos siempre con un protagonista interesante que sufre una desgracia de la que no es responsable, y, por lo tanto, este tipo resulta ser ante todo una trama que trata de un sufrimiento. Lo más frecuente es que la voluntad del protagonista sea en cierto modo débil y sus pensamientos ingenuos y deficientes. La llamo «melodramática», puesto que los temores profundos que experimentamos por él se materializan de una manera efectiva, siendo apenas aliviados por esperanzas esporádicas y superficiales, de lo que resulta en última instancia una completa compasión causada por su sufrimiento. La catarsis moral dependería de hasta qué punto sentimos que, a pesar de que el personaje no ocasiona sus propias desgracias, no obstante resulta vencido, a fin de cuentas, por sí mismo debido a la debilidad de su voluntad y la ingenuidad de su carácter. También dependería del grado en que sentimos que las causas de estas deficiencias, así como las causas de la dureza del mundo, se encuentran en la naturaleza antes que en la sociedad *per se*. [...]

Una trama como esta parece incluso una de las preferidas por aquellas obras modernas o protomodernas que tratan de lo antiheroico, tales como *Tess*, *Las tres hermanas*, *La muerte de un viajante*, *Un tranvía llamado deseo*, *De aquí a la eternidad*,

Maggie: A Girl of the Streets y *Adiós a las armas*, en las que lo impregna todo un sentido obsesivo de la fragilidad y la inutilidad humanas, dejándole a uno con un sentimiento de compasión, dolor y pérdida frente a la inescrutable apisonadora de las circunstancias que aplasta los frágiles deseos humanos. [...]

La trama trágica. Sin embargo, si un protagonista atractivo tiene también la fuerza de voluntad, además de un cierto grado de sofisticación o habilidad, para cambiar sus pensamientos, su responsabilidad por aquello que hace o provoca podría ser en correspondencia mayor, y, por lo tanto, nuestra satisfacción por su caída se torna, de este modo, más clara. Cuando un hombre como este sufre una desgracia de la que es parcial o totalmente responsable debido a alguna equivocación grave o algún error de juicio por su parte, y posteriormente descubre tal error sólo cuando ya es demasiado tarde, nos hallamos, estrictamente hablando, ante una trama trágica. Se produce aquí el mismo profundo temor provocado por una desgracia amenazadora, y una compasión causada por su materialización, igual que en la trama melodramática; pero se produce también aquí una relación más complicada entre la fortuna, el personaje y el pensamiento que resulta en este tipo de catarsis [...] en la que nuestro temor y, después, nuestra compasión van seguidos de un sentido de justicia y de una liberación emocional, puesto que el protagonista no sólo ha tenido parte en su propia caída sino que también ha llegado a reconocer tal compromiso. Su consiguiente agonía de espíritu, por lo tanto, a pesar de que frecuentemente termina en la muerte del que no deja de ser un buen hombre, resulta, de alguna manera, merecida; es, en efecto, el mejor final posible para él provocado por aquello que ha hecho o sufrido; o es incluso una expiación necesaria para su naturaleza algo imperfecta y arrogante. Seguramente, esta es una forma compleja, una de las realizaciones artísticas más notables, y los ejemplos que pueden figurar proceden, desafortunadamente, casi de una sola mano: *Edipo rey*, *Antígona*, *Otelo*, *Hamlet*, *El rey Lear*, *Julio César*, quizá el inacabado *El último magnate*, pero ¿cuántas obras más?

La trama punitiva. Nos encontramos aquí ante un protagonista cuyo carácter es esencialmente poco atractivo, ya que sus ambiciones y propósitos resultan repugnantes —aunque, a pesar de ello, podría resultar admirable debido a su fuerza de voluntad y sofisticación intelectual—, que sufre una desgracia mereci-

da. Es en este tipo en el que encontramos con más frecuencia al héroe-villano satánico o maquiavélico cercano a los corazones de los escritores isabelinos o jacobinos, como en el *Doctor Faustus* y *La Duquesa de Malfi*, o en el Satán de Milton, y que fue revitalizado por escritores románticos decimonónicos tales como Byron, Huysmans y Goethe.

Al principio, nuestra admiración e indignación se encuentran curiosamente combinadas mientras el héroe-villano pone en marcha sus planes inmorales y vence a los estúpidos inútiles y moralizantes de los que está rodeado. Pero cuando consigue hacer sufrir a personas realmente buenas y también admirables, estas emociones dan paso al horror y al escándalo, y finalmente experimentamos un profundo sentimiento satisfecho de venganza cuando tiene lugar su caída definitiva. Cualquier compasión que podamos sentir se dirige hacia sus víctimas antes que al mismo protagonista, de modo que el equilibrio emocional final alcanzado en este caso no debe confundirse con la catarsis trágica. Otros ejemplos, aunque implican ciertas modificaciones, pueden encontrarse en *Hedda Gabler*, *Volpone*, *Tartufo*, *El tesoro de Sierra Madre* de B. Traven, *Las lobas* de Lillian Hellman, *Ricardo III*, *The Changeling*, *Riceyman Steps* de Arnold Bennett, *El alcalde de Casterbridge*, y quizá *Moby Dick* (si consideramos a Ahab como protagonista).

La trama sentimental. Llegando ahora a aquellas tramas en las que el cambio de fortuna se produce para dar lugar a una mejora, nos encontramos ante un tipo de trama muy común que nos presenta a un protagonista interesante que sobrevive a las amenazas de la desgracia y llega, al final, a buen término, a pesar de que también esta, al igual que la trama melodramática, es la trama de un sufrimiento. Nuestras respuestas emocionales en este caso son el anverso de las creadas por la trama melodramática, sin embargo, puesto que las profundas esperanzas que se despiertan se materializan finalmente, mientras que los correspondientes temores superficiales resultan aliviados, siendo el efecto final el de un regocijado consuelo a la vista de la virtud recibiendo su justa recompensa. Un motivo esencial de este efecto es que, aunque el protagonista se mantiene siempre firme, más que actuar resulta objeto de una acción; ni su buena ni su mala fortuna dependen directamente de las cualidades de su carácter o de sus pensamientos. *Anna Christie* es un buen ejemplo de este tipo. [...]. *Cim-*

belino y *Casa Desolada* son otros, y, por supuesto, encontraríamos multitud de ejemplos en la ficción popular de todos los tiempos. Este tipo se encuentra también relacionado con las tramas cómicas tal como las encontramos en *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, donde el sentimiento está atravesado por la risa.

La trama apologética [*admiration plot*]. Un cambio de fortuna hacia una mejoría causado por la nobleza de carácter de un protagonista interesante provoca un efecto algo diferente. En este caso el personaje obtiene, ante todo, honor y reputación y ello, quizás, incluso pese a una pérdida de algún tipo en lo que se refiere a su bienestar material. Nuestros deseos profundos resultan satisfechos, igual que en la trama sentimental, pero con la diferencia de que nuestra respuesta final es la del respeto y la admiración hacia un hombre que se ha superado a sí mismo y a las expectativas de otros acerca de lo que un hombre normalmente es capaz de hacer. *La conquista de Granada* es el primer ejemplo de este tipo, mientras que *Tom Sawyer* y la versión teatral de *Mister Roberts* proporcionan ejemplos más recientes.

El término **personaje** designa «objetivos y propósitos, motivaciones, costumbres, conducta, lo que busca o rehúye y su voluntad para conseguirlo; y puede ser moral o inmoral, fuerte o débil, noble o vil, simpático o antipático, completo o incompleto, maduro o inmaduro» (Friedman).

2. Tramas de personaje

La trama de madurez. Puede ser más instructivo, al tratar con tramas que presentan una transformación en el carácter de un personaje, empezar con aquellos tipos en los que el cambio tiene lugar para provocar una mejora, de los que parece existir, afortunadamente, un número mayor. El más común de éstos presenta a un protagonista interesante cuyas ambiciones o bien están concebidas de una manera errónea o bien aún no están formadas, y cuya voluntad resulta, en consecuencia, mal dirigida y vacilante. Tal insuficiencia es frecuentemente el resultado de la inexperiencia y la ingenuidad, como en «Flight» de John Steinbeck, o incluso de una perseverancia errónea, como en *Emma*, en las creencias y actitudes de los personajes. Si la causa es esta última, deben idearse algunos medios para hacer cambiar su actitud; en cualquier caso, su carácter necesita fuerza y orientación, y esto puede conseguirse gracias a alguna desgracia drástica, o incluso fatal, como cuando el protagonista de *Lord Jim* acepta alegremente la muerte como un camino para probar finalmente la fuerza y el ánimo recobrados [...]. Puesto que este

tipo de trama frecuentemente implica el proceso de madurez de personajes jóvenes, podemos denominarla «trama de maduración», a menudo la misma de lo que hemos venido a llamar *Bildungsroman*. Nuestras esperanzas más profundas de que el protagonista escogerá, después de todo, el camino correcto resultan confirmadas, y nuestra respuesta final es la de una sensación de justificada satisfacción. Y es este elemento crucial de elección, el de llegar finalmente a una solución radical, la característica distintiva de este tipo de trama. *Grandes esperanzas* es el ejemplo más puro que podríamos encontrar; otros ejemplos diversos pueden encontrarse en *The Way of all Flesh*, *Diana of the Crossways*, *Retrato de un artista*, *El retrato de una dama*, «El oso», *Sons and Lovers*, *Huckleberry Finn*, *Los embajadores*, *The Rainbow*, *Look Homeward*, *La montaña mágica* y *Corre, conejo*.

La trama de reforma. Hasta cierto punto similar a la anterior, es esta otra forma de cambio a una situación mejor, con la diferencia de que la intención del protagonista es coherente desde el principio. Es decir, se comporta de manera equivocada y lo sabe, pero su debilidad de carácter lo hace alejarse de aquel camino que él sabe que es el correcto y apropiado. Enfrentado al problema o bien de revelar a otros su debilidad o bien de ocultarla bajo una máscara de virtud y respetabilidad, elige esta última dirección al principio. El problema, entonces, se convierte en el de idear las maneras de persuadirlo, de hacerle escoger la dirección opuesta. De este modo, habiendo sido conducidos a admirarlo al principio, experimentamos impaciencia e irritación cuando empezamos a ver a través de su máscara, después, indignación y escándalo cuando sigue engañando a los demás, y por último un sentido de confirmada y justificada satisfacción cuando por fin lleva a cabo la opción apropiada. En la trama de maduración existe cierta compasión por el protagonista, puesto que éste actúa y sufre por una visión equivocada de las cosas, pero es exactamente este elemento del que carece la trama de reforma. Los dos ejemplos principales de este tipo que se me ocurren son *La letra escarlata* (si consideramos a Dimmesdale como protagonista) y *The Pillars of the Community*. En ciertos aspectos se parece a la trama punitiva por el hecho de que el protagonista es un devoto hipócrita o un charlatán cualquiera, pero resulta diferente por el hecho de ser reformado al final más que simplemente castigado. Otros ejemplos son *Loving* de Henry Green,

La metamorfosis de Kafka (si consideramos a la familia como protagonista), y, quizá, *Lord Jim*.

La trama de la prueba. La cualidad distintiva de este tipo de trama está en que un personaje atractivo, fuerte y resuelto se ve empujado de una forma u otra para que comprometa o rinda sus nobles ambiciones y costumbres: tiene ante sí una elección entre perder su valor y aceptar el soborno o soportar y sufrir las consecuencias. El personaje vacila, y la trama gira alrededor de la pregunta de si debe o no permanecer firme. Nuestros afectos se encuentran curiosamente divididos, porque el personaje se pone a sí mismo en peligro de desgracia si persiste, y la tentación a la que se resiste podría, en el caso que cediera, mejorar su bienestar material. De este modo, sentimos que debería ceder y salvar su cabeza; sin embargo, si lo hace pagará el precio de perder su autoestima así como nuestro respeto hacia él. Cuando lleva a cabo la única opción apropiada, concluimos con un sentimiento de satisfacción por el hecho de que nuestra fe en él ha sido justificada. Este es el tipo favorito, por supuesto, de Ernest Hemingway, que podemos encontrar en *Por quién doblan las campanas*, *Al otro lado del río* y *El viejo y el mar*. Otros ejemplos son «The Old Man» de William Faulkner y «The Secret Sharer» de Joseph Conrad.

La trama de degeneración. Que un personaje empeore su situación sucede cuando nos encontramos ante un protagonista que es simultáneamente atractivo y ambicioso, y lo sometemos a alguna pérdida decisiva que tiene como consecuencia su caída en una completa desilusión. Entonces debe elegir entre recuperar el hilo de su vida y empezar de nuevo o bien abandonar sus metas y sus ambiciones completamente, o bien, quizá, como en *El inmoralista*, podría acabar a mitad de camino entre estas dos alternativas, sin saber qué hacer a continuación [...]. Si elige la primera opción nos encontraremos ante lo que podría denominarse la «trama de resignación», pero puesto que sólo conozco una de este tipo, *Tío Vania*, no le he dedicado una sección especial. En realidad, Chéjov parece haber estado obsesionado con el problema de cómo una persona puede vivir después de que todos sus ideales, deseos y ambiciones hayan sido destrozados, pero lo más frecuente es que haga que su protagonista elija la segunda opción, como en *Ivanov* y *La gaviota*. [...] F. Scott Fitzgerald también estaba obsesionado con este problema, como en *Hermosos y malditos* (aunque la conclusión en este caso complice de

alguna forma las cosas) y *Suave es la noche*. Otros ejemplos pueden encontrarse en *The Emperor Jones* y *Muerte en Venecia*.

3. *Tramas de pensamiento*

La trama educativa. Puesto que aquellas tramas que presentan un cambio de pensamiento parecen ser un desarrollo relativamente reciente en la historia del arte —y en este punto se necesitaría a un Erich Auerbach para describir las causas de este fenómeno, aunque, claramente, tienen algo que ver con ese moderno cambio interno de mentalidad de la cual Arnold se lamentaba en 1853— existe menor número de obras de las que hablar. El tipo de trama más común, sin embargo, implica un cambio de pensamiento para mejor en lo que se refiere a las concepciones, creencias y actitudes del protagonista. Se parece a la trama de maduración en que su pensamiento al principio es de alguna manera inadecuado y mejora después, pero no llega a demostrar o confirmar los efectos de este cambio beneficioso en su comportamiento. Esta insuficiencia podría ser o bien sofisticada, en la que el protagonista ha pasado por una serie de experiencias que lo han desilusionado y, por lo tanto, se ha vuelto cínico y fatalista, como en *Todos los hombres del rey* y *El agente confidencial*; o bien ingenua, en cuanto que simplemente no ha sido expuesto a posibilidades alternativas, como en «How Beautiful with Shoes» de Wilbur Daniel Steele y *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi. [...]

La curva de nuestras respuestas emocionales en este caso sigue un ciclo de temores superficiales y esperanzas profundas, porque una persona interesante sufre una amenaza de algún tipo y renace, al final, en una especie de integridad nueva y mejor, con una sensación final de alivio, satisfacción y placer. Otros ejemplos de este tipo pueden encontrarse en *Marius the Epicurean*, *Al faro*, *Guerra y paz*, *Winterset*, «One Autumn Night» de Máximo Gorki, *La insignia roja del valor*, «Los muertos» de James Joyce, «The garden party» de Katherine Mansfield, y *Crimen y castigo*.

La trama de revelación. Este tipo depende de la ignorancia del protagonista de los hechos esenciales de su situación. El problema no son sus actitudes y creencias sino su saber, y el personaje debe descubrir la verdad antes de poder tomar una decisión. El ejemplo más claro e ingenioso que conozco es «Beware of the Dog» de Roald Dahl. [...]

Pensamiento traduce *thought*: «el concepto que el protagonista tiene de las cosas» y, en concreto, «su estado de ánimo, actitudes, saber, razones, emociones, metas, temperamento y creencias» (Friedman).

La trama afectiva. Se produce en este caso un cambio en la actitud y las creencias del protagonista, pero no del tipo general ni filosófico que caracteriza a la trama educativa. El problema en este tipo es llegar a ver a otras personas bajo una luz distinta y más exacta que antes, lo cual implica un cambio en los sentimientos. Este cambio, que depende de si el descubrimiento es placentero como en *Orgullo y prejuicio* o desagradable como en *El corazón de las tinieblas*, dejará al protagonista feliz y esperanzado o bien triste y resignado, y nuestras respuestas emocionales variarán de acuerdo con ello. Otros ejemplos se encuentran en «La bestia en la jungla» de Henry James, «My Oedipus Complex» de Frank O'Connor, «A Country Love Story» de Jean Stafford, «The Other Two» de Edith Wharton, «Mackintosh» de Somerset Maugham, «Golden Wedding» de Ruth Suckow, «Autumn» de August Strindberg y *Arms and the Man* de George Bernard Shaw.

La trama de desilusión. En oposición a la trama educativa tenemos este tipo en el que un protagonista interesante se pone en marcha con una fe plena en un cierto conjunto de ideales y, después de haber sido sometido a algún tipo de pérdida, amenaza o desgracia, pierde su fe enteramente. Este es el caso de *El gran Gatsby*. [...] Encontramos en *The Hairy Ape* de Eugene O'Neill, «Una nubecilla» de James Joyce, «The Storyteller» de O'Connor, *The Sot-Weed Factor* de John Barth más ejemplos de este tipo de trama.

NORMAN FRIEDMAN

EL PUNTO DE VISTA

Dado que el problema del narrador consiste en transmitir adecuadamente su historia al lector, las preguntas podrían ser como las que siguen: 1) ¿quién habla al lector? (el autor en primera o

Norman Friedman, «Point of view» (1955), en *Form and meaning in fiction*, The University of Georgia, Athens, 1975, pp. 142-156 [134-166]. Traducción de Gonzalo García.

tercera persona, un personaje en primera persona, o, en apariencia, nadie); 2) ¿desde qué **posición** en relación con la historia nos es narrada ésta? (desde arriba, la periferia, el centro, desde delante o variable); 3) ¿qué canales de información utiliza el narrador para transmitir la historia al lector? (las palabras, pensamientos, percepciones y sentimientos del autor; las palabras y acciones de un personaje, o los pensamientos, percepciones y sentimientos de éste); y 4) ¿a qué distancia de la historia sitúa al lector? (cerca, lejos o variable). Puesto que nuestra distinción principal es entre decir subjetivamente [*subjective telling*] y mostrar objetivamente [*objective showing*], nuestra secuencia de respuestas debería proceder gradualmente de un extremo a otro: de la afirmación a la inferencia, de la exposición a la presentación, de la narración al drama, de lo explícito a lo implícito, de la idea a la imagen. [...]

Por lo que se refiere a los modos de transmisión del material de la historia, debemos definir concretamente, en primer lugar, nuestra **distinción** básica: resumen narrativo (decir) frente a escena inmediata (mostrar). Esta distinción radica en si el punto de vista es subjetivo u objetivo, y si la progresión es comprimida o dilatada [*condensed or expanded scaling*]. El punto de vista objetivo [...] tiende a una progresión dilatada, puesto que acerca al lector a la historia, mientras que el punto de vista subjetivo tiende a una progresión comprimida, puesto que aleja al lector de la historia. Es decir, cuando hay un narrador que refiere la historia, éste propende naturalmente a resumir, pero cuando la historia «se narra a sí misma», su propensión natural es hacia la presentación paso a paso. Así, *decir* se corresponde con el resumen subjetivo, y *mostrar*, en cambio, se corresponde con el detalle objetivo. La *objetivación* implica una particularidad concreta, mientras que la *subjetivización* implica una selección abstracta. Más aún, *decir* implica un alejamiento retrospectivo de la acción en curso, mientras que *mostrar* sugiere que se asiste a ella. [...]

Así pues, para lograr que el hecho sea situado de modo inmediato ante el lector, se requiere al menos un punto definido en el espacio y en el tiempo. La diferencia fundamental entre la narración y la escena es, de acuerdo con esto, del tipo general-particular; el resumen narrativo es una información generalizada o la relación de una serie de hechos que cubren un período

El concepto de punto de vista entraña una confusión entre ¿quién es el narrador? o ¿a quién pertenece la voz que cuenta? y ¿quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?, es decir, ¿quién es el personaje que percibe y cuya percepción o vivencia transmite el narrador?

Esta **distinción** no es otra que la que existe entre *showing* y *telling*.

más o menos extenso y una variedad de escenarios (progresión comprimida), y parece ser la forma corriente, inducta, de narrar una historia; la escena inmediata emerge en el momento en que empiezan a aparecer los detalles específicos, continuos y sucesivos de tiempo, lugar, acción, personaje y diálogo. La condición *sine qua non* de la escena no es el diálogo únicamente, sino el detalle concreto dentro de un marco espacio-temporal específico. [...]

Omnisciencia editorial

Estas formas de transmisión, una indirecta y de segunda mano, la otra directa e inmediata, se hallan raramente en forma pura. En efecto, la virtud principal del medio narrativo es su infinita flexibilidad, que ya se expande en un detalle vívido, ya se contrae en un resumen económico; sin embargo, se podría aventurar la generalización imprecisa de que la novela moderna se caracteriza por el énfasis en la escena (sea en el pensamiento del personaje o en sus palabras y actos), mientras que la novela convencional se caracteriza por el énfasis en la narración. No obstante, incluso las narraciones más abstractas llevarán incrustados ciertos indicios o trazas de escenas, e incluso la escena más concreta requerirá la exposición de algún resumen de material. (Entiéndase aquí que con el término **autor** me refiero al narrador autorial, para preservar la valiosa distinción de W. Booth entre la persona física que escribiera el libro y la voz incorpórea que narra la historia.)

Omnisciencia significa aquí literalmente un punto de vista completamente ilimitado, y, por ende, difícil de controlar. La historia puede ser vista desde uno o desde todos los ángulos (posiciones) a voluntad: desde una atalaya divina más allá de todo tiempo y lugar, desde el centro, desde la periferia o desde delante. Nada puede privar al autor de escoger uno cualquiera de ellos, o de cambiar de uno a otro en tantas o tan pocas ocasiones como le plazca.

De acuerdo con esto, el lector tiene acceso a la serie completa de tipos posibles de información, conformando el rasgo distintivo de esta categoría los pensamientos, sentimientos y percepciones del propio autor, quien cuenta con la libertad de informarnos

Sobre el **autor**, véase Booth.

Genette afirma que el término **omnisciencia**, en la ficción pura, es «literalmente absurdo (el autor no ha de “saber” nada, puesto que lo inventa todo) y que sería mejor sustituirlo por *información completa*, provisto de la cual es el lector quien se convierte en “omnisciente”».

no sólo sobre las ideas y emociones de los personajes, sino también sobre las suyas propias. Éstas pueden estar o no explícitamente relacionadas con la historia en curso. Así, Fielding en *Tom Jones* o Tolstoi en *Guerra y paz* interpolaron sus ensayos como capítulos independientes en el cuerpo de la narración, por lo que podrían separarse de él. Hardy, por su parte, no realiza tal distinción formal e introduce comentarios aquí y allá en medio de la acción, cuando lo estima conveniente. [...]

En cualquier caso, es una consecuencia lógica de la actitud editorial que, además de tales comentarios, el autor no sólo refiera lo que ocurre en el ánimo de sus personajes, sino que también lo critique. [...]

Naturalmente, la presentación mediante un editor no tiene por qué conllevar efectos [...] inoportunos; ya Booth y otros autores han demostrado cómo ésta puede contribuir a una precisión y consistencia particulares. Fielding, Thackeray, Dickens, George Eliot, George Meredith, Theodore Dreiser e incluso D. H. Lawrence, entre otros, se sirven de este recurso con éxito, no sólo con la intención de clarificar y reforzar los propósitos de una historia, sino, lo que es más importante, también para desarrollar una tensión irónica entre, por un lado, el pensamiento del narrador y, por otro, los personajes en sus situaciones. No es preciso que el comentario y el análisis sean un mero sustituto de la dramatización, sino que pueden formar parte de aquello que se dramatiza. En *Joseph Andrews* y en *Tom Jones* todos los recursos de la omnisciencia editorial —ingenio, ironía, parodia, estilo— están puestos al servicio de la narración objetiva de la acción y su significado. Parece, en tal caso, que los comentarios y análisis narrativos no deben ser necesariamente separables, sino que se los podría leer, como sucede con los mismos materiales de la historia, dentro del contexto formal de la totalidad.

Omnisciencia neutral

El siguiente paso hacia la objetivación difiere de la omnisciencia editorial únicamente en la ausencia de intrusiones autoriales directas: el autor habla impersonalmente en tercera persona. La ausencia de esas intrusiones evidentes no significa que el autor se niegue una voz al usar el marco de la omnisciencia

neutral: gente como Mark Rampion y Philip Quarles en *Contra-punto* son, obviamente, proyecciones de tal o cual actitud del propio Huxley (en aquella época), como sabemos por indicios externos, a pesar de que Huxley nunca se presenta como un editor con voz propia.

Aunque un autor omnisciente puede sentir predilección por las escenas y, en consecuencia, puede permitir que sus personajes hablen y actúen por sí mismos, su tendencia predominante es a ofrecer al lector de propia voz descripciones y explicaciones de ellos. [...]

De un modo parecido, los estados mentales y los escenarios que los evocan nos son referidos indirectamente, como si ya hubiera ocurrido todo (todo se discute, analiza y explica), en lugar de ser presentados escénicamente como si estuvieran sucediendo ahora. [...]

Por último, dado que se puede disponer por igual del resumen narrativo y de la escena inmediata (lo último en su mayor parte para discursos y acciones), la distancia entre la historia y el lector puede ser mayor o menor, y puede variar a voluntad, con frecuencia de forma caprichosa y sin propósito aparente. El rasgo predominante de la omnisciencia, con todo, es la disposición permanente del autor a intervenir personalmente entre el lector y la historia y que, incluso cuando plantea una escena, la expone tal como la ve, y no tal como sus personajes la ven.

De nuevo nos encontramos, en este caso, con que la sensibilidad expresada en una narración omnisciente no tiene por qué significar un obstáculo entre la historia y el lector, pues puede ser parte esencial del todo, no sólo para mayor flexibilidad y alcance, sino también para una evaluación más abarcadora, como ocurre en *Suave es la noche* o *El señor de las moscas*. El éxito o el fracaso de una técnica no es cuestión de objetividad frente a subjetividad *per se*, sino que depende de si la objetividad o la subjetividad son o no partes eficaces del todo. [...]

El «yo» como testigo

Nuestro camino hacia las técnicas más directas traza la ruta de una rendición; uno a uno, así como quien pela los círculos concéntricos de una cebolla, el autor va sacrificando canales de

información y posibles posiciones ventajosas. Mientras, con el paso de la omnisciencia editorial a la autorial, el autor renunció al comentario personal, al pasar al «yo» como testigo cede completamente sus funciones a otro. Aunque el narrador es una creación del autor, éste resulta privado de cualquier forma de voz directa en el curso de la acción. El narrador-testigo es un personaje de pleno derecho en la historia, implicado en mayor o menor grado en la acción, de trato más o menos cercano con los personajes principales, y que se dirige al lector en primera persona. El testigo no tiene más acceso que el ordinario a los estados mentales de los demás. El lector, pudiendo disponer tan sólo de los pensamientos, sentimientos y percepciones del narrador-testigo, contempla la historia desde lo que podríamos llamar la periferia móvil.

Sin embargo, el testigo puede transmitir legítimamente al lector más de lo que en principio pareciera: puede hablar con varios personajes de la historia y obtener sus impresiones en cuestiones de importancia (nótese con qué cuidado han caracterizado Joseph Conrad y F. S. Fitzgerald a Marlow y Carraway como personas en las cuales los otros sienten el impulso de confiar); singularmente, puede conversar con el propio protagonista; y, por último, puede obtener cartas, diarios u otros escritos que ofrezcan atisbos de los estados mentales de otros. Ya en su último límite, puede formular inferencias sobre los sentimientos y pensamientos de los demás personajes. [...]

Dado que el narrador-testigo puede tanto resumir su narración en cualquier momento como presentar una escena, la distancia entre el lector y la historia puede ser pequeña o grande, o aun ambas. Advertiremos aquí que las escenas suelen presentarse directamente según las percibe el testigo, a pesar de que también puede, como un narrador autorial omnisciente, resumir y comentar. Otros ejemplos son *El buen soldado*, *Fiesta* [*The Sun Also Rises*] (considerando a Brett como el protagonista), *Moby Dick* (si el protagonista es Ahab) y *Todos los hombres del rey* (si el protagonista es Willie). En fin, en esta categoría se hallan también, claro está, modos tan variados de novela en primera persona como las memorias, los diarios o la novela epistolar.

El «yo» como protagonista

El paso de la carga narrativa de un testigo al personaje principal, quien refiere su propia historia en primera persona, comporta el sacrificio de más canales de información y la pérdida de más puntos de observación estratégica. El narrador-testigo, debido a su papel subordinado en la historia, cuenta con mucha más movilidad y, en consecuencia, con un mayor abanico y variedad de fuentes de información que el propio protagonista, plenamente comprometido en la acción. El narrador-protagonista, por ende, debe limitarse casi exclusivamente a sus propios pensamientos, sentimientos y percepciones. De igual modo, el ángulo de visión es el de un centro fijo.

Sin embargo, dado que el narrador-protagonista puede resumir o presentar directamente, de manera pareja a la del testigo, la distancia puede ser, de nuevo, poca o mucha, o ambas. Uno de los mejores ejemplos de este modo narrativo se halla en *Grandes esperanzas*. Otros podrían ser *Huckleberry Finn*, *El corazón de las tinieblas* (en combinación con el narrador innominado que nos presenta a Marlow), *Adiós a las armas*, *Apuntes del subsuelo*, *El guardián entre el centeno*, *El extranjero* o *Sinfonía pastoral*.

Omnisciencia selectiva múltiple

A pesar de que tanto el modo del «yo» como testigo como el modo del «yo» como protagonista se circunscriben al pensamiento del narrador, todavía hay *alguien* que habla. El siguiente paso hacia la objetivación del material de la historia es la **eliminación** no sólo del autor, que desapareciera con la estructura del «yo» como testigo, sino de cualquier forma de narrador. Aquí, el lector no está escuchando, en apariencia, a nadie; la historia le llega directamente a través de los pensamientos de los personajes, tal como deja su marca en ellos. Como resultado, tiende a primar la escena, ya sea en la conciencia o externamente, en las palabras y actos; y el resumen narrativo, en caso de que aparezca, es suministrado discretamente por el autor mediante «acotaciones escénicas» o surge a través de los pensamientos y palabras de los propios personajes.

Friedman coincide en este punto con Chatman, que habla también por **eliminación** del narrador, de narraciones «no narradas» o «innarradas», y con Butor, que habla de relato sin narrador.

En efecto, [...] es como si el personaje hablara en primera persona y en presente, aunque gramaticalmente pueda ser contado en tercera persona y en pasado. Es decir, se nos puede presentar directa o indirectamente los estados mentales de los personajes, pero, en ambas estrategias, son el medio a través del que se narra la acción. Únicamente el pensamiento de alguien que esté presente puede transmitir al lector el aspecto de los personajes, lo que éstos dicen y hacen, la localización y, en suma, los materiales narrativos. [...]

Como hemos visto, la omnisciencia selectiva difiere de la omnisciencia normal en que en este modo todo es visto a través de la sensibilidad del narrador autorial, quien, cuando opta por introducirse en el pensamiento de los personajes, refiere lo que ve en los términos de su propio lenguaje y conocimiento. En el primero, en cambio, todo se ve a través de la sensibilidad de los personajes y, así, todo —incluyendo, por supuesto, los estados mentales— se narra en los términos lingüísticos y cognoscitivos de éstos. En la omnisciencia selectiva no hay un ángulo de visión independiente por encima de la historia, a pesar de la construcción en tercera persona y pasado que en ocasiones comparte con la omnisciencia ordinaria. [...]

Ejemplos señalados del uso de la omnisciencia selectiva múltiple se encuentran en *La señora Dalloway* y en *Ulises*.

Omnisciencia selectiva

En este caso el lector, en lugar de ver la historia a través de varias conciencias, se halla limitado al pensamiento de un único personaje. En lugar de poder formarse un compuesto de puntos de vista, se halla en un punto fijo, sea en el centro, en la periferia o en alguna situación intermedia. El resto de cuestiones reciben una solución parecida a las de la categoría anterior. [...]

Los principios bruscos y gran parte de la distorsión característica de las novelas y relatos modernos se debe al uso de la omnisciencia selectiva y de la selectiva múltiple; pues si el propósito es dramatizar estados mentales, la lógica y la sintaxis del discurso público cotidiano empiezan a desaparecer en cuanto se desciende a una cierta profundidad de la mente. En efecto,

se pueden trazar los grados que recorrerá la narración de estados mentales, según si se usa el discurso directo o indirecto, un tiempo presente o pasado, y si se invoca la progresión dilatada o comprimida. En general, a medida que uno se acerca a estados de mente reales, van mostrándose como característicos el discurso directo, el presente y la progresión dilatada (escena), mientras que, a medida que uno se aleja, serán característicos el discurso indirecto, los tiempos de pasado y la progresión comprimida (sumario narrativo o panorama). [...]

Sobre el flujo de conciencia hay observaciones interesantes en Butor, Cohn y McHale.

La técnica que ha sido llamada del **flujo de conciencia** [*stream of consciousness*] me parece que se reduce al esfuerzo sostenido por narrar estados mentales desde un punto tan interior del pensamiento como sea posible —directamente y en su estilo propio, en presente, con una progresión dilatada— y en un nivel de conocimiento más profundo que el de la mente racional, verbal, intelectual, consciente. El flujo de conciencia es una mera subdivisión de la omnisciencia selectiva. La filtración de la historia a través de la sensibilidad de un personaje será directa o indirecta, consciente o subconsciente, pero no por ello dejará de ser omnisciencia selectiva. Lo único que se requiere es que la historia sea vista a través de la conciencia de un personaje. James, quien permanecía en los niveles superiores de la mente de sus personajes, que, en cualquier caso, suelen ser de tipo altamente articulado, y usaba la tercera persona y el pasado, no puede ser considerado un escritor que cultive el flujo de conciencia, a pesar de que prácticamente inventara la omnisciencia selectiva. Woolf es una autora más difícil, de la cual se diría que mora en los niveles intermedios de sus personajes, típicamente castos, y que recurre a una combinación de primera y tercera persona, de presente y pasado. Joyce, por su parte, sería el autor más difícil, por su exploración ilimitada y el uso generalizado de la primera persona y el presente.

Otros ejemplos del uso de diversos grados de omnisciencia selectiva se hallan en *Por quién doblan las campanas*, *Al otro lado del río y entre los árboles* y *La metamorfosis* (al menos hasta la muerte de Gregor).

El modo dramático

Tras haber eliminado al autor y al narrador, ya estamos preparados para prescindir de la totalidad de estados mentales. La información de que dispondrá el lector en el **modo dramático** se restringe, en su mayor parte, a los actos y palabras de los personajes; su aspecto y el escenario pueden ser suplidos por el autor mediante acotaciones escénicas; no obstante, no hay nunca indicación directa de lo que perciben (un personaje puede mirar por la ventana —un acto objetivo—, pero lo que vea es cosa suya), de lo que piensan o sienten. Con ello no se quiere decir, por supuesto, que los estados mentales no puedan deducirse de la acción y el diálogo.

Lo que aquí tenemos, por tanto, es una obra dramática fundida en el molde tipográfico de la novela. Sin embargo, persisten las diferencias, pues la novela pretende ser leída, mientras que el teatro debe ser visto y oído, a lo que corresponden diferencias en los objetivos, la extensión, la fluidez y la sutileza. La analogía, empero, no pierde validez, dado que el lector no está escuchando en apariencia a nadie salvo a los personajes mismos, que actúan como si estuvieran sobre un escenario; su ángulo de visión es delantero (el centro de una tercera fila), y la distancia debe ser siempre poca (puesto que la presentación es plenamente escénica). Hemingway obtuvo éxito en este terreno (principalmente en historias cortas como «Hills like white elephants»), y debe mencionarse *La edad ingrata* (1899), que viene a ser un *tour de force*, a duras penas capaz de compensar con los beneficios de inmediatez la dificultad de sostener una novela completa en este modo (compárense también sus novelas *Los europeos* [1878] y *La fuente sagrada* [1901]). En cualquier caso, Henry Green ha demostrado en obras como *Amor* que esta técnica puede aplicarse con mayor flexibilidad y éxito.

En la versión de 1955, Friedman incluía un último tipo, denominado la «cámara», que suponía la definitiva exclusión del narrador, ya que «el objetivo es transmitir, sin aparente selección o disposición, un "trozo de vida"».

MICHEL BUTOR

LOS PRONOMBRES PERSONALES

Sobre el problema de las **personas**, véanse Cohn 1978, Friedman 1955b y Rimmon, para la opinión contraria de Genette.

Habitualmente las novelas se escriben en tercera o en primera **persona**, y sabemos que la elección de una de esas formas no es en modo alguno indiferente; no es lo mismo lo que se nos puede contar en uno u otro caso, y sobre todo nuestra situación de lector en relación a lo que se nos dice se transforma.

1. *La tercera persona*

La forma más espontánea, fundamental, de la narración es la tercera persona; cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una «figura», nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a superponer la otra sobre ésta, siempre como sobreentendida.

Así por ejemplo, el héroe de *À la recherche du temps perdu*, Marcel, se expresa en primera persona, pero el propio Proust insiste en el hecho de que este «yo» es otro, y nos da como argumento perentorio: «Es una novela».

Cada vez que se da un relato novelesco, entran obligatoriamente en juego las tres personas del verbo: dos personas reales, el autor que cuenta la historia, y que en la conversación usual correspondería al «yo», el lector a quien se la cuenta, el «tú», y una persona ficticia, el héroe, aquel de quien se cuenta la historia, el «él».

En las crónicas, las autobiografías, las narraciones de cada día, la persona de quien se cuenta la historia coincide exactamente con quien la cuenta; en los elogios, los discursos de recepción en la Academia Francesa o los discursos forenses, la persona a quien se habla es ante todo también aquella de quien se habla; pero, en la novela, no puede haber una identidad en el sentido estricto de la palabra, dado que la persona de quien se

Michel Butor, «El uso de los pronombres personales en la novela» (1963), en *Sobre literatura II*, trad. C. Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1961, pp. 77-84 [77-91].

habla, al carecer de existencia real, es necesariamente un tercero en relación con estos dos seres de carne y hueso que se comunican por mediación suya.

Sin embargo, el hecho mismo de tratarse de una ficción, de que no se pueda constatar la existencia material de ese tercero, que no podamos nunca llegar a tocar su cuerpo, su exterioridad, nos demuestra que en la novela esta distinción entre las tres personas de la gramática pierde gran parte de la rigidez que pueda tener en la vida cotidiana; estas personas se comunican entre sí.

Todo el mundo sabe que el novelista construye sus **personajes**, lo quiera o no, lo sepa o no, a partir de los elementos de su propia vida, que sus héroes son máscaras por medio de las cuales se cuenta y se sueña, que el lector no es un elemento puramente pasivo, sino que reconstruye, partiendo de los signos reunidos en la página, una visión o una aventura, sirviéndose también él del material que está a su disposición, es decir, de su propia memoria, y que el sueño, al cual tiene acceso del mismo modo, ilumina lo que le falta.

En la novela, lo que se nos cuenta es pues también siempre alguien que se cuenta y que nos cuenta. Al hacernos conscientes de este hecho, provocamos un deslizamiento de la narración de la tercera a la primera persona.

2. *La primera persona*

Se trata en principio de un progreso en el realismo por la introducción de un punto de vista. Cuando todo se contaba en tercera persona, era como si el observador fuese absolutamente indiferente: «Quizá se han cometido errores sobre lo ocurrido, pero hoy en día todo el mundo sabe que las cosas han ocurrido así». Cuando nos damos cuenta de que, bastante a menudo, precisamente las cosas no hubieran ocurrido de esta manera si entonces determinados de los individuos implicados hubieran sabido lo que pasaba en otros lugares, de que esta ignorancia es uno de los aspectos fundamentales de la realidad humana, y de que los acontecimientos de nuestra vida nunca llegan a historiarse de modo que su narración ya no comporte lagunas, nos vemos obligados a presentar lo que suponemos que conocemos, pero también a precisar cómo lo conocemos.

Butor coincide en esta apreciación sobre la construcción de los **personajes** con Proust y Muñoz Molina.

En este aspecto es característico el hecho de que, en todas las mixtificaciones novelescas, siempre que se ha intentado hacer pasar una ficción por un documento, tomemos por ejemplo el *Robinson Crusoe* o el *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe, se ha utilizado con toda naturalidad la primera persona. En efecto, si se hubiese adoptado la tercera, automáticamente se hubiera suscitado la pregunta: «¿Cómo es posible que nadie más sepa nada de eso?». El narrador que nos expone sus vicisitudes responde por anticipado a esta pregunta y remite toda comprobación al futuro: nos explica cómo es posible que solamente «uno» lo sepa, y que no «se» sepa nada.

El narrador, en la novela, no es una primera persona pura. No es nunca el propio autor, estrictamente hablando. No hay que confundir a Robinson con Defoe, a Marcel con Proust. Él mismo es una ficción, pero entre este pueblo de personajes ficticios, todos naturalmente en tercera persona, él es el representante del autor, su *persona*. No olvidemos que es también el representante del lector, exactamente el punto de vista en el cual el autor le invita a situarse para apreciar tal serie de acontecimientos, para gozar de ellos, para aprovecharlos.

Esta identificación privilegiada, forzada (el lector «debe» situarse aquí), no impide en modo alguno que se produzcan otras; con frecuencia encontramos novelas en las que el narrador es un personaje secundario que asiste a la tragedia o a la transfiguración de un héroe, de varios, de lo cual nos cuenta las etapas. Por lo que respecta al autor, ¿quién no se da cuenta que entonces el héroe representará lo que él sueña, y el narrador lo que es? La distinción entre los dos personajes reflejará en el interior de la obra la distinción vivida por el autor entre la existencia cotidiana, tal como la soporta, y esa otra existencia que su actividad novelesca promete y permite. Y esta es la distinción que quiere hacer sensible, incluso dolorosa para el lector. Ya no quiere contentarse con proporcionarle un sueño que le alivie; quiere hacerle sentir toda la distancia que subsiste entre ese sueño y su realización práctica.

La introducción del narrador, punto tangencial entre el mundo contado y aquel en el que se cuenta, término medio entre lo real y lo imaginario, va a suscitar toda una problemática en torno a la noción de tiempo.

Sobre el narrador como ficción conviene leer lo que dicen Ayala, Booth, Calvino y Martínez Bonati.

Cuando nos limitamos a un relato escrito enteramente en tercera persona (excepto los diálogos, naturalmente), a un relato **sin narrador**, la distancia entre los acontecimientos contados y el momento en el que se cuentan evidentemente no interviene. Este es un relato estabilizado, que ya no cambiará sustancialmente, sea quien sea la persona que nos lo cuente y cuándo nos lo cuente. El tiempo en que se desarrolla no tendrá pues nada que ver con su relación con el presente; es un pasado perfectamente deslindado del hoy, pero que ya no se aleja más, es un aoristo mítico, en francés, el pretérito indefinido.

Desde el momento en que se introduce un narrador, hay que saber cómo se sitúa lo que escribe en relación a su aventura. Originariamente, se supondrá que él también tiene que esperar a que la crisis se resuelva, a que los hechos se dispongan en una versión definitiva; esperará, para contar su historia, a conocerla por completo; y más tarde, envejecido, serenado, de vuelta al redil, el navegante evocará su pasado, pondrá orden en sus recuerdos. El relato será presentado en forma de memorias.

Pero, del mismo modo que el «yo» del autor se proyecta en el mundo ficticio por medio del «yo» del narrador, el presente de éste va a proyectarse en el recuerdo ficticio por medio de un presente desaparecido. Veremos multiplicarse fórmulas como: «En aquellos momentos, yo aún no sabía que...». A la organización definitiva de las peripecias, tal como se presenta a una memoria ideal serenada, se opondrá cada vez más la organización provisional de los datos incompletos que se van teniendo día a día, que es la única que permite comprender y hacer «revivir» los acontecimientos.

Si el lector se pone en el lugar del héroe, es preciso también que se ponga en su momento, que ignore lo que él ignora, que las cosas se le aparezcan tal como se le aparecían. Porque la distancia natural entre narrador y narración va a tender a disminuir: de las memorias se pasará a las crónicas, suponiéndose que el que escribe interviene en el curso mismo de la aventura, durante un descanso por ejemplo, de los anales al diario, de modo que el narrador, cada noche, dé el último estado de la cuestión, nos confíe sus errores, sus inquietudes, sus preguntas; y es natural que se haya intentado reducir al mínimo esta distancia, llegar a una narración absolutamente contemporánea de lo que narra, sólo que, como evidentemente no es posible a la

Están de acuerdo en ello Chatman y Friedman, pero disienten radicalmente Genette y Rimmon, para quienes siempre hay un narrador.

vez escribir y pelear, comer, hacer el amor, el escritor se ha visto obligado a recurrir a una convención: el monólogo interior.

3. *El monólogo interior*

Incluso en el diario, entre el acto y su narración, había tiempo para repasar cien veces las cosas en la cabeza. Ahora, se pretende darnos la realidad aún caliente, en el momento mismo, con la prodigiosa ventaja de poder seguir todas las peripecias del acontecimiento en la memoria del narrador, todas las transformaciones que habrá sufrido, todas sus interpretaciones sucesivas, los progresos de su localización, desde el momento en que se produce hasta aquel en que se anota en el diario.

Pero, en el monólogo interior habitual, el problema de la **escritura**, se deja pura y simplemente entre paréntesis, queda obliterado. ¿Cómo es posible que este lenguaje haya podido llegar hasta la escritura, en qué momento la escritura ha podido recuperarlo? Estas son las preguntas que se dejan cuidadosamente en la sombra. Nos hallamos, por consiguiente, en un nivel superior, ante dificultades del mismo género que las que afronta el relato en tercera persona: se nos dice lo que ha pasado, lo que ha sido vivido, no se nos dice cómo se sabe, cómo en la realidad podría saberse, tratándose de hechos de esta clase.

Ahora bien, este olvido, esta obliteración, en los grandes artífices del monólogo interior, tiene el inmenso inconveniente de camuflar un problema aún más grave, el del mismo lenguaje. En efecto, se supone en el personaje narrador un lenguaje articulado donde lo normal es que no lo haya. Es muy distinto ver una silla y pronunciar para sí la palabra «silla», y la pronunciación de esta palabra no implica en absoluto necesariamente la aparición gramatical de la primera persona; la visión articulada, si se me permite decirlo así, la visión asumida e informada por la palabra, puede quedarse en el nivel «Hay una silla», sin llegar al «Veó una silla». Es toda esta dinámica de la conciencia y de la toma de conciencia, del acceso al lenguaje, lo que es imposible de justificar.

En el relato en primera persona, el narrador cuenta lo que sabe por sí mismo, y sólo lo que él sabe. En el monólogo interior, la situación aún se estrecha más, porque sólo puede contar lo que sabe en aquel momento preciso. Por consiguiente nos

De la dificultad o verosimilitud de la **escritura** del monólogo interior trata sobre todo Cohn, pero conviene situarlo en la perspectiva de Genette y McHale.

hallamos ante una conciencia cerrada. La lectura se presenta entonces como el sueño de una «violación», a lo cual la realidad se negará constantemente.

¿Cómo abrir esta conciencia que no puede ser tan cerrada, ya que en toda lectura, precisamente, las personas circulan entre ellas? ¿Cómo describir esta circulación?

4. *La segunda persona*

Aquí es donde interviene el empleo de la segunda persona, que en la novela puede caracterizarse del modo siguiente: aquel a quien se cuenta su propia historia.

Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje, y ello es lo que hace posible un relato en segunda persona, que, por lo tanto, siempre será un relato «didáctico».

Así, en Faulkner, encontramos conversaciones, diálogos, en los que unos personajes cuentan a otros lo que estos últimos hicieron en su niñez, algo que han olvidado o de lo que nunca llegaron a tener más que una conciencia muy parcial.

Nos hallamos en una situación de enseñanza: ya no se trata tan sólo de alguien que posee la palabra como un bien inalienable, inamovible, como una facultad innata que se limita a ejercer, sino de alguien a quien se concede la palabra.

Por consiguiente, es preciso que el personaje en cuestión, por un motivo u otro, no pueda contar su propia historia, que se le impida hablar y que alguien hable por él, que se provoque esta situación. Así por ejemplo, un juez de instrucción o un comisario de policía, en un interrogatorio, reunirá los distintos elementos de la historia que el actor principal o el testigo no puede o no quiere contarle, y los organizará en un relato en segunda persona para intentar hacer salir de su silencio al interesado: «Volvió usted del trabajo a tal hora, sabemos por tal y tal detalle que a tal hora salió de su domicilio, ¿qué hizo durante este tiempo?», o bien: «Nos dice usted que hizo esto, pero es imposible por tal y tal razón, por lo tanto debió hacer esto otro...».

Si el personaje conociera por completo su propia historia, si no tuviese ningún inconveniente en contarla o contársela, se impondría la primera persona: se limitaría a informar sobre sí mis-

mo. Pero se trata de obligarle a hacerlo, porque miente, porque oculta o se oculta alguna cosa, porque no posee todos los elementos, o incluso, en caso de que los posea, porque es incapaz de ensamblarlos convenientemente. Las palabras pronunciadas por el testigo se presentarán como islotes en primera persona en el interior de un relato en segunda persona que provoca su emersión.

Así, siempre que se quiera escribir un auténtico proceso de la conciencia, el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz.

En el interior del universo novelesco, la tercera persona «representa» este universo en cuanto es diferente del autor y del lector, la primera «representa» al autor, la segunda al lector; pero todas estas personas se comunican entre sí, produciéndose desplazamientos incesantes.

HARALD WEINRICH

TIEMPO Y VERBO EN LA NOVELA

Casi toda la escala de las manifestaciones lingüísticas —con la sola exclusión del relato— se sirve del **grupo de tiempos I**. Como situaciones características valgan el diálogo, el memorándum del político, la conferencia científica, el ensayo filosófico, el comentario jurídico y otras muchas. ¿A cuál ha de darse la preferencia? Pronunciarse por una de ellas sería arbitrario y por ello baste señalar, en general, las notas que distinguen estas situaciones comunicativas de la situación narrativa. Como nota general de la situación narrativa hemos señalado la actitud *relajada* que, respecto del cuerpo, sólo es signo exterior del relajamiento del espíritu y del discurso. Valga, a la inversa, la actitud *tensa*, tanto del cuerpo como del espíritu, como nota general de la situación comunicativa no narrativa. En ella el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan

Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (1964), trad. F. Latorre, Gredos, Madrid, 1968, pp. 69-70, 76-79 y 207-209.

Como **tiempos del grupo I**, Weinrich enumera los siguientes:
habrá cantado,
cantará,
va a cantar,
canta,
ha cantado,
acaba de cantar,
está cantando.

El mundo comentado

directamente. Aquí el mundo no es narrado, sino comentado, tratado. El hablante está comprometido; tiene que mover y tiene que reaccionar y su discurso es un fragmento de acción que modifica el mundo en un ápice y que, a su vez, empeña al hablante también un ápice. Por eso, el discurso no narrativo es, por principio, peligroso; Nathan el Sabio, en el drama de Lessing, lo sabe muy bien, y es por lo que elude una cuestión peligrosa con un relato inocuo, con la célebre parábola de los tres anillos. A nosotros, sin embargo, no nos suele estar permitido eludir una cuestión por medio de un relato. Hay Tiempo de comentar y hay Tiempo de narrar. Así, hay tiempos gramaticales del comentar y del narrar. Lo mismo que el grupo de tiempos II está para relatar, así el grupo I está para comentar, para tratar de las cosas. Vamos, pues, a llamarlo *grupo de tiempos del mundo comentado* y los tiempos, *tiempos comentadores*. [...]

Cuando el hablante emplea los tiempos del **grupo II**, el oyente sabe que ha de recoger la información como relato, pero ignora que haya de relacionarla con lo pasado. Tenemos que repetir esto una vez más con toda claridad. La diferencia entre *canta* y *cantaba* no consiste en que a la información (semántica) «cantar» añadamos en un caso la información «en el presente» y en el segundo «en el pasado». En expresiones como «canta» y «cantaba», y sólo sobre la base de los tiempos, no aprendemos absolutamente nada sobre el Tiempo del «cantar». Los tiempos presente e imperfecto (y los correspondientes en otros idiomas) nos están informando más bien sobre el modo como tenemos que escuchar. Nos dicen si el «cantar» va a ser comentado o narrado. Para el oyente es importante. Reaccionará de forma distinta de un caso al otro. El «cantar» comentado exige generalmente una determinada postura, actitud, inmediata: una opinión, una valoración, una enmienda o cosa pareja. Si el «cantar» es, empero, «sólo» narrado, no se impone adoptar una postura; puede ser aplazada o se puede, sencillamente, no adoptar ninguna. Hay tiempo para fumar la pipa o el cigarro hasta el final. La información que facilita el tiempo presente en la forma *canta* reza así: «¡Atiende, que te atañe directamente!»; la forma *cantaba* nos facilita la información del imperfecto junto con los tiempos perfecto simple, pluscuamperfecto, etc.: «¡Ahora puedes escuchar con más descuido!». Con ello la situación comunicativa queda marcada *cualitativamente*.

Los tiempos del **grupo II** son los siguientes:

habría cantado,
cantaría,
iba a cantar,
cantaba,
cantó,
había cantado,
hubo cantado,
acababa de cantar,
estaba cantando.

El mundo narrado

El mundo narrado es indiferente frente a nuestro Tiempo. Puede quedar fijado en el pasado por una fecha, o en el presente o el futuro por cualquier otro dato. Esto no cambia para nada ni el estilo del relato ni la situación hablada que le es propia, lo cual explica el que muchos narradores puedan hacer alarde de una indiferencia verdaderamente provocadora respecto del Tiempo. Es muy conocido el procedimiento de sustituir por unos puntos suspensivos el año en que ocurren los sucesos de un relato. El ejemplo siguiente está sacado de un cuento de Edgar Allan Poe y vale por otros muchos; el cuento se titula *La sin par aventura de un Hans Pfahl*: «Parece que el... del mes de... (no estoy seguro de la fecha), una inmensa multitud...». Y al comienzo del relato titulado *Metzengerstein* pregunta Poe: «El horror y la fatalidad han salido al paso por doquier y en todas las épocas. ¿Por qué dar entonces una fecha a la historia que voy a contar?».

Puede decirse que estas palabras de Edgar Allan Poe manifiestan explícitamente lo que implícitamente contienen los tiempos del mundo relatado. Están diciendo que no se mienta el mundo en que se encuentran el hablante y el oyente y en el que están directamente afectados; están diciendo que la situación hablada, reproducida en el modelo de la comunicación, no es tampoco escena del suceso y que el hablante y el oyente, mientras dure el relato, son más espectadores que personajes activos en el *theatrum mundi* aun cuando se contemplan a sí mismos. Ambos prescinden de la existencia del hablante y del oyente.

Ahora bien; en lo que respecta a lenguas como el español y el francés que hacen la diferencia de los dos tiempos de la narración, imperfecto y perfecto simple (*imparfait* y *passé simple*), ya se ha advertido algo de su peculiaridad, pero sólo en aspectos aislados. Jean Pouillon en su libro *Temps et roman* conserva la correspondencia tiempo verbal-Tiempo, pero el *imparfait* del francés como tiempo del relato —de manera análoga a como hace Käte Hamburger para el *Präteritum* alemán— lo considera una excepción. El imperfecto en la novela no tiene propiamente significación temporal (de Tiempo), sino más bien espacial: «nos aleja de lo que miramos». No está diciendo que el suceso haya pasado, porque, precisamente, el novelista nos quiere hacer participar en ese suceso. De esa forma llega Pouillon a la in-

El imperfecto en la novela

El perfecto simple

Véase lo que escribe Butor sobre estas cuestiones al tratar del relato en tercera persona.

interesante consecuencia de que «el imperfecto de tantas novelas no significa que el novelista esté en futuro de su personaje, sino sencillamente que *no es* ese personaje, que nos *lo muestra*». ¹ No hay duda que tiene razón; sólo hay que lamentar el que Pouillon limite este resultado al imperfecto y sólo en la novela.

Pero es que lo mismo vale para el perfecto simple (*passé simple*). De este tiempo dice el novelista Michel Butor en un ensayo: «es un pasado muy netamente cortado del hoy, pero que no se aleja, es un aoristo mítico». Es el tiempo que, por estar relatada en tercera persona, mejor le conviene a la novela. ² Michel Butor al incluir el perfecto simple (*passé simple*) entre los tiempos del pasado paga tributo a la gramática del bachillerato. Prescindiendo de esto, nos queda la interesante observación de que el perfecto simple caracteriza un mundo que está «muy netamente» separado del nuestro y que ha sido desplazado al plano «mítico».

Todo esto, sin embargo, hemos de añadir nosotros, tiene validez no sólo para el perfecto simple español y *passé simple* francés de la novela, sino para este tiempo en cualquier caso y para todos los otros tiempos del mundo narrado, pues siempre que éstos se emplean, el hablante adopta el papel de narrador invitando al oyente a convertirse en escucha, con lo que toda la situación comunicativa se desplaza a otro plano. Esto no significa desplazamiento de la acción al pasado, sino a otro plano de la conciencia, situado más allá de la cotidiana temporalidad.

No estaría de más, al llegar a este punto, recordar el transcendental estudio de Günther Müller sobre la significación del Tiempo en el arte de la narración. ³ Günther Müller llama la atención sobre una verdad que, de tan evidente, pasa desapercibida: el Tiempo narrado es de otra especie que el Tiempo vivido: es «en un aspecto más pobre, en otro, más rico» (p. 22), pues todo Tiempo relatado es Tiempo *acumulado*. Toda omisión (*Aussparung* según la expresión de Thomas Mann) es selección y toda selección, interpretación. ¡Qué alejados nos hallamos del

1. Jean Pouillon, *Temps et roman*, 1946, pp. 161 ss.

2. Michel Butor, *Les Temps modernes*, febrero, 1961, p. 939. Para la cuestión del *imparfait* y del *passé simple* del francés, cf. la detallada exposición en el capítulo X de este libro.

3. Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, 1947.

Tiempo físico! En su descripción del Tiempo relatado piensa Günther Müller en la literatura narrativa. Nosotros añadiremos que, naturalmente, la descripción puede aplicarse a todo relato no literario. Nos lo confirma el resultado obtenido del examen de los tiempos (y no del Tiempo), según el cual el mundo narrado con su Tiempo narrado, no puede ser identificado con ninguna fracción de Tiempo del mundo comentado o Tiempo vivido, y mucho menos, con la porción de Tiempo llamada pasado. Los tiempos del mundo narrado están, entre otras señales, para que la temporalidad del mundo comentado no tenga validez mientras dure el relato.

Como indicio de lo dicho sírvanos el hecho de que en el mundo narrado no tiene aplicación toda una serie de adverbios temporales. *Ahora, hoy, ayer, mañana* son «traducidos» cuando estamos relatando y decimos *entonces, en aquel tiempo, la víspera, al día siguiente*. Lo mismo ocurre en otros idiomas, por ejemplo, en el francés. A la serie *maintenant, en ce temps, aujourd'hui, hier, demain*, etc., como adverbios del mundo comentado le corresponde la serie *alors, à ce temps, ce jour-là, la veille, le lendemain*, etc., en el mundo narrado. Los adverbios temporales, lo mismo que los tiempos, se ordenan en dos grupos y nos informan, en primer lugar, si nos hallamos en el mundo narrado o en el mundo comentado. Para el lenguaje no existe en absoluto «el Tiempo». Existe el Tiempo del mundo narrado que nosotros llamamos, con Günther Müller, Tiempo narrado y existe el Tiempo del mundo comentado, que, con Heidegger, podemos llamar temporalidad. Ambos órdenes temporales son cualitativamente diferentes. De manera análoga, en el lenguaje no existe en absoluto la clase de los adverbios temporales, sino que hay adverbios del Tiempo narrado y adverbios de la temporalidad. El paso de una a otra clase es un proceso de traducción. Si alguna vez se prescinde de ésta, se origina un fenómeno estilístico: el **estilo indirecto libre**; es decir, la ilusión de un discurso verdadero. Es una libertad poética que no deroga el uso idiomático, sino que, más bien, lo presupone.

Cuando han de traducirse adverbios, según se comente o se narre, salta a la vista la diferencia entre el Tiempo narrado del mundo narrado y la temporalidad del mundo comentado. [...]

Uno puede imaginarse el armazón de un cuentecito que permita distinguir las tres fases fundamentales del proceso del re-

Sobre el estilo o **discurso indirecto libre**, véanse Cohn y McHale.

lato: *Era una vez una pobre huerfanita... Un día pasó un príncipe por delante de su casa, se enamoró de ella y se casaron... Muchas eran las chicas que envidiaban su suerte*. En francés el cuento sería: *Il était une fois une pauvre fillette... —Alors un jeune prince passa... —Le lendemain il l'épousait*. Los tiempos en este caso son: imperfecto, perfecto simple, imperfecto. Las tres fases de la narración, introducción, núcleo narrativo y conclusión, son a la vez tres fases de los tiempos. De este modo la narración cobra relieve y se distribuye en un primer plano y en un segundo plano. El *imperfecto* es en el relato el tiempo del *segundo plano*; el *perfecto simple* es el tiempo del *primer plano*.

Qué sea en el relato el primer plano y qué el segundo es cosa que no puede decirse de una vez para todas, si es que aún no quiere admitirse la inversión de los términos según la cual es segundo plano todo lo que está en imperfecto, y todo lo que está en perfecto simple es primer plano. Para la distribución de estos tiempos en la narración no hay leyes inmutables, excepto el que ambos aparecen entremezclados. En cada caso particular su distribución depende del criterio del narrador; sin embargo, su libertad está limitada por algunas estructuras fundamentales del acto de narrar. Al principio de la historia es necesaria una exposición de ciertas proporciones que constituye normalmente una introducción. En la introducción hay normalmente un tiempo del segundo plano. Muchos relatos subrayan expresamente el final por medio de una conclusión que, además, se inclina por el tiempo del segundo plano. Esto no es necesario ni ocurre siempre, pero al principio y al final de la narración se encuentra con relativa frecuencia una acumulación de tiempos del segundo plano. [...] Luego, en el propio núcleo del relato se encuentran los tiempos del segundo plano imperfecto y también pluscuamperfecto en circunstancias secundarias, descripciones, reflexiones y todos los demás objetos que el narrador quiere ver desplazados al segundo plano.

Por otra parte, tampoco es posible predecir a priori qué será en el relato primer plano y qué estará en perfecto simple. **Primer plano** es lo que el narrador quiere que se sienta como primer plano. Sin embargo, el margen de apreciación del narrador también está en este caso limitado por algunas condiciones fundamentales del acto de narrar. Es primer plano, según las leyes fundamentales del narrar, aquello por lo que la historia se

Planos primero y segundo en el relato

«Por razón de lo inhabitual se cuenta la historia. Por lo tanto, lo inhabitual forma como espontáneamente la acción del **primer plano**, y lo habitual, del que aquél se destaca, forma también como de por sí el fondo de la historia, el **segundo plano**» (Weinrich).

cuenta, lo que contendría un resumen, lo que el título insinúa o pudiera insinuar, lo que hace que la gente, dado el caso, suspenda por un rato el trabajo y escuche una historia cuyo mundo no es el suyo cotidiano; con una palabra de Cervantes, «el extraño suceso». A partir de aquí puede determinarse, invirtiendo los términos, qué es segundo plano de la narración. Segundo plano de la narración es, en el sentido más general, lo que no es extraño suceso, lo que por sí solo no movería a nadie a escuchar, lo que, sin embargo, ayuda al oyente en este acto y le facilita orientación en el mundo narrado.

Predominio de los tiempos narrativos sobre los tiempos del comentario

A partir de aquí se explica ya sin dificultad el hecho fundamental del que hemos partido: el predominio de los tiempos narrativos sobre los tiempos del comentario. El lenguaje pone a disposición del mundo del relato más tiempos porque es más difícil situarse en el mundo narrado que en el mundo comentado en el que nos movemos con toda confianza. Al tratar de una cosa disponemos de los apoyos más diversos para hacernos comprender que nos facilita la situación. En la mayoría de los casos se reconoce sin esfuerzo si el tema del discurso se identifica con la situación en que se encuentran el hablante y el oyente. Esto lo dan a entender toda clase de gestos y los elementos deícticos del lenguaje. Si ello es así, el discurso comentador ocupa siempre el primer plano. En el caso de faltar todas las señales deícticas y los medios auxiliares que determinan la situación, el objeto del discurso se desplaza por sí mismo al segundo plano, es decir, se aleja de la situación inmediata hacia lo general o lo lejano. El lenguaje casi nunca necesita tiempos para darlo a entender. La situación por sí misma habla con lenguaje inequívoco.

También en el sistema temporal hay que atender a la situación extralingüística, que, sin embargo, hace uso de los medios auxiliares de la determinación sólo en situaciones comentadas. La situación no sirve de ayuda en el mundo narrado; éste ha de ser representado con medios puramente lingüísticos. En particular, la situación no dice lo que en el mundo narrado haya que ver como primero o segundo plano. Así pues, en el mundo narrado, y como compensación de los medios auxiliares extralingüísticos que faltan para determinar la situación, hay que hacer uso de mayor número de medios expresivos lingüísticos para conseguir la misma inequívocidad del discurso. Estos

medios son las parejas de tiempos imperfecto-perfecto simple y pluscuamperfecto-pretérito anterior que realizan en la narración lo que la situación en el comentario, dando relieve al discurso según un primero y un segundo plano.

Detrás de la observada asimetría del sistema temporal de las lenguas románicas se encuentra, pues, sobre un plano más fundamental, una simetría absoluta de ambos grupos temporales. El mayor número de tiempos de que dispone el mundo narrado los compensa el mundo comentado con más situaciones. Así pues —podemos decir en una lingüística que salve las fronteras del lenguaje acústico—, existe no sólo la pareja imperfecto-perfecto simple, sino también la pareja correspondiente del mundo comentado: presente (identificado con la situación comunicativa) - presente (no identificado con la situación comunicativa). Ambas parejas son tiempos en el sentido más amplio. Como medios expresivos son equivalentes y absolutamente económicos. A su modo, ambas garantizan la consecución del objeto que busca la comunicación: la comprensión óptima.

GONZALO TORRENTE BALLESTER

UNA TEORÍA DEL PERSONAJE

Es muy corriente que un escritor diga: «Tengo una idea de un personaje». La expresión es bastante imprecisa y da lugar a yerros. Pero decir «Tengo la intuición de un personaje», siendo más exacto, parecería pedante. En la «idea» de personaje a que el escritor se refiere se incluyen, pues, la *idea* propiamente dicha y la *intuición*. Son modos de creación, como se sabe, perfectamente distintos.

Nos equivocariamos, sin embargo, si, radicalizándolos, nos valiésemos de ellos para establecer una dicotomía irreductible

Gonzalo Torrente Ballester, «Esbozo de una teoría del personaje literario» (1965), *Ensayos críticos*, Destino, Barcelona, 1982, pp. 19-23 y 24-28 [9-28].

de las obras literarias en que los personajes son o parecen ingredientes sustantivos. Hay obras en que el personaje es el centro y eje; las hay en que la sociedad —una sociedad— o un hecho constituyen la sustancia. En las primeras, los elementos personales son función del personaje; en las segundas, la función recae en el personaje mismo. Éste es, pues, principio subordinante o elemento subordinado.

Nada impide, sin embargo, que en las primeras sean las **figuras** de las que llamamos *construidas* y *unívocas*, y que en las segundas aparezcan *intuidas* y *multívocas*. En la pintura, el retrato y el fresco se corresponden aproximadamente —sólo aproximadamente— a esa división, y si por una parte hallamos retratos concebidos en función de una idea; por la otra el milagro de San Antonio, en la Florida madrileña, nos muestra, en un conjunto, hombres absolutamente concretos. El puesto y función del personaje en la economía de la obra literaria no altera la relación con su o sus significaciones. Lo que sí parece repetirse es la serie de parejas hace un momento mentadas; a la univocidad corresponde la construcción desde fuera; a la multivocidad, el crecimiento desde dentro. También es cierto, probablemente, que el personaje multívoco es de aparición relativamente reciente en la literatura, producto tardío, con toda seguridad, de la mentalidad cristiana; y que en las letras modernas se asiste a un dramático intento de eliminación, no sé si por ausencia de grandes intuitivos (los escritores modernos somos todos *intelectuales*) o si porque el concepto cristiano del hombre está en crisis, y para que surja un modo nuevo de entendernos hay que destruir previamente el anterior. El caso es que, tras los intentos —algunos de ellos geniales— de destruir el personaje (Joyce, Pirandello, Beckett, Ionesco y otros), predominan hoy las significaciones. O, más exactamente, las *figuras significativas*. Intentos como los de **Robbe-Grillet**, Butor, etc., de privar de toda significación a sus figuras parecen haberse frustrado. No estoy seguro de que, en el caso de esos novelistas, pueda hablarse siquiera de figuras. Si intento representarme, por ejemplo, al personaje de *Le Voyeur*, los elementos que la narración me ofrece o me sugiere, al ordenarse en mi imaginación, se sitúan unos junto a otros, se yuxtaponen, pero no se organizan, no componen una *figura*. Carecen de principio de cohesión, interno o externo. Y es muy curioso que así suce-

Figuras:

- a) construidas y unívocas
b) intuidas y multívocas

Como portavoz del *nouveau roman*, **Robbe-Grillet** criticó, entre otros aspectos de la novela, a los personajes. Véanse también las objeciones de Sábato.

da, porque precisamente Robbe-Grillet parte de un buen principio; el de dar, no la figura hecha, sino sus componentes. ¿Será que, por su especial naturaleza, esos componentes no son aptos para organizarse; será que carecen del movimiento —disparados desde un centro o atraídos por otro— que los agrupa? ¿O será sencillamente que el autor no quiere que lleguen a constituir figura alguna? Si juzgamos por los efectos en el contemplador de su película famosa, *L'année dernière à Marienbad* (desconozco las posteriores de R.-G), me inclino a la última respuesta. Los escritos teóricos de Robbe-Grillet lo corroboran.

El Agrimensor K. (y, en general, los personajes kaffianos) [...] ofrecen una figura, a pesar de las precauciones tomadas por el autor para que nos resulte lo más vaga posible. Una de ellas es la ambigüedad de su significación. Que esto sea deliberado, casual o necesario no importa por el momento. Lo que importa, en cambio, es la multitud de interpretaciones distintas, los variados significados que a las obras de Kafka se atribuyen; y no por generaciones sucesivas, sino por gentes próximas entre sí; y no sólo por los que se apoyan en distintas metafísicas, sino por los que comparten los mismos fundamentos teóricos. En lo único que concuerdan es en que *La muralla*, *El castillo*, *El proceso*, *La metamorfosis* contienen significaciones coherentes entre sí y con la persona y la biografía del autor. Pero las divergencias son tan radicales como las que hacen irreductibles las interpretaciones marxistas de Lukács y de Garaudy. Por mantenerme en el mismo orden de vocablos, propongo para estos personajes de significación ambigua el mote de *equivocos*. Bien entendido, sin embargo, que la oscuridad de su significación no altera el proceso y, sobre todo, el modo de su génesis. Y, para terminar, insinúo la posibilidad de que puedan establecerse las siguientes polaridades:

Crecimiento	—	construcción
Intuición	—	intelección (de significación o idea)
Libertad	—	sumisión
Multivocidad	—	equivocidad o univocidad
Centro de cohesión interno	—	centro de cohesión externo.

Quizá, al leer las páginas anteriores, no quede demasiado claro que don Quijote pasa de una condición a otra; que Sancho actúa de catalizador y que quizá esto acontezca contra la voluntad inicial de Cervantes. [...]

En los *fabliaux* franceses, en los diálogos costumbristas del Arcipreste de Talavera, en los artículos de Mesonero Romanos y en *Agua, azucarillos y aguardiente* pululan numerosas figuras literarias. A veces llevan nombres propios, pero nunca son, propiamente hablando, hombres, por mucho que sus circunstancias estén especificadas. Cuando la obra literaria pretende demostrar algo, la persona resulta inútil, porque nada hay menos ejemplar —es decir, menos general— que el acto personal. El tipo, en cambio, resulta pintiparado para la moralización tanto como para la sátira.

Son también muy útiles para los grandes cuadros de costumbres o para esos conjuntos ambiciosos en que un artista pretende —y a veces consigue— describir toda una época. Todo novelista, todo dramaturgo que intente trabajar con *material real* necesita, previamente, tener idea de la realidad; pero esta idea puede ir de lo particular a lo general, o viceversa. El resultado, en orden a los personajes, es muy distinto. Cervantes y Balzac conocían bastante bien la sociedad en que vivieron, y no deja de ser interesante que uno y otro hayan sido elogiados por Carlos Marx. Conocida es la admiración que Marx y Engels experimentaban por el autor de *La comedia humana*. Para Balzac, la sociedad de la Restauración era un juego de fuerzas actuantes o, si se prefiere, desencadenadas, de las que los individuos eran sólo instrumento. Al escribir su impresionante, su casi científica visión de Francia alrededor de 1830, los individuos de que se valió no perdieron casi nunca el carácter instrumental. Estaban allí para mostrar que la visión balzaquiana era correcta y profunda. Algo de ellos quizá se le escape... Raras veces. ¿Era absolutamente necesario que fuese así? En *La guerra y la paz*, Tolstoi ofrece un cuadro de gran tamaño, al que, para nuestro gusto actual, sobran algunas cosas; pero el hombre que fue capaz de trazar, con rasgos personales, el retrato de Ana Karenina, pintó retratos igualmente concretos en su epopeya de la independencia rusa. No son *funciones*, como los balzaquianos; son personas actuando en un conjunto. [...]

Caracterización
del tipo

Cervantes situó su pareja en el mundo real (aunque no siempre), pero su intención no era científica en absoluto. Hemos indicado que se propuso divertirse con el choque amistoso de sus dos personajes, con sus dimes y diretes, con su presencia activa; pero el juego hubiera resultado incompleto e insatisfactorio sin otro choque, el de ambos —el realista y el idealista— con la realidad. Por eso la incluyó en su novela. Pero el *Quijote* es antropocéntrico. La realidad, en él, es una función. Y, ahora, nos preguntamos: ¿cuál de las dos versiones, la de Balzac o la de Cervantes, es más verdadera? Marx nos testifica —y es testigo de calidad— que la *realidad* está en ambas: la realidad social, el juego de fuerzas. Pero la *realidad* humana sólo está en Cervantes; don Quijote y Sancho —y algunos más— son, propiamente hablando, personas; César Biroteau, Lucien de Rubempré —dejemos a un lado a Papá Goriot— son *tipos*. Les falta ese *quid* que convierte un conjunto de datos literarios en un hombre concreto —quiero decir, naturalmente, en su figura—. Leyendo a Lukács, parece que esa condición, ese *quid*, consiste en situar al hombre —al personaje— «en el seno de las relaciones concretamente históricas, humanas y sociales que constituyen el tejido de su existencia»; pero si Cervantes nos demuestra que tales relaciones son necesarias, Balzac nos prueba que no son suficientes. El *quid* no obedece a ninguna receta.

«Personajes típicos en situaciones típicas», propuso Engels. ¿No sería necesario interpretar la fórmula, acaso un poco apresurada? Quizá «personas en situaciones reales» sea más exacto, aunque no creamos que en eso se agotén las posibilidades legítimas de la literatura. Una literatura humana (sólo a ella nos referimos) es necesariamente antropocéntrica, y los hombres tenemos la propiedad de hacer *real* todo lo que tocamos. La realidad de que la literatura puede hacerse cargo es mucho más ancha que la existente para los sociólogos, aunque incluya a ésta. El personaje participa de esa condición del hombre, de *crear* una realidad. Si se la arrebatamos a don Quijote, ¿qué nos queda de su novela?

Confesemos la facilidad de describir un tipo, y la dificultad de hacer caminar a un hombre por los capítulos de una novela o por las etapas de un drama. Y reconozcamos la tendencia a la

Sobre la ronda y la *realidad*, véanse Díez y Goytisolo.

«Personajes típicos
en situaciones típicas»

abstracción de algunos lectores, incluso de lectores habituados, incluso de críticos. [...]

El hombre concreto incluye al tipo y al individuo. No es difícil señalar caracteres típicos a los personajes «solitarios» que Lukács rechaza vehementemente: pensemos en los *clochards* (quizá *clochards*) de *Malone meurt* y de *Molloy* (si se les puede llamar *clochards* es porque coinciden de algún modo con los así llamados). Por otra parte, los hombres solitarios son una realidad, aunque *sui generis*, porque no hay uno solo que, de un modo u otro, no lleve la sociedad consigo: Robinson es ejemplo eminente. El protagonista de los *Trópicos*, de H. Miller, como los de *Esperando a Godot*, están en «el seno de las condiciones concretamente históricas, humanas y sociales» ni más ni menos que Vautrin o Hans Castorp. Lo están incluso de una manera polémica, como cualquier revolucionario. Pero —no lo olvidemos— algunos de estos personajes son meras significaciones. ¿Quién duda que, como tales, pueden aparecer inmersos en una sociedad real? ¿Y vamos por esto a llamar *realista* al escritor que así los sitúa?

Todos los modos de concebir y realizar los personajes literarios son legítimos, pero no todos igualmente satisfactorios. Ortega y Gasset, a los balzaquianos, les llama chafarrinones. No le falta razón en la mayor parte de los casos. El *tipo* nos divierte en *La verbena de la Paloma*, pero nos desespera en *La comedia humana*. El sainete es un conjunto de escasas dimensiones, fácilmente abarcable de una sola mirada, que no se detiene en la aventura humana de cada cual. Pero la obra de Balzac hay que considerarla por partes, esas mismas partes con que el autor nos la ofrece bajo títulos diferentes, muchos de los cuales, cosa curiosa, son el nombre de un personaje. Y resulta luego que, bajo ese nombre, Balzac quiere ofrecernos multitud de hombres de igual carácter y parecidas aspiraciones. No lo consigue. El caso general se engulle a la persona.

La preferencia de Ortega por Dostoievski y Proust es paralela a su crítica de Balzac y la novela con argumento.

ROLAND BARTHES

EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL

¿Dónde buscar [...] la estructura del relato? En los relatos, por supuesto. ¿En todos los relatos? Muchos comentaristas, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden, sin embargo, resignarse a separar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se empiece por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego a esbozar un modelo general. Esta vía del buen sentido es utópica. La lingüística misma, que sólo tiene que abarcar unas tres mil lenguas, no llega a hacerlo; prudentemente, se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese día, que se constituyó verdaderamente y comenzó a avanzar a pasos de gigantes, previendo incluso hechos que no habían sido todavía descubiertos. ¿Qué decir entonces del análisis narrativo, situado frente a millones de relatos? Está forzosamente condenado a un procedimiento deductivo; está obligado a concebir ante todo un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas de Estados Unidos llaman una «teoría»), para descender luego poco a poco, a partir de ese modelo, hacia las especies que, a la vez, participan y se apartan de él: sólo en el nivel de estas conformidades y estos alejamientos volverá a encontrarse, provisto entonces de un instrumento único de descripción, con la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.

Para describir y clasificar la infinidad de los relatos hace falta, pues, una «teoría» (en el sentido pragmático que acabamos de decir), y es en esa búsqueda y en ese esbozo donde hay que trabajar primero. La elaboración de esta teoría puede ser facilitada enormemente si nos sometemos desde el comienzo a

Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966), pp. 1-27. «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *La aventura semiológica*, trad. R. Alcalde, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990, pp. 163-201 (frag.).

Estructura del relato

Teoría del relato

un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la investigación, parece razonable presentar como modelo fundador del análisis estructural del relato a la lingüística misma. [...]

I. La lengua del relato

1. *Más allá de la oración.* La lengua general del relato no es evidentemente más que uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso, y ella se somete, en consecuencia, a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la oración, sin poder reducirse nunca a una suma de oraciones: el relato es una gran oración, como toda frase «constativa» (*constative*) es, en cierta medida, el esbozo de un pequeño relato. Por más que dispongan en él de significantes originales (a veces muy complejos), se reencuentran en el relato, ampliadas y transformadas a su medida, las principales categorías del verbo: tiempos, aspectos, modos, personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional: la tipología actancial propuesta por A. J. Greimas reencuentra en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. La homología que se sugiere aquí no tiene solamente un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que es una especie de vehículo privilegiado del relato): es imposible ya concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje una vez que lo ha usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje no cesa de acompañar al discurso, presentándole el espejo de su propia estructura: la literatura, particularmente hoy, ¿no hace acaso un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje? [...]

2. *Los niveles de sentido.* Una oración, como se sabe, puede ser descrita lingüísticamente en muchos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos niveles están en una relación jerárquica porque, si cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones, obligando en cada una de ellas a una descripción independiente, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a cierto nivel no cobra

Las frases o, mejor, enunciados **constativos** describen un acontecimiento o un estado de cosas y pueden evaluarse en términos de verdadero o falso (J. L. Austin).

sentido si no puede integrarse en un nivel superior: un fonema, aunque perfectamente descriptible, en sí mismo no quiere decir nada; no participa en el sentido más que integrado en una palabra, y la palabra misma tiene que integrarse en la oración. La teoría de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en el mismo nivel) e integrativas (si son trasladadas de un nivel al otro). Como consecuencia, las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para efectuar un análisis estructural es, pues, necesario distinguir primeramente varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva (integratoria).

Los niveles son operaciones. Por lo tanto es normal que la lingüística tienda a multiplicarlas. El análisis del discurso no puede trabajar todavía más que en niveles rudimentarios. A su manera, la retórica había distinguido en el discurso por lo menos dos planos de descripción: la *dispositio* y la *elocutio*. En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ha precisado ya que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) no adquieren significación sino por estar agrupadas en paquetes, y que esos paquetes mismos se combinan; y **Todorov**, recogiendo la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, que ellos mismos se subdividen: la *historia* (el argumento), que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el *discurso*, que comprende los tiempos, aspectos y los modos del relato. Cualquiera que sea el número de los niveles que se propongan y las definiciones que de ellos se den, no puede dudarse de que el relato sea una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es solamente seguir el desarrollo de la historia, es también reconocer los «niveles», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato no es solamente pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. [...]

Muchos tanteos serán aún necesarios antes de poder asegurarse de los niveles del relato. Los que proponemos aquí constituyen un perfil provisional, cuya ventaja es todavía casi exclusivamente didáctica: permiten situar y agrupar los problemas, sin estar en desacuerdo, creemos, con los análisis ya realizados. Pro-

Niveles = operaciones

Aunque **Todorov** propone la distinción entre historia y discurso, ésta tiene más que ver con Benveniste que con los formalistas, quienes distinguían entre historia (fábula) y trama.

Niveles:

- 1) funciones
- 2) acciones
- 3) narración

ponemos distinguir, en la obra narrativa, tres **niveles** de descripción: el nivel de las «*funciones*» (con el sentido que esta palabra tiene en Propp y Bremond), el nivel de las «*acciones*» (con el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como de actantes), y el nivel de la «*narración*» (que es, en general, el nivel del «*discurso*» en Todorov). Hay que recordar que estos niveles están ligados entre sí según un modo de integración progresiva: una función no tiene sentido sino en la medida en que ocupa un lugar en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último por el hecho de ser narrada, confiada a un discurso que tiene su propio código.

II. Las funciones

1. *La determinación de las unidades.* Todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas; por ello, es necesario ante todo **segmentar** el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que pueden distribuirse en un pequeño número de clases; dicho en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.

De acuerdo con la perspectiva integrativa definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el inicio el criterio de unidad, el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia es lo que los convierte en unidades de aquélla: de ahí el nombre de «**funciones**» que se ha dado de inmediato a estas primeras unidades. Desde los formalismos rusos, se constituye en unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir así, su germen, lo que le permite sembrar en el relato un elemento que madurará posteriormente, en el mismo nivel, o en otra parte, en un nivel diferente: si, en *Un corazón sencillo*, Flaubert nos informa en cierto momento, aparentemente sin insistir en ello, de que las hijas del prefecto de Pont-l'Evêque poseían un loro, es porque ese loro tendrá luego una gran importancia en la vida de Félicité: el enunciado de ese detalle (cualquiera que sea la forma lingüística empleada), constituye, pues, una función, o unidad narrativa.

Sobre la **segmentación**, véase Segre.

«Por **función** entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga [léase trama]» (Propp).

En un relato, ¿todo es funcional? ¿Todo, hasta el más pequeño detalle, tiene sentido? ¿El relato puede ser segmentado íntegramente en unidades funcionales? Como veremos de inmediato, existen, sin duda, distintos tipos de funciones, porque existen también muchos tipos de correlaciones. Subsiste, sin embargo, el hecho de que un relato no está construido más que de funciones: todo, en diferente grado, es en él significativo. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, lo que aparece notado es, por definición, notable: aun cuando un detalle aparece irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejará de tener el sentido mismo de lo absurdo o de lo inútil: todo tiene sentido o nada lo tiene. [...]

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: lo que constituye en unidad funcional un enunciado es «lo que quiere decir», no la manera en que se dice. Este significado constitutivo puede tener significantes diferentes, a veces muy retorcidos. [...] Para determinar las primeras unidades narrativas es necesario, por consiguiente, no perder nunca de vista el carácter funcional de los segmentos que se están examinando y admitir de antemano que no coinciden necesariamente con las formas que reconocemos por lo general como las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etc.), y mucho menos con las clases «psicológicas» (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).

De la misma manera, puesto que la «lengua» del relato no es la misma que la del lenguaje articulado —aunque muy frecuentemente esté sustentada por ella—, las unidades narrativas serán sustancialmente **independientes** de las unidades lingüísticas: podrán, sin duda, coincidir, pero ocasionalmente, no sistemáticamente; las funciones estarán representadas unas veces por unidades superiores a la oración (grupos de oraciones de extensión distinta, hasta llegar a la obra en su totalidad), otras veces inferiores (el sintagma, la palabra y aun, en la palabra, ciertos elementos literarios). [...]

2. *Clases de unidades.* A estas unidades funcionales hay que repartirlas en un pequeño número de clases formales. Si se quiere determinar estas clases sin recurrir a la sustancia del

Afirman la **independencia** de las unidades narrativas de las unidades lingüísticas, tanto Tomaševskij (motivos) cuanto el mismo Barthes (lexias) o, en un sentido más general, Segre.

Funciones

- Distribucionales
o funciones
- Integrativas
o indicios

El análisis de **Tomaševskij** se puede encontrar en su exposición de la motivación compositiva, aunque allí se trata de un claro.

Indicios

contenido (sustancias psicológicas, por ejemplo), hay que volver a considerar los diferentes niveles de sentido: ciertas unidades tienen por correlato las unidades del mismo nivel; por el contrario, para saturar las otras hay que pasar a un nivel distinto. De ahí que, desde el comienzo, haya dos grandes clases de funciones, distribucionales las unas, integrativas las otras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, recogidas principalmente por Bremond, pero que consideramos aquí de una manera infinitamente más detallada que estos autores; para ellas reservamos el nombre de «**funciones**» (por más que las otras unidades sean, también, funcionales); el modelo se ha convertido en clásico después del análisis de **Tomaševskij**: la compra de un revólver tiene por correlato el momento en que se lo utilizará (y si no se usa, la connotación se convierte en signo de veleidat, etc.); descolgar el teléfono tiene por correlato el momento en que se lo volverá a colgar; la intrusión del loro en la casa de Félicité tiene por correlato el episodio del embalsamamiento, de la adoración, etc. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integrativa, comprende todos los «indicios» (en el sentido más general de la palabra), y la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más difuso, necesario sin embargo para el sentido de la historia: indicios caracterológicos referentes a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósfera», etc.; la relación entre la unidad y su correlato no es entonces distribucional (con frecuencia varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integrativa; para comprender «para qué sirve» una notación indicial hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), porque solamente allí se resuelve el indicio; [...] los indicios, debido a la naturaleza en cierta manera vertical de sus acciones, son unidades verdaderamente semánticas, porque, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»; la sanción de los indicios se da «más arriba», a veces es incluso virtual, fuera del sintagma explícito (el «carácter» de un personaje puede no ser descrito nunca, pero ser sin embargo incesantemente marcado mediante indicios), es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las «funciones» no se da nunca sino «más adelante», es una san-

ción sintagmática. *Funciones e indicios* abarcan, por consiguiente, otra distinción clásica: las funciones implican *relata* metonímicos, los indicios *relata* metafóricos; las unas corresponden a una funcionalidad del hacer, los otros a una funcionalidad del ser.

Estas dos grandes clases de unidades, funciones e indicios, deberían permitir ya cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son fuertemente funcionales (por ejemplo, los cuentos populares), y, opuestamente, otros son fuertemente indiciales (por ejemplo, las novelas «psicológicas»); entre estos dos polos, toda una serie de formas intermediarias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género. Pero esto no es todo: en el interior de cada una de estas dos grandes clases es luego posible determinar dos subclases de unidades narrativas. Para volver a la clase de las **funciones**, sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderas bisagras del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-bisagra; llamemos a las primeras funciones *cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, tomando en cuenta su naturaleza completiva, *catálisis*. Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que ella se refiere abra (o mantenga, o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en suma, que inaugure o resuelva una incertidumbre; si, en un fragmento del relato, *suenan el teléfono*, es igualmente posible que se conteste o que no se conteste, lo que no dejaría de impulsar a la historia por dos caminos diferentes. Al contrario, entre dos funciones cardinales siempre es posible intercalar notaciones subsidarias, que se aglomeran en torno de un nudo o de otro sin modificar su naturaleza alternativa. [...] Estas catálisis siguen siendo funcionales en la medida en que entran en relación con un núcleo, pero su funcionalidad es atenuada, unilateral, parásita: esto sucede porque se trata aquí de una funcionalidad puramente cronológica (se describe lo que separa dos momentos de la historia), mientras que en el vínculo que une dos funciones cardinales se hace pasar una funcionalidad doble, cronológica y lógica a la vez: las catálisis no son más que unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Todo permite pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa está en la confusión misma de la consecu-

Funciones

- Cardinales
o núcleos
- Catálisis
(o satélites
[Chatman])

Catálisis

ción y de la consecuencia; lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; el relato sería en este caso una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la escolástica mediante la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que podría ser la divisa del Destino, de quien el relato no es en suma otra cosa que la «lengua»; y este «aplastamiento» de la lógica y de la temporalidad es llevado a cabo por el armazón de las funciones cardinales. Tales funciones pueden ser a primera vista muy insignificantes; lo que las constituye no es el espectáculo (la importancia, el volumen, la rareza o la fuerza de la acción enunciada), es, si puede decirse así, el riesgo: las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato; entre estos puntos de alternativa; entre estos «*dispatchers*»; las catálisis establecen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos «lujos» no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero jamás nula: aunque fuera puramente redundante (en relación a su núcleo), no participaría menos por ello en la economía del mensaje; pero no es éste el caso: una notación, en apariencia expletiva, tiene siempre alguna función discursiva: acelera, retarda, pone en acción nuevamente el discurso, resume, anticipa, a veces hasta despista; como lo notado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice incesantemente: hubo sentido y volverá a haberlo; la función constante de la catálisis es, por tanto, en cualquier circunstancia, una función fática (para utilizar el término de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el narrario. Digamos que no puede suprimirse un núcleo sin alterar la historia, pero tampoco puede suprimirse una catálisis sin alterar el discurso. En cuanto a la segunda gran clase de unidades narrativas (los **indicios**), clase integrativa, las unidades que se encuentran allí tienen en común el hecho de no poder ser saturadas (completadas) más que en el nivel de los personajes de la narración: forman parte, pues, de una relación *paramétrica*, cuyo segundo término, implícito, es continuo, se extiende a un episodio, un personaje o una obra íntegra; se pueden, sin embargo, distinguir los *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía, y las *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. [...] Los in-

Indicios

Indicios

Informaciones

dicios son, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, por lo menos en el nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento: el lector tiene que aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes aportan una atmósfera constituida; su funcionalidad, como la de la catálisis, es, por consiguiente, débil, pero no por ello nula: cualquiera que sea su «opacidad» en relación al resto de la historia, el informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista, y con este título posee una funcionalidad incuestionable, no en el nivel de la historia sino en el nivel del discurso.

Núcleos y catálisis, indicios e informantes (para decirlo una vez más, los nombres no importan) son las primeras clases en las que pueden repartirse las unidades del nivel funcional. Hay que completar esta clasificación mediante dos observaciones. En primer lugar, una unidad puede pertenecer simultáneamente a dos clases diferentes: beber un whisky (en el *hall* de un aeropuerto) es una acción que puede servir de catálisis a la notación (cardinal) de *esperar*, pero es también al mismo tiempo el indicio de cierta atmósfera (modernidad, calma, recuerdo, etc.): dicho de otra manera, ciertas unidades pueden ser mixtas. [...] En segundo lugar, hay que señalar (y sobre esto volveremos más adelante) que las otras clases de las que acabamos de hablar pueden ser sometidas a otra distribución, más conforme, por otra parte, con el modelo lingüístico. Las catálisis, los indicios y los informantes, en efecto, tienen un carácter en común: son *expansiones*, por referencia al núcleo: los núcleos (se verá inmediatamente) forman conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; dado este armazón, las otras unidades vienen a llenarlo de acuerdo con un modo de proliferación que en principio es infinito; es sabido que esto es lo que sucede con las oraciones gramaticales, que están formadas por proposiciones simples, complicadas hasta el infinito por duplicaciones, rellenos, revestimientos, etc.; como la oración, el relato es infinitamente catalizable. [...]

3. *La sintaxis funcional.* ¿De qué manera, según qué «gramática», se encadenan entre sí estas diferentes unidades a lo largo del sintagma narrativo? ¿Cuáles son las reglas de la com-

Relaciones entre
indicios e
informaciones y entre
catálisis y núcleos

binatoria funcional? Los informantes y los indicios pueden combinarse libremente entre sí: tal es el caso, por ejemplo, del retrato, que yuxtapone sin restricciones los datos del estado civil y los rasgos de carácter. Una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual vincularse, pero no a la inversa. En cuanto a las funciones cardinales, están unidas mediante una relación de solidaridad: una función de esta clase obliga a otra de la misma clase, y recíprocamente. Sobre esta tercera relación hay que detenerse un instante: ante todo, porque define el armazón mismo del relato (las expansiones son suprimibles, los núcleos no lo son), luego, porque preocupa principalmente a quienes tratan de estructurar el relato.

Se ha señalado ya que, por su estructura misma, el relato instauraba una confusión entre la consecución y la consecuencia, el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad es lo que constituye el problema central de la sintaxis narrativa. ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Este punto dividía recientemente aún a los investigadores. Propp, cuyo análisis, como se sabe, abrió el camino a los estudios actuales, defiende de manera absoluta la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es a su juicio lo real, y por esta razón parece necesario enraizar el cuento en el tiempo. Sin embargo, Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (definida por la unidad de acción) a la historia (definida por la pluralidad de las acciones y la unidad de tiempo) atribuía ya la primacía a lo lógico sobre lo cronológico. Eso es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), que podrían todos suscribir sin vacilar (aunque divergiendo en otros puntos) la proposición de Lévi-Strauss: «El orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal». En efecto: el análisis actual tiende a «descronologizar» el contenido narrativo y a «relogicizarlo», a someterlo a lo que Mallarmé llamaba, a propósito de la lengua francesa «los rayos primitivos de la lógica». O, dicho con mayor exactitud —tal es por lo menos nuestro deseo—, la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; la lógica narrativa es quien debe dar cuenta del tiempo narrativo. Se podría decir, de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), de la misma manera que en la len-

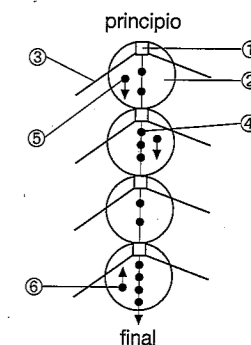
gua el tiempo no existe más que bajo la forma del sistema; desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos «el tiempo» no existe, o por lo menos sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua no conocen más que un tiempo semiológico; el tiempo «verdadero» es una ilusión referencial, «realista», como demuestra el comentario de Propp, y a ese título tiene que tratarlo la descripción estructural. [...]

Aun poniendo aparte los indicios, los informantes y las catálisis, subsiste en un relato (especialmente si se trata de una novela y no de un cuento) un gran número de funciones cardinales; muchas no pueden ser dominadas por los análisis que acabamos de citar, los cuales hasta el momento han trabajado sobre las grandes articulaciones del retrato. Hay que prever, sin embargo, una descripción suficientemente apretada para dar cuenta de *todas* las unidades del relato, de sus segmentos más pequeños; las funciones cardinales, recordémoslo, no pueden ser determinadas por su «importancia», sino por la naturaleza (doblemente implicativa) de sus relaciones: un «golpe de teléfono» por fútil que parezca, comporta, por una parte, algunas funciones cardinales (sonar, descolgar, hablar, colgar) y, por otra, tomado en bloque, es necesario poderlo relacionar, por lo menos paso a paso, con las grandes articulaciones de la anécdota. La cobertura funcional del relato impone una organización de relevos [*relais*], cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño agrupamiento de funciones al que llamaremos aquí, siguiendo a Bremond, una *secuencia*.

Una **secuencia** es una sucesión lógica de núcleos, unidos entre sí por una relación de solidaridad:¹ la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente. Para emplear un ejemplo voluntariamente trivial: solicitar un plato o una comida en un restaurante, consumirlo, pagarlo, son diferentes funciones que constituyen una secuencia evidentemente cerrada, porque es imposible anteponer algo al encargo o hacer seguir algo al pago sin salir del conjunto homogéneo,

1. En el sentido hjelmsleviano de doble implicación: dos términos se presuponen uno a otro.

Representación gráfica de la **secuencia** (Chatman):



- ① Núcleo
- ② Bloque narrativo completo o secuencia
- ③ Posibles caminos narrativos desechados
- ④ Satélite
- ⑤ Satélite que anticipa un núcleo posterior
- ⑥ Satélite que vuelve a un núcleo anterior

Nombrar la secuencia

«Consumición». En efecto, la secuencia siempre es nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp, y luego Bremond, se vieron ya inducidos a nombrarlas (*fraude, traición, lucha, contrato, seducción*, etcétera); la operación nominativa es igualmente inevitable para secuencias triviales, lo que podría llamarse «microsecuencias», que son las que con frecuencia forman el grano más fino del tejido narrativo. ¿Estas nominaciones son únicamente problema del analista? Dicho de otra manera, ¿son puramente metalingüísticas? Sin duda lo son, puesto que tratan del código del relato, pero puede imaginarse que forman parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente) mismo, quien capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer es nombrar; escuchar no es solamente percibir un lenguaje; es también construirlo. Los títulos de secuencias son bastante análogos a esas palabras-cobertura (*coverwords*) de las máquinas de traducir, que resuelven de una manera aceptable una gran variedad de sentidos y de matices. La lengua del relato, que está en nosotros, implica de entrada estas rúbricas esenciales: la lógica cerrada que estructura una secuencia está indisolublemente ligada a su nombre: toda función que inaugura una *seducción* impone desde su aparición, en el nombre que ella hace surgir, el proceso íntegro de seducción, tal como lo hemos aprendido de todos los relatos que han formado en nosotros la lengua del relato.

Por mínima que sea su importancia, al estar compuesta de un pequeño número de núcleos (es decir, de hecho, de «*dispatchers*»), la secuencia comporta siempre momentos de riesgo, y esto es lo que justifica el análisis: podría parecer ridículo constituir en secuencia la sucesión lógica de los pequeños actos que componen el ofrecimiento de un cigarrillo (*ofrecer, aceptar, encender, fumar*), pero lo que sucede es, precisamente, que en cada uno de estos puntos es posible una alternativa, y por consiguiente, una libertad de sentido. [...]

III. *Las acciones*

Desde su aparición, el análisis estructural se resistió enormemente a tratar el personaje como una esencia, aunque fuera para clasificarlo; como recuerda Todorov, Tomaševskij llegó a

negar al personaje toda importancia narrativa, punto de vista que posteriormente suavizó. Sin llegar a retirar los personajes del análisis, Propp los redujo a una **tipología** simple, fundada no sobre la psicología sino sobre la unidad de las acciones que el relato les imponía. [...]

Después de Propp, el personaje no ha dejado de plantear el mismo problema al análisis estructural del relato: por una parte, los personajes (cualquiera que sea el nombre que se les dé: *dramatis personae* o *actantes*) constituyen un plano de descripción necesaria, fuera del cual dejan de ser inteligentes las «acciones» menudas referidas, de manera que puede afirmarse que no existe un solo relato en el mundo sin «personajes», o por lo menos sin «agentes», pero por otra parte estos agentes, muy numerosos, no pueden describirse ni clasificarse en términos de «personas», tanto si se considera a la «persona» como una forma puramente histórica, restringida a ciertos géneros (por cierto a los más conocidos de todos) y que, por consiguiente, hay que reservar el caso, sumamente amplio, de todos los relatos (cuentos populares, textos contemporáneos) que implican agentes pero no personas; como si se afirma que la «persona» no es nunca otra cosa que una racionalización crítica impuesta por nuestra época a los puros agentes narrativos. El análisis estructural, muy preocupado por no definir los personajes en términos de esencias psicológicas, se ha esforzado hasta el momento, a través de hipótesis diversas, por definir el **personaje** no como un «ente» sino como un «participante». [...]

IV. *La narración*

1. *La comunicación narrativa.* ¿Quién es el donante del relato? Tres concepciones parecen haber sido enunciadas hasta el momento. La primera considera que el relato es emitido por una persona (en el sentido plenamente psicológico del término); esta persona tiene un nombre, es el autor, en quien cambian sin cesar la «personalidad» y el arte de un individuo perfectamente identificado, que toma periódicamente la pluma para escribir una historia: el relato (sobre todo la novela) no es entonces más que la expresión de un *yo* que le es exterior. La segunda concep-

Tipología de los personajes según las esferas de acción:

- 1) agresor o malvado
- 2) donante o proveedor
- 3) auxiliar
- 4) princesa (o personaje buscado) y su padre
- 5) mandatario
- 6) héroe y
- 7) falso héroe (Propp).

¿Qué es el **personaje** sino la determinación del incidente? ¿Qué es el incidente sino la ilustración del personaje? ¿Qué es tanto un cuadro como una novela que *no* sea de personajes? ¿Qué otra cosa buscamos en ella y qué otra cosa hallamos?» (James).

Véase lo que James escribe sobre los personajes-reflectores.

En efecto, como también observan Broth o Ayala, **quien habla** en el relato, el narrador, no debe confundirse con quien escribe, el autor, quien a su vez, se desdobra entre autor real y la personalidad implicada en la novela o relato concreto.

ción hace del narrador una especie de coincidencia total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios: el narrador es a la vez interior a sus personajes (ya que sabe todo lo que acontece en ellos) y exterior (ya que no se identifica nunca con uno más que con el otro). La tercera concepción, la más reciente (Henry James, Sartre) afirma que el narrador tiene que limitar su relato a lo que pueden saber u observar los personajes; todo acontece como si cada personaje fuera por turno el emisor del relato. Estas tres concepciones son igualmente molestas, en la medida en que las tres parecen ver en el narrador y los personajes personas reales, «vivos» (es bien conocida la imbatible potencia de este mito literario), como si el relato se determinara originariamente en su nivel referencial (se trata de concepciones idénticamente «realistas»). Ahora bien, por lo menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse en absoluto con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato, y por consiguiente perfectamente accesibles a un análisis semiológico; mas para decidir que el autor mismo (ya se exhiba, se oculte o se borre) dispone de «signos» que esparciría en su obra, hay que suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación «señalética» que hace del autor un sujeto pleno y del relato la expresión estructural de esta plenitud: a esto no puede adaptarse el análisis estructural: **quien habla** (en el relato) no es *el que escribe* (en la vida) y el que escribe no es *el que es*. [...]

2. *La situación del relato.* El nivel narracional está, pues, ocupado por los signos de la narratividad, el conjunto de los operadores que reintegran funciones y acciones a la comunidad narrativa, articulada sobre su donante y su destinatario. Algunos de estos signos han sido estudiados ya: en las literaturas orales se conocen ciertos códigos de recitación (fórmulas métricas, rituales convencionales de presentación), y se sabe que el «autor» no es el que inventa las historias más hermosas sino el que domina mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes: en estas literaturas, el nivel narracional es tan neto, las reglas tan restrictivas, que es difícil concebir un «cuento» privado de los signos codificados del relato («había una vez», etc.). En nuestras literaturas escritas se han aislado muy pronto las

«formas del discurso» (que son, de hecho, signos de narratividad): clasificación de los modos de intervención del autor, esbozada por Platón, recogida por Diomedes, codificación de los comienzos y finales de los relatos, definición de los diferentes tipos de representación (la *oratio directa*, la *oratio indirecta*, con sus *inquit*, la *oratio tecta*), el estudio de los «puntos de vista», etc. Todos estos elementos forman parte del nivel narracional. Hay que añadir evidentemente la escritura en su conjunto, porque su papel no es «transmitir» el relato, sino proclamarlo.

En efecto, las unidades de niveles inferiores vienen a integrarse en una proclamación del relato: la forma última del relato, en cuanto relato, trasciende de sus contenidos y sus formas propiamente narrativas (funciones y acciones). Esto explica que el código narracional sea el último nivel al que puede llegar nuestro análisis, salvo que se salga del objeto-relato, es decir, salvo que transgreda la regla de inmanencia que tiene como fundamento. La narración no puede recibir su sentido sino del mundo que la usa: más allá del nivel narracional comienza el mundo, es decir, los otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos no son solamente los relatos sino elementos de otras sustancias (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etcétera). Así como la lingüística se detiene en la oración, el análisis del relato se detiene en el discurso: es necesario luego pasar a otra semiótica. [...] Puede decirse que todo relato es tributario de una «situación de relato», conjunto de los rituales según los cuales se consume el relato. En las sociedades llamadas «arcaicas», la situación de relato está fuertemente codificada; en nuestra época, sólo la literatura de vanguardia sigue soñando con rituales de lectura, espectaculares en Mallarmé, que quería que el libro fuera recitado en público siguiendo una combinatoria precisa; tipográficos en Butor, que intenta acompañar el libro con sus propios signos. Pero habitualmente nuestra sociedad escamotea con todo el cuidado posible la codificación de la situación de relato: no se emplean ya los procedimientos de la narración que intentan naturalizar el escrito que vendrá a continuación, fingiendo darle como causa una ocasión natural y, si así puede decirse, «desinaugurarlo»: novelas epistolares, manuscritos pretendidamente encontrados, autor que encontró al narrador, películas que cuentan su histo-

ria antes de los títulos. La repugnancia a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y la cultura de masas que ha surgido de ella: ambas necesitan signos que no tengan el aspecto de ser signos. Pero, sin embargo, esto no es, si así se puede hablar, más que un epifenómeno estructural: por familiar, por descuidado que sea hoy el hecho de abrir una novela o un diario o de encender un televisor, nada puede impedir que este acto modesto instale en nosotros, de un solo golpe y de manera íntegra, el código narrativo del que tendremos necesidad. El nivel narracional tiene, por ello, un papel ambiguo: contiguo a la situación de relato (incluyéndola, incluso, a veces), se abre al mundo donde el relato se deshace (se consume); pero al mismo tiempo, coronando los niveles anteriores, cierra el relato, lo constituye definitivamente como habla de una lengua que prevé y lleva consigo su propio metalenguaje.

V. El sistema del relato

1. *Distorsión y expansión.* La forma del relato está esencialmente caracterizada por dos poderes: el de distender sus signos a lo largo de la historia, y el de insertar en estas distorsiones expansiones imprevisibles. Estos dos poderes aparecen como libertades, pero lo propio del relato es precisamente incluir estos «alejamientos» en su lenguaje. [...]

La distorsión generalizada impone al relato su marca propia: fenómeno de pura lógica, como fundado en una relación, frecuentemente lejana, moviliza una especie de confianza en la memoria intelectual, reemplaza incesantemente la copia pura y simple de los sucesos relatados por el sentido; de acuerdo con la «vida», es poco probable que, en un encuentro, el hecho de sentarse no siga de inmediato a la invitación de tomar asiento; en el relato, estas unidades, contiguas desde el punto de vista mimético, pueden estar separadas por una larga serie de inserciones que pertenecen a esferas funcionales totalmente diversas: se establece de esta manera una especie de *tiempo lógico* que tiene poca relación con el tiempo real: la pulverización aparente de las unidades es mantenida siempre firmemente bajo la lógica que une los núcleos de la secuencia. El «suspense» no es evidentemente más que una forma privilegiada, o si

Suspense

se quiere exasperada, de la distorsión: por una parte, al mantener abierta una secuencia (mediante los procedimientos enfáticos del retraso y la reiniciación) refuerza el contacto con el lector (el oyente), detenta una función puramente fática: y, por otra, le ofrece la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto (si, como así creemos, toda secuencia tiene dos polos), es decir, de una perturbación lógica, y esta perturbación lógica es lo que se consume con angustia y placer (tanto más, cuanto que finalmente siempre es reparada); el «suspense» es, pues, un juego con la estructura, destinado, si así puede decirse, a ponerla en riesgo y a glorificarla: constituye un verdadero «*thrilling*» de lo inteligible: al representar el orden (y no simplemente la serie) en su fragilidad, realiza la idea misma de lengua: lo que parece más patético es también lo más intelectual: el «suspense» captura mediante el «espíritu», no mediante las «tripas».

Lo que puede ser separado puede también ser llenado. Distendidos, los núcleos funcionales presentan espacios intercalados que pueden ser llenados casi hasta el infinito; se pueden llenar los intersticios mediante un número muy grande de catálisis; sin embargo, aquí puede entrar en juego una nueva tipología, porque la libertad de catálisis puede ser regulada de acuerdo con el contenido de las funciones (ciertas funciones están mejor expuestas que otras a la catálisis): la Espera, por ejemplo, y según la sustancia del relato (la escritura tiene posibilidades de diéresis —y por consiguiente de catálisis— muy superiores a las del cine) se puede «cortar» un gesto narrado más fácilmente que el mismo gesto visualizado. El poder catalítico del relato tiene como corolario su poder elíptico. Por una parte, una función (*hizo una comida sustanciosa*) puede economizar todas las catálisis virtuales que encierra (el detalle de la comida); por otra parte, es posible reducir una secuencia a sus núcleos y una jerarquía de secuencias a sus miembros superiores sin alterar el sentido de la historia: un relato puede ser identificado aun si se reduce su sintagma total a sus actantes y sus grandes funciones, tales como resultan de la asunción progresiva de las unidades funcionales. Dicho de otra manera, el relato se presta al *resumen* (lo que antes se llamaba el *argumento*). A primera vista, lo mismo sucede en cualquier discurso, pero cada discurso tiene su tipo de resumen: el poema lírico, por ejemplo, al no ser otra cosa que la am-

Núcleos y catálisis en el relato

El relato se presta al resumen

Que el relato es **traducible** es uno de los puntos de partida de la narratología como estudio de *todas* las narraciones, con independencia de su soporte.

Lógica de la narración

plia metáfora de un solo significado, implica que resumirlo es dar este significado, y la operación es tan drástica que hace desvanecerse la identidad del poema (resumidos, los poemas líricos se reducen a los significados *Amor* y *Muerte*); de ahí la convicción de que es imposible resumir un poema. Por el contrario, el resumen del relato (si se lleva a cabo con criterios estructurales) mantiene la individualidad del mensaje. Dicho de otra manera, el relato es **traducible** sin perjuicio fundamental: lo intraducible se determina solamente en un último nivel, narracional: los significantes de narratividad, por ejemplo, difícilmente pueden pasar de la novela a la película, que no conoce sino muy excepcionalmente el tratamiento personal, y la última capa del nivel narracional, a saber, la escritura, no puede pasar de una lengua a otra, o lo hace muy mal. La traducibilidad del relato resulta de la estructura de su lengua; por un camino inverso sería, pues, posible encontrar esta estructura distinguiendo y clasificando los elementos (diversamente) traducibles e intraducibles de un relato: la existencia (actual) de semióticas diferentes y concurrentes (literatura, cinematógrafo, cómics, radiodifusión) facilitaría mucho este camino de análisis.

2. *Mimesis* y *sentido*. En la lengua del relato, el segundo procedimiento importante es la integración: lo que ha sido separado en cierto nivel (una secuencia, por ejemplo) se reunifica la mayoría de las veces en un nivel superior (secuencia de un elevado grado jerárquico, significado total de una dispersión de indicios, acción de una clase de personajes). [...] La función del relato no es la de «representar», sino la de constituir un espectáculo que nos sigue siendo todavía bastante enigmático, pero que no podría ser de orden mimético; la «realidad» de una secuencia no está en la sucesión «natural» de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ella se expone, se arriesga y se satisface; podría decirse, de otro modo, que el origen de una secuencia no es la observación de la realidad, sino la necesidad de variar y sobrepasar la primera *forma* que se ofreció al hombre, a saber, la repetición: una secuencia es esencialmente un todo en el que nada se repite; la lógica tiene aquí un valor emancipador, y junto con ella todo el relato; puede suceder que los hombres reinyecten en el relato todo lo que conocieron, todo lo que vivieron; por lo menos, así es en una forma que, ella sí, ha triunfado sobre la repetición e instituido el modelo de un

devenir. El relato no hace ver, no imita: la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una «visión» (de hecho, nosotros no «vemos» nada), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, que posee, también él, sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: «lo que pasa» en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), *nada*, lo que «adviene» es únicamente el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuya llegada no cesa de ser festejada.

CARLOS FUENTES

LA NOVELA Y EL MITO

Para Alberto Moravia, por ejemplo, la **novela ha muerto**: sus temas, procedimientos, personajes e intenciones son hoy objeto de una popularización o anexión o banalización en el cine, la televisión, la prensa, el psicoanálisis y la sociología. Moravia ha expuesto brillantemente la siguiente tesis: la novela sólo tendría dos grandes círculos tangenciales: el de las costumbres y el de la psicología. Y la novela de *mores* habría sido clausurada por Flaubert; la de la *psyche* por Proust y Joyce. El novelista, desnudo en medio de la decadencia de su arte —pareja a la decadencia del mundo burgués que lo nutrió—, sólo podría ser el testigo de esa decadencia, expresada en su forma final: la *noia*, el tedio, la indiferencia. Al hacerlo, el novelista sería el último héroe del mundo burgués.

Cabría preguntarse, en primer lugar, si se puede identificar totalmente el género novelesco con la burguesía (por más que el apogeo de la forma narrativa moderna coincida con el de esa clase social). Longo y Apuleyo, *Las mil y una noches*, Boccaccio, Firenzuola, la narrativa china e hindú, la novela de caballería demuestran que existe una amplitud mayor. Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la no-

Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 17-22.

La crisis o **muerte de la novela** se puede relacionar con la insatisfacción que provoca la poética del realismo y con el callejón sin salida que supuso el naturalismo a finales de siglo; el *nouveau roman* y la metaficción vuelven a poner en cuestión las convenciones novelescas.

La novela realista

vela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales. Pero si el *realismo* burgués ha muerto, secuestrado por los espectáculos de masas, la sicología y la sociología, ¿quiere ello decir que la *realidad* novelesca ha muerto con él? Inmersos en esta crisis, pero indicando ya el camino para salir de ella, varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa. Esta realidad no se expresa en la introspección síquica o en la ilustración de las relaciones de clase que, en efecto, han pasado en los países más desarrollados al campo de las ciencias psicológicas y sociales. Se expresa, más bien, en la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecías de una época cuyo verdadero sello no es la dicotomía capitalismo-socialismo, sino una suma de hechos —fríos, maravillosos, contradictorios, ineluctables, nuevamente libertarios, nuevamente enajenantes— que realmente están transformando la vida en las sociedades industriales: automatización, electrónica, uso pacífico de la energía atómica. De la misma manera que las fórmulas económicas tradicionales del industrialismo no pueden resolver los problemas de la revolución tecnológica, el realismo burgués (o si se quiere, el realismo industrial, *tout court*) no puede proponer las preguntas y respuestas límite de los hombres de hoy.

Han sido grandes creadores —pienso en Kafka, en Picasso, en Joyce, en Brecht, en Artaud, en Eisenstein, en Pirandello— quienes han abierto el telón sobre esta nueva realidad, no con el énfasis engañoso del panfleto, sino con el abierto misterio del arte. ¿A qué nueva visión de las formas materiales deben acostumbrarse los hombres? ¿Cómo comprenderán los hombres su propia identidad en un mundo sin las viejas polaridades subjetivas y objetivas? ¿Qué uso harán los hombres del poder? ¿Qué comunidad podrán integrar los hombres dentro de la revolución tecnológica? ¿Cuál será el destino de la libertad en un mundo que difunde sus promesas pero impide o pervierte su ejercicio? ¿Qué lugar tienen los valores humanos del amor, el arte, la personalidad y la comunidad en un mundo regido por una elite tecnocrática especializada y secreta? ¿Será la vida sentimental de Madame Bovary como expresión de la clase media

francesa, serán los amores de Swann como expresión de la decadencia de la alta burguesía, será la agónica *summa* burguesa de Naphta y Settembrini lo que conteste estas preguntas? No. Han sido ya, en gran medida, los blancos, grises y negros de *Guernica*, la convención representativa de *El círculo de tiza caucásico*, la totalidad verbal de *Finnegans Wake*, la identidad de espejos de *Seis personajes en busca de autor*, las entrañas vacías de una escultura de Moore, la textura de una tela de Vieira da Silva, la desesperada violencia de Artaud en sus ghettos físicos y mentales, los laberintos burocráticos de *El proceso*, el poder solitario de *Iván el terrible*, la escandalosa marginalidad de las películas de Buñuel. Curiosamente, sólo dos escuelas literarias se han empeñado en prolongar la vida del realismo burgués y sus procedimientos: el llamado realismo socialista de la época staliniana y sus derivaciones, que pretendía crear una literatura revolucionaria con métodos académicos y sólo producía solemnidades caricaturas; y la antinovela francesa, que lleva los procedimientos realistas a su expresión final: la de un mundo descriptivo de objetos vistos por personajes en la etapa psicologista más fragmentada: el *nouveau roman* francés bien podría llamarse la novela del realismo neocapitalista.

Habría que pensar, para adivinar el camino que tomará la novela en un mundo que aún no podemos bautizar, primero en escritores como William Faulkner, Malcolm Lowry, Hermann Broch y William Golding. Todos ellos regresaron a las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no merced a la intriga y la psicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para *lo real*, a través de un **mito** en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso. En Faulkner, mediante la búsqueda trágica de todo lo no dicho (de la escritura imposible) nace el mito del hombre invicto en la derrota, la violación y el dolor. En Lowry, no son las relaciones de clase de Yvonne y el Cónsul lo importante, sino el mito del paraíso perdido y su representación trágica y fugaz en el amor. En *La muerte de Virgilio* de Broch, no es la psicología de un poeta agonizante el punto de referencia, sino el mito de un mundo mantenido por la palabra: la vida es

Sábato y Torrente Ballester se refieren, si no al *nouveau roman* como tal, sí a uno de sus representantes más destacados: Robbe-Grillet. Véase también Butor.

Mito: «es una historia en la que algunos de los personajes principales son dioses u otros seres con poderes sobrehumanos. Rara vez sucede en tiempo histórico: su acción ocurre en un mundo superior o anterior al tiempo común» (Frye). «Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» (C. García Gual).

porque es nombrada y vuelta a nombrar. *The Spire* de William Golding, es un Partenón en el que la forma es ya, de inmediato, el contenido, sin necesidad de comentario; el símbolo es el mito y el mito es la verdad verdadera: el hombre es el amo de sus fines y el esclavo de sus medios.

(Homenaje parentético a dos grandes escritores norteamericanos que quizá antes que nadie entendieron los valores de la mitificación, de la estructura narrativa y de la escritura como vehículo transparente para la opacidad del mundo: me refiero a Dashiell Hammett y Raymond Chandler.)

Hoy, de Witold Gombrowicz a J. M. LeClézio, de Italo Calvino a Susan Sontag, de William Burroughs a Maurice Roche, la novela es mito, lenguaje y estructura. Y al ser cada uno de estos términos es, simultáneamente, los otros dos. La fugacidad de la burguesía se debió, entre otras cosas, a su incapacidad, en señalado contraste con otras culturas «clásicas» y «primitivas», para crear mitos renovables, impedida por la voraz futuridad que fue su sello de origen. Paradójicamente, la necesidad mítica ha surgido en Occidente sobre las ruinas de la cultura que negó al mito (¿pero no negó también a su gemelo enemigo, la poesía, *mal-diciéndola?*, ¿quiénes han sido los herejes, los videntes, los tesoreros de todo lo olvidado por la burguesía sino Blake y Coleridge, Nerval y Rimbaud, Lautréamont y Hölderlin, Breton y Péret, Cummings y Char?). Pues, como indica Octavio Paz, «poemas y mitos coinciden en trasmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a *presentarse*». No es fortuito que estas palabras del poeta mexicano se den en el contexto de su extraordinario discurso sobre Claude Lévi-Strauss: al inventar o recuperar una mitología, la novela se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología; en un sentido profundo, una novela moderna está más cerca de Michaux, de Dumézil, de Artaud y de Dumont que de Marx, Freud o Heidegger. Una novela como *Pornografía* (*La seducción*) de Gombrowicz no es, estrictamente, sino un mito: el de las tinieblas, la perversidad, la vergüenza y los riesgos del triunfo del adolescente sobre el viejo, de la pubertad sobre el patriarcado. El propósito explícito del novelista polaco no es distinto al de los estudios de Lévi-Strauss; nace de la convicción de que «los hombres se crean entre sí imponiéndose formas, maneras de ser». En *Estuche de muerte*, Susan

Novela = mito + lenguaje + estructura

Sontag apela, asimismo, a categorías formales, míticas, del ser y el estar renovables: para definirse a sí mismo, Diddy prefiere descubrir que es «sano y culpable» más que «inocente y loco», y Hester, la ciega, concibe su ceguera como «una especie de coerción sobre los demás: obligar a Diddy a ser ciego también». Ambos viven un mundo estructural, de lenguaje imposible: internamente, sueñan, y «los sueños nunca se contentan con exponer un solo pensamiento»; externamente, transforman los tiempos en espacios y entonces, «un espacio puede ser canjeado por otro». Comparemos esta estructuración mítica, de dependencias revertibles, circulares, con la simple futuridad lineal de un personaje de Thomas Mann, el escritor Von Aschenbach, al llegar a Venecia y a la muerte: «Le preguntó a su corazón sobrio y cansado si un nuevo entusiasmo, una nueva preocupación, una aventura de los sentimientos aún podría estarle reservada al ocioso viajero». En Mann hay una agonía: el futuro se ha cumplido. En Sontag hay un renacimiento: el presente se está re-presentando y salvando en un mito que le impide ser pasado o futuro absolutos: la «culpable sanidad» del presunto asesino, Diddy, y la «inocente locura» de la ciega, Hester, tienen lugar, se re-presentan, en espacios barajables, semejantes a un laberinto subterráneo que contiene, en el presente, todos los espacios y tiempos imaginables.

En novelas como *Pornografía*, *Estuche de muerte*, *Cosmicomiche*, *Compact*, *Le Déluge*, *The Naked Lunch*, la crisis de la novela burguesa ha sido superada. Es cierto que en Europa y los Estados Unidos el problema se plantea con extrema agudeza, tanto porque el fin del ciclo de ficción burguesa es paralelo a la agonía de esa clase, como porque el desarrollo de los medios de difusión y de las disciplinas psicológicas y sociales, efectivamente, ha anexado los temas y procedimientos de la novela tradicional. He citado a propósito un pasaje significativo de *La muerte en Venecia*: Thomas Mann representa la culminación de la novela burguesa europea, en el sentido de que es el último gran escritor que puede convocar, lícitamente, las categorías de su cultura como categorías universales. Después de Mann, no se puede volver a escribir como Mann porque los europeos saben que su cultura ya no es central; el poder se desplaza a los polos excéntricos previstos por Alexis de Tocqueville: los Estados Unidos y Rusia; la conciencia —la exigencia de ser— se desplaza a

la excentricidad central, sin polo: América Latina, África y Asia. Pero al perder su universalidad a-priori, y a-crítica, el escritor europeo descubre que debe conquistar una nueva universalidad, esta vez verdaderamente *común* al quehacer literario: la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje. *Madame Bovary* sólo pudo ser escrita por un francés de la pequeña burguesía del siglo XIX; *Pornografía* pudo haber sido contada por un aborigen de la selva amazónica. El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso. Ni la nacionalidad ni la clase social, al cabo, definen la diferencia entre Gombrowicz y el posible narrador del mismo mito iniciático en una selva brasileña sino, precisamente, la posibilidad de combinar distintamente el discurso. Sólo a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas pueden admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad o clase.

PHILIPPE HAMON

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

En tanto que concepto semiológico, el personaje puede definirse, en una primera aproximación, como una especie de morfema doblemente articulado, un **morfema** migratorio manifestado por un *significante discontinuo* (un cierto número de marcas que remite a un *significado discontinuo* (el «sentido» o el «valor» del personaje); el personaje será definido, pues, por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los

Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage» (1972), en R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Seuil, París, 1977, pp. 124-129, 141-143 y 165-167 [115-167]. Traducción de David Roas.

El mito es renovable

El **morfema** es una unidad mínima en el orden del significado que se puede clasificar en tres grupos: léxicos (o radicales), derivativos (o afijos) y gramaticales (o flexiones).

demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo). [...]

En tanto que morfema discontinuo, el personaje es una unidad de significación, y suponemos que ese significado es accesible al análisis y a la descripción. Si se admite la hipótesis de partida de que «un personaje de novela sólo nace de las unidades de sentido; está hecho de las frases que pronuncia o que se pronuncian sobre él»,¹ un personaje es, pues, el soporte de las conservaciones y transformaciones de un relato. Los semiólogos del relato parecen ponerse de acuerdo en este punto: para I. Lotman, el personaje es un «conjunto de rasgos diferenciales ... de rasgos distintivos», y «el carácter es un paradigma»;² para A. J. Greimas, «los **actores** ... son lexemas (morfemas, en el sentido americano) que se encuentran organizados, con la ayuda de relaciones sintácticas, en enunciados unívocos».³ [...] Sin embargo, a diferencia del morfema lingüístico, que es de entrada reconocido por un locutor, la «etiqueta semántica» del personaje no es un «dato» a priori y estable, que se trataría simplemente de *reconocer*, sino una *construcción* que se efectúa progresivamente en el tiempo de una lectura, en el tiempo de una aventura ficticia, «una forma vacía que vienen a llenar los diferentes predicados (verbos o atributos)».⁴ El personaje es siempre, pues, la colaboración de un «efecto de contexto» (subrayado de las relaciones semánticas intratextuales) y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector.

Si se admite que el sentido de un signo en un enunciado está regido por el contexto precedente que selecciona y actualiza una significación de entre varios teóricamente posibles, se puede, quizá, ampliar esta noción de contexto a todo texto histórico y cultural. Por ejemplo, la aparición de un personaje histórico (Napoleón) o mítico (Fedra definida como hija de Minos y Pasifae) hará eminentemente previsible su papel en el relato, en la

1. Wellek y Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1966, p. 181.
2. *La structure du texte artistique*, Gallimard, París, pp. 346 y 349.
3. *Du sens*, Seuil, París, 1970, pp. 188-189.
4. T. Todorov, *Gramática del Decamerón*, J. Betancor, Madrid, 1973, p. 5.

Los **actores** son los personajes concretos de narraciones concretas, mientras que los *actantes* son clases de actores que se constituyen a partir de un corpus determinado en el que se ha efectuado el análisis funcional. Greimas propone estas categorías de actantes:

Destinador → Objeto → Destinatario
 ↑
 Adyuvante → Sujeto ← Oponente

El personaje histórico

medida en que ese papel está ya predeterminado en sus grandes líneas por una Historia previa ya escrita y fijada. En tanto que hija de Gervaise y de Coupeau, en tanto que Macquart (determinada, pues, *a priori* por una herencia), el fin miserable de Nana está ya «programado», su «esfera de acción» está ya fuertemente hipotecada desde la primera mención de su nombre y de su retrato.⁵

De ahí la importancia de las escenificaciones anafóricas de evocación o de anticipación (escenas de rememoración, de recuerdos hereditarios, de sueños premonitorios, de examen lúcido, etc.), y del procedimiento que consiste en crear **nombres** propios «mixtos» (semejantes, casi por uno o dos fonemas, a nombres de personajes históricos) sirviendo de anclaje referencial y de alusión implícita a los «papeles» preprogramados (tipo Morny-Marsy en *Su excelencia Eugenio Rougon*, de Zola),⁶ así como también la del procedimiento que consiste en introducir en una lista de nombres ficticios un nombre histórico (o a la inversa). Sin embargo, la relativa fijeza de un nombre (y del «papel» del personaje, ya fijado por la historia, ya transformado en destino) no impide que pueda darse, también, una cierta funcionalidad narrativa original en la obra. Asimismo, la mención del nombre propio de un lugar geográfico (rue de Tivoli, Le Havre, Nanterre...), siempre ejerce una triple función: anclaje referencial en un espacio «verificable», por una parte; subrayado del destino de un personaje, por otra (las diferentes viviendas de Gervaise, en *La taberna* de Zola), y compendio económico de «papeles» narrativos estereotipados (no se hace en los

5. El personaje histórico es a menudo secundario en la acción de la novela clásica: «Es precisamente esa poca importancia la que confiere al personaje histórico su peso *exacto* de realidad; en ese *poco* está la medida de la autenticidad ... [los personajes históricos] reintegran la novela como familia, y algunos de esos antepasados célebres e insignificantes dan a lo novelesco el lustre de la realidad, no el de la gloria: esos son los efectos superlativos de realidad» (R. Barthes, *S/Z*, Seuil, París, 1970, pp. 108-109).

6. Podríamos recordar aquí la fórmula con la que L. Spitzer definía el nombre: «El imperativo categórico del personaje». Esto es cierto para todo relato y todo personaje (histórico o no): cuanto más se alarga un relato, más predeterminado está el personaje por todo lo que el lector sabe ya de él. De aquí la posibilidad para el autor de procurar toda una serie de «decepciones» a esta espera.

Sobre la importancia de los **nombres** de los personajes escribe también Muñoz Molina.

Campos Elíseos lo que se hace en el barrio de la Goutte d'or); o, si tomamos esto de otro modo, esos nombres (históricos y geográficos) necesitan a la vez ser *reconocidos* (recurren entonces a la competencia cultural del lector) y *comprendidos* (reconocidos o no, forman parte de un sistema de relaciones internas construido por la obra).

En cambio, la primera aparición de un nombre propio no histórico introduce en el texto una especie de «**blanco**» semántico [...]: ¿quiénes son ese Gervaise y ese Lantier que aparecen en la primera línea de *La taberna*?⁷ Ese signo vacío va a cargarse progresivamente y, en general en un relato «clásico», bastante rápidamente de significado (por ejemplo, mediante un retrato, mediante la mención de actividades significativas, de un papel social particular). Esto tiene, pues, que ver con un funcionamiento *acumulativo* de la significación. Esa es sin duda la gran diferencia que opone a la *lingüística del signo* y a la *semiología del relato*, debiendo tener esta última siempre en cuenta el aspecto discursivo, lineal, *acumulativo* del texto y de su lectura.

Este morfema «vacío» en origen (no tiene sentido, no tiene más referencia que la contextual) no llegará a estar «lleno» hasta la última página del texto, una vez terminadas las diversas transformaciones de las que habrá sido soporte y agente.⁸ Pero el significado del personaje, o su «valor», para retomar un término saussureano, no **se constituye** solamente por *repetición* (recurrencia de marcas, de sustitutos, de retratos, de *leitmotiven*) o por *acumulación* y *transformación* (de un menos determinado a un más determinado), sino también por *oposición*, por su relación con respecto al resto de personajes del enunciado. Esta re-

7. «Gervaise había esperado a Lantier hasta las dos de la madrugada.»

8. «El personaje novelesco, suponiendo que sea introducido, por ejemplo, por la atribución de un nombre propio que le es conferido, se construye progresivamente por notaciones figurativas consecutivas y difusas a lo largo de todo el texto, y no muestra su figura completa hasta la última página, gracias a la memorización operada por el lector» (A. J. Greimas, «Les actants, les acteurs et les figures», en *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, París, 1973, p. 174). Una semiótica del relato tendrá, pues, que combinar la noción de *posición* (¿dónde aparece el personaje en la obra, cuál es su distribución?) y la noción de *oposición* (¿con qué personajes tiene relaciones de semejanza y/o de oposición?).

Sobre los **blancos** en la narración véase lo que dicen Eco, Iser y Muñoz Molina.

Constitución del personaje por: repetición, acumulación y transformación y oposición.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

lación, señálemoslo, se modificará de una secuencia a otra, actuará tanto sobre el plano del significante como sobre el plano del significado (un personaje *sexuado* frente a un personaje *asexuado*), según las relaciones de semejanza o de diferencia. El problema crucial del análisis será, pues, identificar, seleccionar y clasificar los ejes semánticos fundamentales pertinentes (el *sexo*, por ejemplo) que permiten tanto la estructuración de la etiqueta semántica de cada personaje (etiqueta una vez más inestable y perpetuamente reajutable por las mismas transformaciones del relato), como la del conjunto del sistema. [...]

Definición del personaje

Para resumir, podemos establecer que un *personaje* será definido:

- a) por su modo de relación con la o las funciones (virtuales o actualizadas) que toma a su cargo;
- b) por su integración particular (isomorfismo, desmultiplicación, sincrétismo) en las clases de personajes-tipo, o *actantes*;
- c) en tanto que *actante*, por su modo de relación con los demás *actantes* en el seno de secuencias-tipo y figuras bien definidas (por ejemplo, el sujeto será definido por su relación con un objeto, en el seno de una secuencia de *búsqueda*, o *investigación*; el donador por su relación con un destinatario en el seno de una secuencia-*contrato* proyectada y/o realizada, etc.);
- d) por su relación con una serie de modalidades (querer, saber, poder) adquiridas, innatas, o no adquiridas, y por su orden de adquisición;⁹

9. «Una tipología de los enunciados narrativos —y al mismo tiempo de los actantes— puede ser construida mediante la introducción progresiva de restricciones semánticas determinadas ... por ejemplo por ... “querer”, que sitúa al personaje como sujeto ... operador eventual del hacer ... por “saber” y por “poder”» (A. J. Greimas, *Du sens*, pp. 168-173). «Los enunciados modales que tienen querer por función instaurando al sujeto como una virtualidad del hacer, mientras que los otros dos enunciados modales ... saber y poder determinan ese hacer eventual de dos maneras: como un hacer nacido del saber o que se funda únicamente en el poder» (*ibid.*, p. 175). Podremos, pues, distinguir las secuencias y las novelas en las que los personajes adquieren, después de una serie de pruebas cualificadoras, el saber (tal información, tal secreto, tal «experiencia»), de aquellas en las que ese saber es presentado como «innato» (herencia, carácter, etc.), y de aquellas en las que el poder procede del saber (un sabio) o a la inversa, etc.

- e) por su distribución en el seno del relato entero;¹⁰
- f) por el conjunto de las calificaciones y los papeles temáticos de los que es soporte (etiqueta semántica rica o pobre, especializada o no, permanente o con transformaciones).

En tanto que elemento recurrente, en tanto que soporte permanente de rasgos distintivos y de transformaciones narrativas, reagrupa a la vez los factores indispensables para la *coherencia* y la *legibilidad* de todo texto, y los factores indispensables para su *interés* estilístico.¹¹ [...]

El personaje está representado, tomado a su cargo y designado en la escena del texto por un significante discontinuo, un conjunto disperso de marcas que se podrían denominar su «etiqueta». Las caracterizaciones generales de esta etiqueta son en gran parte determinadas por las opciones estéticas del autor. El monólogo lírico, o la autobiografía, puede conformarse con una etiqueta constituida por un paradigma gramaticalmente homogéneo y limitado (yo/me/mí, por ejemplo). En un relato en pasado y en tercera persona, la etiqueta está centrada generalmente en el nombre propio, provisto de su marca tipográfica distintiva, la mayúscula, y se caracterizará por su *recurrencia* (marcas más o menos frecuentes), por su *estabilidad* (marcas más o menos estables), por su riqueza (etiqueta más o menos extensa) y por su grado de *motivación*. [...]

La recurrencia es, con la estabilidad del nombre propio y de sus sustitutos (Sorel no puede convertirse en Rosel, o Porel, unas cuantas líneas más adelante), un elemento esencial de la coherencia y de la legibilidad del texto, asegurando a la vez la permanencia y la conservación de la información a lo largo de la diversidad de la lectura. [...]

Concluamos: el cuadro siguiente se esfuerza por recapitular la mayor parte de los elementos de nuestro enfoque:

10. Recuperaremos aquí la noción lingüística de «distribución», que Propp había retomado a su vez: «podemos considerar esta distribución (de los personajes) como la norma del cuento» (*Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1985, p. 98).

11. «El personaje, completo en el nivel abstracto ..., crea en el nivel del texto la posibilidad de actos a la vez regulares e inesperados, es decir, crea las condiciones para mantener la capacidad de información y reducir la redundancia del sistema», I. Lotman, *La structure du texte artistique*, pp. 354-355.

Niveles de análisis	Tipos de estructuras	Tipos de unidades	Niveles de figuración
Fuera de la manifestación (fuera de la obra)	Estructuras lógicas	Taxonomías y esquemas lógicos fundamentales (acrónicos) (operaciones y polos lógicos)	Ni figurativo/ ni antropomorfo
Manifestación (escala de una obra particular manifestada en algún sistema semiológico)	Estructuras semánticas (unidades del enunciado) (orden lejano)	Sintagmas narrativos-tipo/Actantes → personajes-tipo → papeles (el relato)	Antropomorfo y/o figurativo
	Estructuras lingüísticas y gramaticales (orden próximo)	Pronombres, sustitutos, nombres propios, anáforas, correferencia, etc. (la sintaxis)	
	Estructuras culturales y estilísticas de énfasis, de focalización (códigos connotativos e ideológicos)	- el «héroe» y el «traidor» - los «buenos» y los «malos» - los «principales» y los «secundarios»	

Las líneas que preceden no tienen otra ambición que circunscribir un proyecto, el de homogeneizar, en el seno de una semiología de la obra, el metalenguaje de la descripción del personaje: distribución, niveles de descripción, arbitrariedad y motivación, relaciones con el conjunto del sistema, variaciones estilísticas, eliminación de la redundancia, creación de una teoría, conceptos y programas *a priori* comunes a toda semiología. Éstos deben, pues, ser garantes de la especificidad de una semiología del personaje, y permitir distinguir ésta de la aproximación histórica, psicológica, psicoanalítica, sociológica o lógica.

PHILIPPE HAMON

LA DESCRIPCIÓN

La descripción no recurre ciertamente a la misma «conciencia lingüística» (del autor o del lector) que la narración, en lo que concierne a su funcionamiento interior. Se pasa de una previsibilidad *lógica*, la del relato, donde la noción de *correlación* y de *diferencia* son primordiales (la apertura de una puerta exige el cierre de la misma, una partida exige un regreso, un mandamiento exige una aceptación o un rechazo, una disyunción de actantes exige una conjunción de actantes, etc.), a una previsibilidad *léxica*, a la que conducen la noción de *inclusión* y *semejanza* (el término *rosa* exigirá, por contigüidad, aroma, pétalo, jardín, flor, etc.; o pureza, virginidad, candor, etc., por metáfora institucionalizada; o rosal, rosaleda, etc., por derivación; o cosa, esposa, prosa, fosa,* ... por semejanza fonética).¹

Una descripción [...] resulta frecuentemente de la conjunción de uno o varios personajes (P) con un decorado, un ambiente, un paisaje, una colección de objetos. Este ambiente, tema introductor de la descripción (T-I),** desencadena la aparición de una serie de subtemas, de una nomenclatura (N) en la que las unidades constitutivas están en relación metonímica de inclusión con él, una especie de «metonimia tejida»: la descripción de un *jardín* (tema principal introductor) supondrá casi necesariamente la enumeración de diversas flores, calles, partes, árboles, herramientas, etc., que constituyan ese jardín. Cada subtema puede dar lugar igualmente a una expansión predicativa, ya sea calificativa, ya sea funcional (PR), que funciona

Componentes de la descripción

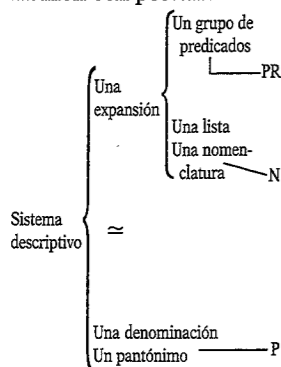
Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12 (1972), pp. 474-477 [465-485]. Traducción de David Roas.

* En el original «arrose, pose, chose, ose». (N. del t.)

1. La descripción es la conciencia lexicográfica de la ficción. De aquí la fascinación de todos los escritores-descriptivos (Ponge, etc.) por el *diccionario*. La descripción ocupa un extremo de la cadena: *deíctico* (este), *nombre propio* (Juan), *descripción* (es un hombre de cabellos negros...).

** He cambiado la abreviatura «TH» del original («thème») por «T», abreviatura del español «tema». (N. del t.)

Fórmula simplificada que ofrece el mismo Hamon con posterioridad



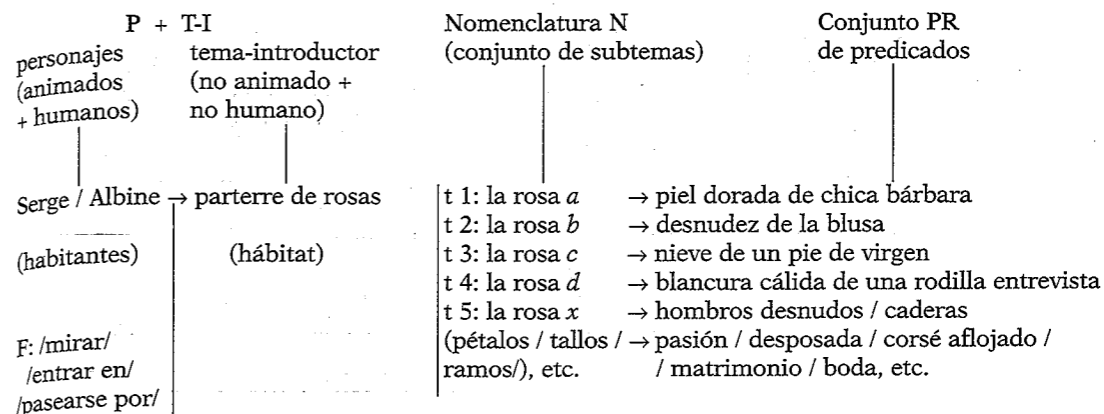
como una glosa de ese subtema. La fórmula de la descripción tipo será pues:

$$P + F + T-I (N + PR - c/PR-f)^2$$

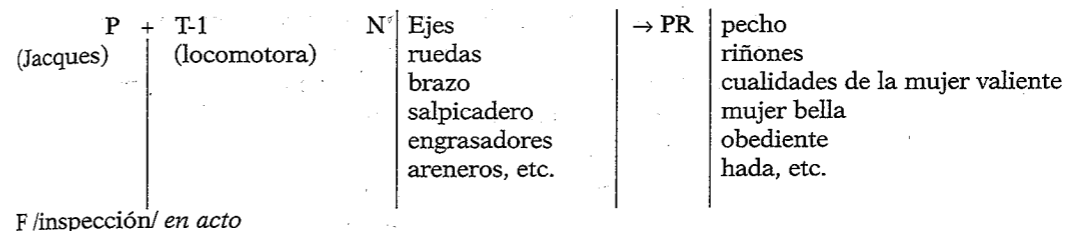
Donde F [...] tiene la mayoría de las veces la forma /mirar/, /hablar de/, /tratar de/, y donde cada una de las unidades puede estar más o menos desglosada de las otras, puede estar ausente, o puede cambiar. Tomemos, por ejemplo, la descripción de un parterre de rosas en *El pecado del padre Mouret*:³

2. La sucesión T-I → N → PR es comparable, guardando las distancias, a la serie entrada → definición → ejemplos, que organiza todo artículo de diccionario. En general, el objeto a describir (término-tema introductor, palabra-eje que va a desencadenar la descripción, lexema-generador de la nomenclatura) es anunciado *al principio* de la descripción. Éste permanecerá, por decirlo así, memorizado, como factor común a toda la descripción. Ese es el papel del título (*El jabón, El clavel, El prado*, en Ponge) en la mayor parte de los poemas, que instauran así un sistema de espera destinado a asegurar (o frustrar) la legibilidad de la descripción que seguirá. Pero el término puede ser (irónicamente, como en las adivinanzas) colocado *al final* de la descripción, o incluso omitido, desarrollándose la descripción sin que el lector sepa *de qué* se habla, y engendrando incluso un relato, una *búsqueda* de saber, una *búsqueda* de la denominación (véase J. Perret, *Le Machin*, en la colección de novelas cortas *Le Machin*, Gallimard, 1955). Véase igualmente F. Ponge, *My creative method* (en *Le grand recueil, Méthodes*, Gallimard, 1961, p. 35). Por último, no olvidemos un factor importante de cohesión interna de la descripción: el tema-introductor (T-I) puede servir para «sembrar» la descripción con la recurrencia de sus fonemas constitutivos, puede «anagramizarse» a lo largo de esa descripción. Véase, por ejemplo, en la nota siguiente, el inicio del pasaje citado (recurrencia del fonema R).

3. He aquí un fragmento: «Alrededor de ellos los rosales florecían. Se trataba de una floración loca, amorosa, llena de risas rojas, de risas rosas, de risas blancas. Las flores, llenas de vida, se abrían como nudistas, como blusas dejando ver los tesoros de los pechos. Allí había rosas amarillas deshojando las pieles doradas de jóvenes bárbaras, rosas de color pajizo, rosas amarillo limón ... el blanco rosado, apenas teñido de una pizca de laca, nieve de un pie de virgen que toca el agua de una fuente; el rosa pálido, más discreto que la blancura cálida de una rodilla entrevista, que el fulgor con el que un joven brazo ilumina una larga manga; el rosa franco, de la sangre bajo el satén, de los hombros desnudos, de los brazos desnudos, todo el desnudo de la mujer acariciado por la luz ... aquí y allá rosas de color de heces de vino, casi negras, entronizaban esa pureza de desposada de una herida de pasión».



Podríamos tomar igualmente la descripción de la «Lison»:



O también la descripción del invernadero de *La Curée*, que ampara los amores incestuosos de Renée y Maxime:⁴

4. Veamos un fragmento: «Ellos veían el extraño mundo de las plantas que les rodeaban moverse confusamente, intercambiar abrazos. ... A sus pies, el estanque humeaba, lleno de un bullicio, de un espeso entrelazamiento de raíces, mientras que la estrella rosa de los nenúfares se abría; a flor de agua, como una blusa de virgen, y las Tornelias dejaban colgar sus ramajes, parecidos a cabelleras de nereidas desmayadas. Luego, en torno suyo, las palmeras, los enormes bambúes de la India ... entremezclaban sus hojas con actitudes vacilantes de amantes cansados. Más abajo, los helechos, los ptéridos, las asophilas eran como damas verdes, con sus largas faldas ... esperando el amor...».

P (Renée y Maxime)	+	T-1 (el invernadero) →	N estatua de la esfinge el estanque los nenúfares tornelia palmeras bambúes helechos begonia etc., etc.	→	PR monstruo con la cabeza de mujer entrelazamiento espeso blusa de virgen cabellera de nereidas desmayadas actitud vacilante de enamorados cansados damas largas faldas esperando el amor tendidos, caricias, caderas, rodillas, alcoba, espasmo, amor, celo, desenfreno, etc.
-----------------------	---	---------------------------	--	---	---

F /mirar/ /entrar en/

Precisemos: toda descripción se presenta, pues, como un conjunto léxico metonímicamente homogéneo en el que la extensión está ligada al vocabulario *disponible* por el autor, no al grado de complejidad de la realidad misma; es antes que nada una nomenclatura extensible a una clausura más o menos artificial, en la que las unidades constituyentes tienen una mayor o menor previsibilidad de aparición.

ROLAND BARTHES

DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL AL ANÁLISIS TEXTUAL

El análisis estructural del relato se encuentra actualmente en plena elaboración. Todas las investigaciones tienen un mismo origen científico: la semiología o ciencia de las significaciones;

Roland Barthes, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», en C. Chabrol, ed., *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, París, 1973, pp. 29-54. «Análisis textual de un cuento de Edgar Poe» (1973), en *La aventura semiológica*, trad. R. Alcalde, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990, pp. 323-326 y 347-352 [323-352].

pero acusan ya entre sí (y esto es bueno) divergencias según la mirada crítica que cada una de ellas haga recaer sobre el estatus científico de la semiología, es decir, sobre su propio discurso. Estas divergencias (constructivas) pueden unificarse bajo dos grandes tendencias: según la primera, el análisis, frente a la totalidad de los relatos del mundo, intenta establecer un *modelo narrativo*, evidentemente formal, una estructura o una gramática del Relato, a partir de las cuales (una vez encontradas) cada relato particular será analizado en términos de apartamientos; según la segunda tendencia, el relato está inmediatamente subsumido (por lo menos cuando se presta a ello) bajo la noción de «Texto», espacio, proceso de significaciones en operación, en una palabra, *significancia* (volveremos sobre este término) que se observa no como un producto terminado, clausurado, sino como una producción en plena elaboración, «ramificada» sobre otros textos, otros códigos (es la **intertextualidad**), articulada de esta manera sobre la sociedad, la Historia, no siguiendo caminos deterministas sino citacionales. Es necesario, por consiguiente, de alguna manera, distinguir entre *análisis estructural* y *análisis textual*,¹ sin que se pretenda aquí declararlos antagónicos: el análisis **estructural** propiamente dicho se aplica sobre todo al relato oral (al mito); el análisis textual, que intentaremos practicar en las páginas siguientes, se aplica exclusivamente al relato escrito.

El análisis textual no intenta *describir* la escritura de una obra; no se trata de registrar una estructura, sino más bien de producir una estructuración móvil del texto (estructuración que se desplaza de lector en lector a todo lo largo de la Historia), de permanecer en el volumen significante de la obra, en su *significancia*. El análisis textual no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien cómo estalla y se dispersa. Tomaremos, pues, un texto narrativo, un relato, y lo leeremos, todo lo lentamente que sea necesario, deteniéndonos con tanta frecuencia como sea necesario (el *desahogo* es una dimensión ca-

1. He intentado el análisis textual de un relato entero (lo que sería imposible aquí por razones de espacio) en mi libro *S/Z* (Éditions du Seuil, París, 1970; Colección «Points», 1976) (trad. cast.: *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980).

Intertextualidad:

«relación de copresencia entre dos o más textos... y, más a menudo... presencia efectiva de un texto en otro» (Genette).

Sobre el análisis **estructural**, véase la exposición de Barthes (pp. 107-125).

Objetivos del análisis textual

pital de nuestro trabajo), intentando descubrir y clasificar *sin rigor* no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún sujeto, ninguna ciencia puede detener el texto), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Buscaremos las *avenidas* del texto. Nuestro objetivo no es encontrar *el* sentido, ni siquiera *un* sentido del texto, y nuestro trabajo no se emparenta con una crítica literaria de tipo hermenéutico (que intenta interpretar el texto según la verdad que cree que está oculta en él), como son, por ejemplo, la crítica marxista y la crítica psicoanalítica. Nuestro objetivo es llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su significancia. La apuesta de este trabajo no se limita, por consiguiente, al tratamiento universitario del texto (aunque sea abiertamente metodológico), ni siquiera a la literatura en general; se refiere a una teoría, una práctica, una opción, que se encuentran apesadas en el combate de los hombres y de los signos.

Para proceder al análisis estructural de un relato, seguiremos un cierto número de disposiciones operativas (hablamos de reglas rudimentarias de manipulación, más que de principios metodológicos; la palabra sería demasiado ambiciosa y sobre todo ideológicamente discutible, en la medida en que el «método» postula muy frecuentemente un resultado positivista). Reduciremos estas disposiciones a cuatro medidas expuestas sumariamente, prefiriendo dejar fluir la teoría en el análisis del texto mismo. Diremos, por el momento, tan sólo lo que es necesario para *comenzar* lo más rápidamente posible el análisis del **cuento** que hemos elegido.

1. Dividiremos el texto que propongo para nuestro estudio en segmentos continuos y en general muy cortos (una oración, un fragmento de oración, a lo sumo un grupo de tres o cuatro oraciones); numeraremos estos fragmentos a partir de 1 (en una docena de páginas hay 150 segmentos). Estos **segmentos** son unidades de lectura, por lo cual he propuesto llamarlos «*lexias*».² Una *lexia* es evidentemente un significante textual; pero como nuestro objetivo no es aquí observar significantes

2 Para un análisis más estricto de la noción de *lexia*, como también para las disposiciones operativas que siguen a continuación, me veo obligado a remitir a S/Z, *op. cit.*

Recuérdese que el **cuento** analizado es «La verdad sobre el caso del señor Valdemar».

Sobre la **segmentación**, véanse Barthes y Segre.

Definición de *lexia*

(nuestro trabajo no es estilístico), sino sentidos, la segmentación no ha estado fundamentada teóricamente (al situarnos en el *discurso* y no en la *lengua* no podemos esperar una homología fácil de percibir entre el significante y el significado; no sabemos cómo el uno corresponde al otro, y por consiguiente tenemos que aceptar descomponer el significante sin ser guiados por la segmentación subyacente del significado). En resumen, la fragmentación del texto narrativo en *lexias* es puramente empírica, dictada por una preocupación por la comodidad: la *lexia* es un producto arbitrario, simplemente un segmento en cuyo interior se observa el reparto de los sentidos; es lo que los cirujanos llaman un campo operatorio; la *lexia* útil es aquella en la que no entran más que uno, dos o tres sentidos (superpuestos en el *volumen* del trozo de texto).

2. En cada *lexia*, observaremos los sentidos que en ella se suscitan. Por «sentidos» no entenderemos, por supuesto, los sentidos de las palabras tales como el diccionario y la gramática, en una palabra el conocimiento de la lengua francesa, darían cuenta de ellos. Nos referimos a las *connotaciones* de la *lexia*, los sentidos segundos. Estos sentidos connotativos pueden ser *asociaciones* (por ejemplo, la descripción física de un personaje, extendida a lo largo de varias oraciones, puede no tener más que un significado de connotación, que es el «nerviosismo» de ese personaje, aun cuando la palabra no figure en el plano de la denotación); pueden también ser *relaciones*, resultar de la puesta en relación de dos lugares, muy alejados a veces, del texto (una acción comenzada aquí puede completarse, terminar allá abajo, mucho más lejos). Nuestras *lexias* serán, si me es lícito decirlo, filtros, lo más finos posible, mediante los cuales «descremaremos» los sentidos, las connotaciones.

3. Nuestro análisis será progresivo; recorreremos paso a paso la longitud del texto, por lo menos postulativamente, ya que, por razones de espacio, no podremos presentar aquí más que dos fragmentos de análisis. Esto significa que no nos pondremos a aislar las grandes masas (retóricas) del texto; no construiremos un plan del texto ni buscaremos su temática; en una palabra, no haremos una *explicación* del texto, salvo que se dé a la palabra «explicación» su sentido etimológico, en la medida en que *desplegaremos* el texto, los pliegues del texto. Centraremos nuestro análisis en el trámite mismo de la *lectura*;

Segmentación empírica
en *lexias*

El análisis sigue la estructuración del texto

simplemente, esta lectura será filmada en *cámara lenta*. Esta manera de proceder es teóricamente importante: significa que no intentamos reconstituir la estructura del texto, sino seguir su estructuración, y que consideramos la estructuración de la lectura más importante que la de la composición (noción retórica y clásica).

4. Por último, no nos preocuparemos excesivamente si, en nuestra relación, nos «olvidamos» de los sentidos. El olvido de sentidos forma parte de la lectura; lo que nos importa es mostrar *puntos de partida* de sentido, no de llegada (en el fondo, el sentido, ¿es otra cosa que una partida?). Lo que funda el texto no es una estructura interna, cerrada, contabilizable, sino la *desembocadura* del texto en otros textos, otros códigos, otros signos: lo que hace al texto es lo intertextual. Comenzamos a entrever (por otras ciencias) que la investigación tiene que familiarizarse poco a poco con la conjunción de dos ideas que durante mucho tiempo han pasado por contradictorias: la idea de estructura y la idea de infinito combinatorio; la conciliación de estas dos postulaciones se nos impone ahora porque el lenguaje, que comenzamos a conocer mejor, es a la vez infinito y estructurado. [...]

Las observaciones que servirán de conclusiones a estos fragmentos de análisis no serán necesariamente «teóricas»; la teoría no es abstracta, especulativa: el análisis mismo, aun versando sobre un texto contingente, era ya teórico, en el sentido de que observaba (era su objetivo) un lenguaje en trance de composición. Es decir —o es recordar— que no hemos procedido a una explicación del texto: hemos tratado simplemente de aprehender el relato a medida que se construía (lo que implica a la vez estructura y movimiento, sistema e infinito). Nuestra estructuración no va más allá de la que lleva a cabo espontáneamente la lectura. No se trata, pues, para terminar, de presentar la «estructura» del cuento de Poe, y todavía menos la de todo relato, sino solamente de volver de manera más libre, menos apegada al desarrollo progresivo del texto, sobre los principales *códigos* que hemos detectado.

Los códigos

La misma palabra *código* no debe entenderse, aquí, en el sentido riguroso, científico, del término. Los códigos son simplemente campos asociativos, una organización supratextual de señalizaciones que imponen cierta idea de estructura; la instan-

cia del código, para nosotros, es esencialmente cultural: los códigos son ciertos tipos de *ya visto, ya leído, ya hecho*: el código es la forma de ese *ya* constitutivo de la escritura del mundo.

Aunque todos los códigos sean culturales, hay, sin embargo, uno, entre los que hemos encontrado, que llamaremos, privilegiadamente *código cultural*: es el código del saber, o más bien, de los saberes humanos, de las opiniones públicas, de la cultura, tal como es transmitida por el libro, por la enseñanza y, de una manera más general, más difusa, por toda la socialidad; este código tiene como referencia el saber, en tanto cuerpo de reglas elaborado por la sociedad. Hemos encontrado muchos subcódigos del código cultural general: el código científico, que se apoya (en nuestro cuento) a la vez sobre los preceptos de la experimentación y sobre los principios de la deontología médica; el código retórico, que reúne todas las reglas sociales del *decir*: formas codificadas del relato, formas codificadas del discurso (anuncio, resumen, etc.): la asociación metalingüística (el discurso habla de sí mismo) forma parte de ese código; el código cronológico: la «datación», que nos parece hoy en día natural, objetiva, es de hecho una práctica muy cultural, cosa que es normal, puesto que implica cierta ideología del tiempo (el tiempo «histórico» no es lo mismo que el tiempo «mítico»): el conjunto de hitos cronológicos constituye por lo tanto un poderoso código cultural (una manera histórica de segmentar el tiempo para los fines de la dramatización, de apariencia científica, de efecto de realidad); el código sociológico permite movilizar, en la enunciación, todo el conocimiento infuso que tenemos de nuestra época, de nuestra sociedad, de nuestro país. [...] No hay que temer que podamos constituir en códigos señalizaciones extremadamente triviales; su trivialidad, su insignificancia aparentes son lo que predisponen al código, tal como lo hemos definido: un cuerpo de reglas tan empleadas, que las tomamos por rasgos de naturaleza; pero si el relato saliera de ellas, se convertiría muy pronto en *ilegible*.

El código de la **comunicación** podría ser llamado también código de la destinación. La *comunicación* tiene que ser entendida en un sentido restringido; no cubre toda la *significación* que hay en un texto, menos aún su *significancia*; designa solamente toda relación que en el texto está enunciada como un *dirigirse a alguien* [adresse] (es el caso del código «fático», encargado de

Código cultural

En la lista que da Barthes en *S/Z* no consta este código de la **comunicación**, sino el de los semas, también llamado temático o voz de los personajes (XL).

En *S/Z*, el campo o código **simbólico** es considerado «el lugar propio de la multivalencia y la reversibilidad» y lo ejemplifica con el cuerpo.

El **código de las acciones** recibe también el nombre de *código proairético*.

En el cuento de Poe, Valdemar, a punto de **morir**, solicita ser hipnotizado y muere mientras está en ese estado, lo que le lleva a pronunciar estas palabras: «Estuve durmiendo... y ahora... ahora... *estoy muerto*».

Código del enigma o código hermenéutico.

acentuar la relación entre el narrador y el lector), o como *intercambio* (el relato se trueca por la verdad, por la vida). En suma, *comunicación* debe entenderse aquí en un sentido económico (comunicación, circulación de las mercancías).

El campo **simbólico** («campo» es aquí menos rígido que «código») es, por supuesto, muy vasto, tanto más cuanto que tomamos aquí la palabra «símbolo» en el sentido más general posible, sin preocuparnos por ninguna de sus connotaciones habituales; el sentido al cual nos referimos está cercano al del psicoanálisis: el símbolo, en resumen, es ese rasgo de lenguaje que *desplaza* el cuerpo y deja «entrevé» otra escena distinta de la enunciación, tal como creemos leerla. [...]

Lo que hemos llamado el **código de las acciones** sostiene el armazón anecdótico del relato; las acciones, o las enunciaciones que las denotan, se organizan en secuencias; la secuencia tiene una identidad *aproximativa* (es imposible determinar su contorno con rigor ni de una manera indiscutible); se justifica de dos maneras: porque nos vemos impulsados espontáneamente a darle un nombre genérico (por ejemplo, cierto número de señalizaciones, la mala salud, el deterioro, la agonía, la mortificación del cuerpo, su licuefacción) se agrupan naturalmente en una idea estereotipada, la de «**muerte médica**», y además porque los términos de la secuencia accional están ligados entre sí (uno al otro, puesto que se suceden a lo largo del relato) por una apariencia de lógica; queremos decir con esto que la lógica que instituye la secuencia accional es, desde un punto de vista científico, muy impura; es tan sólo una apariencia de lógica, que procede no de las leyes del razonamiento formal, sino de nuestros hábitos de razonamiento y observación: es una lógica endoxal, cultural (nos parece «lógico» que un diagnóstico severo venga después de la comprobación de un mal estado de salud); además, esta lógica se confunde con la cronología; lo que viene *después* nos parece *causado por*. La temporalidad y la causalidad, aunque, en el relato, no sean nunca puras, nos parecen fundar una suerte de *naturalidad*, de inteligibilidad, de legibilidad de la anécdota: nos permiten, por ejemplo, resumirla (lo que los antiguos llamaban el *argumento*, término a la vez lógico y narrativo).

Un último código ha atravesado (desde el comienzo) nuestro cuento: el del *enigma*. No hemos tenido ocasión de ver-

lo funcionar porque hemos analizado solamente una muy pequeña parte del cuento de Poe. El código de enigma reúne los términos mediante cuyo encadenamiento (por ejemplo una *frase* narrativa) se plantea un enigma y, tras algunas «demoras», que constituyen toda la «sal» de la narración, se revela la solución. Los elementos del código enigmático (o hermenéutico) están bien diferenciados; hay que distinguir, por ejemplo, el *planteamiento* del enigma (toda señalización cuyo sentido sea «hay un enigma»), de la *formulación* del enigma (se expone la cuestión en su contingencia); [...] todo relato tiene evidentemente interés en retrasar la solución del enigma que plantea, ya que esta solución hará sonar la hora de su muerte como relato. [...]

Tales son los códigos que atravesaron los fragmentos que hemos analizado. Voluntariamente, no los seguimos estructurando, no intentamos distribuir los términos, en el interior de cada código, según un esquema lógico o semiológico; es que, para nosotros, los códigos no son más que *puntos de partida* de *ya-leído*, esbozos de intertextualidad: el carácter *deshilachado* de los códigos no es lo que contradice la estructura (como, según algunos, la vida, la imaginación, la intuición, el desorden, contradicen el sistema, la racionalidad), sino al contrario (esta es la afirmación fundamental del análisis textual), es *parte integrante de la estructuración*. Este «deshilachamiento» del texto es lo que distingue la estructura —objeto del análisis estructural propiamente dicho— de la estructuración, objeto del análisis textual que hemos intentado practicar aquí.

La metáfora textil que acabamos de emplear no es fortuita. En efecto, el análisis textual exige representarse el texto como un *tejido* (tal es, por lo demás, el sentido etimológico), como un trenzado de voces diferentes, de códigos múltiples, entrelazados e inacabados a la vez. Un relato no es un espacio tabular, una estructura plana, es un volumen, es una estereofonía (Eisenstein insistía mucho en el contrapunto en sus puestas en escena, esbozando así una identidad del film y del texto); hay un *campo de escucha* del relato escrito; el modo de presencia del sentido (salvo, quizá, para las secuencias accionales) no es el desarrollo, sino el *estallido*: llamadas de contacto, de comunicación, posiciones de contrato, de intercambio, estallido de las referencias, de fulgores de saber, golpes más sordos, más penetrantes, venidos de

Estructura y estructuración del texto

la «otra escena», la de lo simbólico, discontinuidad de las acciones que se refieren a una misma secuencia, pero de una manera fluida incesantemente interrumpida.

Todo este «volumen» es proyectado hacia adelante (hacia el final del relato), provocando así la impaciencia de lectura, bajo el efecto de dos disposiciones estructurales: *a)* la *distorsión*: los términos de una secuencia o de un código son separados, trenzados con elementos heterogéneos; una secuencia parece abandonada [...], pero es recogida más adelante: hay creación de una expectativa; incluso podemos ahora definir la secuencia: cierta microestructura flotante que construye, no un objeto lógico, sino una expectativa y su resolución; *b)* la *irreversibilidad*: a pesar del carácter fluctuante de la estructuración, en el relato clásico, legible (como el cuento de Poe), hay dos códigos que mantienen un orden vectorizado, el código accional (fundado sobre un orden lógico-temporal) y el código del enigma (la cuestión se corona con su solución); así se crea una irreversibilidad del relato. Sobre este punto es, evidentemente, donde golpeará la subversión moderna: la vanguardia (para conservar una palabra cómoda) intenta convertir al texto en reversible de una parte a otra, expulsar el residuo lógico-temporal, atacar la *empíria* (lógica de los comportamientos, código accional) y la *verdad* (código de los enigmas).

No hay, sin embargo, que exagerar la distancia que separa el texto moderno del relato clásico. Lo hemos visto: en el cuento de Poe muy frecuentemente una misma frase remite a dos códigos simultáneos, sin que se pueda decidir cuál es el «verdadero» (por ejemplo, el código científico y el código simbólico): lo propio del relato, desde el momento en que llega a la cualidad de texto, es forzarnos a la *indecidibilidad* de los códigos. ¿En nombre de qué decidiremos? ¿En nombre del autor? Pero el relato no nos da más que un enunciador, un ejecutor [*performateur*] que está apresado en su propia producción. ¿En nombre de tal o cual crítica? Todas son discutibles, barridas por la historia (lo que no quiere decir que sean inútiles: cada una participa, *pero solamente con una voz*, en el volumen del texto). La indecidibilidad no es una debilidad, sino una condición estructural de la narración: no hay determinación unívoca de la enunciación: en un enunciado *están ahí* muchos códigos, muchas voces, sin ninguna preeminencia. La escritura es precisa-

Proceso de lectura:
distorsión
e irreversibilidad

Indecidibilidad de
los códigos

mente esta pérdida del origen, esta pérdida de los «móviles» en provecho de un volumen de indeterminaciones o de sobredeterminaciones: este volumen es precisamente la *significancia*. La escritura llega muy exactamente en el momento en que cesa la palabra, es decir, a partir del instante en que es imposible detectar *quién habla* y donde se constata solamente que *algo [ca] comienza a hablar*.

LUIS GOYTISOLO

LA REALIDAD Y LAS PALABRAS

Resultado sorprendente. Por primera vez, al fijar las **palabras** en sus notas, tenía la sensación de estar creando algo y no —como el actor que una buena noche descubre el tedio de repetir por enésima vez su papel y se pregunta qué hace allí si nunca le ha interesado verdaderamente el teatro y si, en realidad, podría estar dedicándose a cualquier otra cosa menos monótona y repetitiva— la impresión de estar jugando un juego por jugarlo, no porque le interesara de veras. La sensación, en otros términos, de estar creando una realidad nueva en lugar de contar una historia más o menos acomodada a la forma de contar cualquier otra, el triunfo de una huelga que sea al mismo tiempo el triunfo de una toma de conciencia, o el vacío moral de quienes llevan una vida disoluta al margen de todo compromiso con la sociedad y demás cosas que se escriben, descripciones, diálogos, relato, monólogo interior, contrapuntos y puntualizaciones, los que hay dijo Juan, los encendió un cigarrillo, los ella soltó una carcajada, etcétera, tan pesados de leer como de escribir, incluso cuando se trata de un productivo medio de ganarse la vida.

¿Qué diferencia hay entre una flamencota que, entrevistada en la tele, habla con total desparpajo de su arte, y el escritor salido del anonimato por obra y gracia de algún premio literario, un maestro nacional o el secretario de un pequeño municipio,

Raúl, el protagonista de *Recuento*, está en prisión en la cárcel Modelo de Barcelona, recuperando su pasado y tratando de darle sentido mediante la escritura.

miope, con cara de rana, cuando se refiere al carácter intimista de su obra o a sus ideas sociales, y entonces, al dar lectura a alguna de sus cosas, sólo entonces descubre el maravillado espectador que bajo la feroz apariencia de aquella Bête que mantiene prisionera a la princesa late un corazón lleno de amor y que, tras aquella cara de rana, hay un hombre que ama y apostrofa, que habla de balcones sangrantes de geranios o del vigor que le alienta del pueblo soberano? No, nada parecido a eso. Al contrario, la sensación de estar configurando, con sólo palabras, una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica.

Más aún: era como si las palabras, una vez escritas, resultaran más precisas que su propósito previo y hasta le aclararan lo que, con anterioridad, sólo de un modo vago intuía que iba a escribir. Un libro que fuera, no referencia de la realidad sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y de formas, creación de creaciones.

Se diría que así como una célula humana fecundada contiene ya en germen todo lo que ha de ser la persona con cuyo nacimiento culminará su desarrollo, hay igualmente instantes en la vida del hombre que, por su fuerza metafórica, vienen a ser resumen o compendio de todas sus percepciones conscientes e inconscientes, la concentración, una dentro de otra, de toda experiencia implícita, instante y duración, un tiempo muy superior, en su elasticidad y amplitud, al tiempo cronológico. Y fijar ese instante, esa duración, supone un desarrollo centrífugo, círculos que se dilatan sucesivos, que se amplían como las ondas que se agrandan en torno a donde la piedra se hundió en el estanque o como una metáfora dentro de una metáfora supone un relato. El momento áureo, la sensación de que por medio de la palabra escrita, no sólo creaba algo **autónomo**, vivo por sí mismo, sino que en el curso de este proceso de objetivización por la escritura conseguía al mismo tiempo comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo.

Más allá entonces de las palabras, de su enunciado escueto. Algo que no está en ellas sino en nosotros, aunque sean ellas, a su vez, las que nos dan realidad a nosotros.

Sobre la creación de una realidad **autónoma** y su relación en el mundo vivido escribe también L. M. Díez. La idea de esa autonomía del mundo de la obra es de origen romántico y tiene destacados exponentes en Flaubert y Mallarmé.

GERALD PRINCE

EL NARRATARIO

Toda narración, sea ésta oral o escrita, relate acontecimientos verificables o míticos, cuente una historia o una simple serie de acciones en el tiempo, presupone no solamente (al menos) un narrador sino también (al menos) un narratario, es decir, alguien a quien el narrador dirige sus palabras. En una narración de ficción —un cuento, una epopeya, una novela— el narrador es, como su narratario, una criatura ficticia. Jean-Baptiste Clamence, Holden Caulfield, o el narrador de *Madame Bovary*; son construcciones novelescas, así como aquellos a quienes hablan o para los cuales escriben. Ahora bien, desde Henry James y Norman Friedman a Wayne C. Booth y Tzvetan Todorov, son numerosos los críticos que han examinado las diversas manifestaciones del narrador en la ficción en verso o en prosa, sus múltiples papeles, su importancia.¹ Pero, por el contrario, son raros los que han tratado del narratario, e inexistentes los que han hecho un estudio detenido de éste;² y eso a pesar del gran interés provocado por los exquisitos artículos de Benveniste sobre el discurso, de los trabajos de Jakobson a propósito de las

Definición
de narratario

Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), pp. 178-180, 182-185, 187-189, 190, 192-193, 195 y 196 [178-196]. Traducción de David Roas.

1. Véanse, por ejemplo, Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Robert, Nueva York, 1948; Norman Friedman, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *PMLA*, 70 (1955), pp. 1.160-1.184 [véase en este volumen, pp. 78-87]; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961; Tzvetan Todorov, «Poétique», en Oswald Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, 1968, pp. 97-166; y Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, París, 1972.

2. Véanse, entre otros, Walter Gibson, «Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers», *College English*, XI (1950), pp. 265-269; Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966), pp. 18-19 [véase en este volumen, pp. 107-125]; Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8 (1966), pp. 146-147; Gerald Prince, «Notes Towards a Categorization of Fictional "Narratees"», *Genre*, 4 (1971), pp. 100-105; y Gérard Genette, *Figures III*, pp. 265-267.

funciones lingüísticas, y del prestigio creciente de la poética y la semiología.

Cuando en nuestros días, cualquier estudiante un poco conocedor del género narrativo distingue el narrador de una novela de su autor y del *alter ego* novelesco de este último, y sabe diferenciar entre Marcel y Proust, Rieux y Camus, Tristram Shandy, Sterne-novelistas y Sterne-hombre, la mayor parte de los críticos muestran muy poco interés por la noción de narratario y la confunden a menudo con las nociones más o menos vecinas de receptor, lector o **archilector**. El hecho de que se emplee muy raramente la palabra «narratario» es por lo demás significativo.

La falta de interés de la crítica por los narratarios no es inexplicable. En efecto, su estudio ha sido descuidado a causa de un rasgo propio del género narrativo; si el protagonista, o la personalidad destacable de una narración, desempeña frecuentemente el papel de narrador y se afirma en tanto que tal (Marcel en *En busca del tiempo perdido*, Roquentin en *La náusea*, Jacques Revel en *El empleo del tiempo*), no existe —a menos de pensar en los narradores que constituyen su propio narratario,³ o quizá en una obra como *La modificación*— un héroe que sea antes que nada narratario. Además, no hay que olvidar que el narrador de un cuento contribuye —de ordinario y superficialmente, si no en profundidad— mucho más que su narratario a darle a éste una forma, un tono, a dotarle de ciertas características. En fin, es posible que muchos problemas de poética narrativa que habrían podido ser abordados a la luz de la figura del narratario, lo han sido desde la del narrador; después de todo, la persona que cuenta y a la cual se cuenta dependen más o menos la una de la otra en cualquier narración. [...]

En las primeras páginas de *Papá Goriot*, el narrador se exclama: «Así hará usted. Usted que sostiene este libro en sus blancas manos, usted que se arrellana en un mullido sofá diciéndose: "puede que esto me divierta". Después de haber leído los secretos infortunios de papá Goriot, cenará con apetito

3. En cierto sentido, todo narrador es su propio narratario. Pero la mayor parte de los narradores tienen igualmente otros narratarios, además de ellos mismos.

Archilector: «suma de lecturas y no un término medio. Es un instrumento para detectar los estímulos de un texto, ni más ni menos» (Riffaterre).

echándole la culpa al autor de su falta de sensibilidad, tachándole de exagerado y acusándole de sentimental». Este «usted» de manos blancas a quien el narrador acusa de egoísmo, y de dureza, es su narratario. Está claro que este último puede no parecerse a un buen número de lectores de *Papá Goriot*, y que no podremos, por tanto, identificar el narratario de la novela y su lector: éste quizá no tenga las manos blancas, pero sí rojas o negras; leerá la novela en su cama y no en un sofá; o perderá el apetito conociendo las desgracias del viejo negociante. El lector de una ficción en prosa o en verso no debe ser confundido con el narratario de esa ficción. El uno es real, el otro ficticio; y si sucede que el primero se parece asombrosamente al segundo, será la excepción y no la regla.

Tampoco debemos confundir el narratario con el lector virtual. Todo autor, si narra para alguien más que para sí mismo, desarrolla su relato en función de un cierto género de lector al que dota de cualidades, de capacidades, de gustos, según su opinión de los hombres en general (o en particular) y según las obligaciones que debe acatar. Este lector virtual es a menudo diferente del lector real: los escritores tienen frecuentemente un público que no se merecen. Y también es diferente del narratario. En *La caída*, el narratario de Clamence no es idéntico al lector que Camus tiene en perspectiva: después de todo, es un abogado de visita en Amsterdam. Eso no quiere decir que un lector virtual y un narratario no puedan ser semejantes; pero será, una vez más, una excepción.

En fin, no debemos confundir el narratario con el lector ideal, cualquiera que éste sea, aunque pueda existir un parecido asombroso entre ambos. Para un escritor, el lector ideal sería sin duda el que comprendiese perfectamente y aprobase completamente cualquiera de sus palabras, la más sutil de sus intenciones. Para un crítico, el lector ideal sería quizá aquel capaz de descifrar la infinidad de textos que, según algunos, se superponen en un texto específico. Ahora bien, por un lado, los narratarios para los que un narrador multiplica las explicaciones, para los que éste se ve obligado a justificar las particularidades de su relato, son muy numerosos y no podemos creer que éstos constituyen los lectores ideales soñados por un novelista. [...]

Narratario y lector

Narratario y lector virtual

Narratario y lector ideal

Las señales del narratario

Se refiere Prince a las **características** del grado cero de narratario en un apartado aquí suprimido.

Todo narratario posee las **características** que hemos enumerado, salvo indicación contraria, en la narración en la que ha sido destinado: conoce, por ejemplo, la lengua empleada por el narrador; está dotado de una excelente memoria; ignora todo acerca de los personajes que le son presentados. Ahora bien, no es extraño que un relato venga a desmentir estas características, a contradecirlas: un pasaje subraya las dificultades lingüísticas del narratario; otro hace resaltar que sufre amnesia; tal otro, además, pone de relieve su conocimiento de los problemas planteados en el texto. Es a partir de estos desmentidos, de estas desviaciones en relación con las características del narratario de grado cero, que se constituye poco a poco el retrato de un narratario específico. [...]

Sin embargo, el retrato de un narratario se desprende ante todo del relato que le es hecho. Si consideramos que toda narración se compone de una serie de señales destinadas a un narratario, podremos distinguir dos grandes categorías de señales. Por un lado, existen algunas que no contienen ninguna referencia al narratario, o, más específicamente, ninguna referencia que lo diferencie del narratario de grado cero. Por otro, existen algunas que, contrariamente, lo definen en tanto que narratario específico, puesto que lo hacen desviarse de las normas establecidas. [...]

Interpretando todas las señales de la narración en función del narratario, se obtendría una lectura parcial del relato, pero una lectura bien definida y reproducible. Reagrupando todas las señales de la segunda categoría, y estudiándolas, se podría reconstruir el retrato de un narratario, un retrato más o menos distintivo, más o menos original, más o menos completo según los textos.

Estas últimas señales no son siempre fáciles de observar o interpretar. En efecto, si muchas de ellas están explícitamente colocadas y son muy claras, otras lo son menos. Las indicaciones dadas en el principio de *Papá Goriot* acerca del narratario son muy claras y no presentan ningún problema: «Así hará usted. Usted que sostiene este libro en sus blancas manos, usted que se arrellana en un mullido sofá...» [...] Un gran número de indicaciones sobre tal o cual narratario son todavía mucho

más indirectas. Por supuesto, ya sea o no explícita o indirecta, toda indicación debe ser interpretada a partir del texto mismo, siguiendo la lengua empleada, sus presuposiciones, las consecuencias lógicas que ésta entraña, los conocimientos ya establecidos del narratario.

Las señales que pueden describir al narratario son también muy variadas, y pueden distinguirse fácilmente numerosos tipos que vale la pena discutir. En primer lugar, es necesario mencionar todos los pasajes de un relato en los cuales el narrador se refiere directamente al narratario. Se colocarán en esta categoría los enunciados donde éste es designado por términos como «lector» u «oyente» y por locuciones como «querido amigo» o «mi amigo». En el caso en que la narración indique tal o cual característica del narratario, su profesión, por ejemplo, o su nacionalidad, será necesario también seleccionar los pasajes que mencionen esta característica. Así, si el narratario es abogado, todo lo que concierne a los abogados en general será pertinente. Por último, será necesario seleccionar todos los pasajes en los que un narratario es designado por los pronombres y las formas verbales de la segunda persona.

Junto a estos pasajes que remiten muy claramente al narratario, existen pasajes que, aunque no están en segunda persona, implican un narratario y lo describen. Cuando Marcel escribe, en *En busca del tiempo perdido*: «Por lo demás, la mayoría de las veces, no nos quedábamos en la casa, íbamos a pasear», ese «nos» excluye al narratario. En cambio, cuando declara: «Sin duda en estas coincidencias tan perfectas, cuando la realidad se repliega y se aplica sobre lo que largo tiempo hemos soñado...», ese «nos» sí lo incluye. A menudo, por otra parte, una expresión impersonal, un pronombre indefinido pueden asimismo no remitir más que a un solo narratario: «Pero, acabada la obra, quizá se hayan vertido algunas lágrimas *intra y extramuros*».

Por otra parte, existen a menudo en un relato pasajes que, sin contener a primera vista ninguna referencia —aun ambigua— a un narratario, lo describen con mayor o menor precisión. Así, ciertas partes de una narración pueden presentarse en forma de preguntas o de pseudopreguntas. A veces, estas preguntas no emanan ni de un personaje ni del narrador, que se conforma con repetir las. Es necesario entonces atribuir las al narratario y revelar el tipo de curiosidad que le anima, el tipo

Apelación directa al narratario

Implicación mediante pronombres personales o indefinidos

Preguntas o pseudopreguntas

de problemas que le gustaría resolver. En *Papá Goriot*, por ejemplo, es el narratario el que se interroga sobre la carrera del señor Poiret: «¿Lo que había sido? Quizá había estado empleado en el Ministerio de Justicia...». A veces, cuando las preguntas o pseudopreguntas emanan del narrador, éstas no se dirigen a él o a uno de los personajes, sino más bien a un narratario, del que ciertas renuencias, ciertos conocimientos son entonces desvelados. Así, Marcel hace una pseudopregunta a su narratario, tomándolo por testigo para explicar la conducta un poco vulgar, y por eso mismo sorprendente, de Swann: «Pero ¿quién no ha visto princesas reales muy simples... tomar espontáneamente el lenguaje de las viejas pesadas?...».

Negaciones

Otros pasajes se presentan en forma de negaciones. Ahora bien, algunas de éstas no amplían en modo alguno la declaración de un personaje, como tampoco responden a una pregunta del narrador. Éstas, más bien, contradicen las creencias de un narratario, aclaran sus preocupaciones, responden a sus preguntas. El narrador de *Los monederos falsos* desmentirá vigorosamente la teoría trazada por el narratario para explicar las salidas nocturnas de Vincent: «No, no era a casa de su amante donde Vincent Molinier iba cada noche». [...]

Términos de valor demostrativo

Existen también pasajes en los que figura un término de valor demostrativo, que, en lugar de enviar a un elemento anterior o ulterior del relato, envía a otro texto, a algo que está fuera del texto que conocen el narrador y su narratario: «... Él miró la tumba y sepultó su última lágrima de muchacho ... una de esas lágrimas que, de la tierra adonde caen, saltan hasta los cielos». A partir de estas líneas, el narratario de *Papá Goriot* reconoce el tipo de lágrimas que Ratignac entierra. ¡Seguramente ha oído hablar de ellas, las ha visto sin duda, e incluso puede que él mismo haya vertido algunas!

Comparaciones y analogías

Las comparaciones y analogías que se encuentran en una narración nos proporcionan asimismo unas indicaciones más o menos valiosas. En efecto, el segundo término de una comparación es siempre considerado como mejor conocido que el primero. Se puede, pues, a partir de esta constatación, suponer que el narratario de *La copa dorada*, por ejemplo, ha escuchado ya el estampido del rayo («La voz se desvaneció como el fragor lejano y amortiguado del trueno»), y empezar así la reconstrucción parcial de la clase de universo que le es familiar.

Pero las señales, a veces, más reveladoras y, a veces también, las más difíciles de delimitar y describir de forma satisfactoria, son las que denominaremos —a falta de un término más apropiado— las «sobrejustificaciones». Todo narrador explica, más o menos, el mundo de sus personajes, motiva sus actos, justifica sus pensamientos. Si ocurre que sus explicaciones, sus motivaciones, se sitúan en el nivel del metalenguaje, del metarrelato, del metacomentario, éstas serán sobrejustificaciones. Cuando el narrador de *La Cartuja de Parma* informa al narratario que en la Scala «es usual no prolongar más de una veintena de minutos las pequeñas visitas que se hacen en los palcos», no piensa más que en darle las indicaciones necesarias para la comprensión de los acontecimientos. En cambio, cuando pide perdón por una frase mal construida, cuando se excusa por tener que interrumpir su relato, cuando se confiesa incapaz de describir bien tal sentimiento, lo que está empleando son sobrejustificaciones. Éstas nos aportan siempre detalles interesantes sobre la personalidad de un narratario, aunque lo hagan a menudo de una forma muy indirecta; porque, superando sus resistencias, venciendo sus prejuicios, calmando sus temores, éstas los desvelan. [...]

Clasificación de los narratarios

Gracias a las señales que describen al narratario, podemos, por otra parte, caracterizar una narración cualquiera a partir del tipo de narratario al que se dirige. Resultaría vano, porque es muy largo, complicado e impreciso, distinguir diferentes categorías de narratarios según su temperamento, su estado civil o sus creencias. En cambio, es muy fácil **clasificar** los narratarios a partir de su situación narrativa, a partir de su posición en relación con el narrador, a los personajes, a la narración.

Muchas narraciones parecen no dirigirse a nadie: ningún personaje parece desempeñar el papel de narratario y ningún narratario es mencionado por el narrador, ya sea de forma directa («Sin duda, amigo lector, no has estado nunca encerrado en un frasco de cristal...») o indirecta («No pudimos hacer otra cosa que coger una de sus flores y ofrecérsela al lector»). Sin embargo, así como el estudio detallado de una novela como *La educación sentimental* o el *Ulises* revela la presencia de un narrador inten-

Por su parte, Genette los clasifica en:

- a) Extradiegéticos
- b) Intradiegéticos

tando ser invisible, e intervenir lo menos posible en el curso de los acontecimientos, el examen detenido de una narración que parece no tener narratario —las dos obras mencionadas antes, así como también *Santuario*, *El extranjero*, *Un corazón sencillo*— permite descubrirlo. [...]

Narratario mencionado por el narrador

En muchas otras narraciones, si el narratario no está representado por un personaje, es mencionado explícitamente al menos por el narrador. Éste se refiere a él más o menos frecuentemente y sus referencias pueden ser sobre todo directas (*Eugenio Oneguin*, *La copa dorada*, *Tom Jones*) o sobre todo indirectas (*La letra escarlata*, *La tienda de antigüedades*, *Los monederos falsos*). Como el narratario de *Un corazón sencillo*, estos narratarios no tienen nombre y su papel en el relato no es siempre demasiado importante. Sin embargo, gracias a los pasajes que los designan de forma explícita, es muy fácil hacer su retrato y saber qué piensa de ellos su narrador. A veces, como por ejemplo en *Tom Jones*, el narrador proporciona tanta información sobre su narratario, se preocupa tanto por él, le prodiga tan frecuentemente consejos, que este último acaba descrito tan nítidamente como cualquier personaje.

El narrador dirige su historia al narratario

A menudo, en lugar de dirigirse —explícitamente o no— a un narratario que no toma la forma de un personaje, el narrador relata su historia a un ser que posee esta forma (*El corazón de las tinieblas*, *El lamento de Portnoy*, *Justine o los infortunios de la virtud*). Este personaje puede ser descrito de manera más o menos detallada. No sabemos casi nada del doctor Spielvogel en *El lamento de Portnoy*, excepto que no le falta perspicacia. En cambio, en *Justine o los infortunios de la virtud* se nos cuenta toda la carrera de Juliette. [...]

El narratario como oyente

Tanto si toma o no la forma de un personaje, si representa varios papeles o uno solo, si se revela irremplazable o no, el narratario puede ser un oyente (*El inmoralista*, *Los infortunios de la virtud*, *Las mil y una noches*) o un lector (*Adam Bede*, *Papá Goriot*, *Los monederos falsos*). Obviamente, ocurre a veces que el relato no menciona si el narratario llega a leer o a escuchar la narración que se le hace. Podemos decir entonces sin duda que el narratario es lector, si se trata de una narración escrita (*Herodías*), y oyente, si se trata de una narración oral (*La Chanson de Roland*).

El narratario en el grupo

Además, el narratario puede formar parte de un grupo o ser interpelado por el narrador en tanto que individuo. Michel relata su vida a sus tres amigos, Marlow narra las aventuras de

Kurtz a algunos camaradas reunidos sobre el puente de la *Nettie*, y el narrador de *Gargantúa* se dirige a un gran número de lectores a la vez. En cambio, Jean-Baptiste Clamence, en *La caída*, no tiene más que un único narratario, conocido una noche en el México-City Bar de Amsterdam; por su parte, Roquentin no narra sus aventuras más que a sí mismo. [...]

Sin embargo, la noción de narratario no es sólo importante para una tipología del género narrativo, para una tipología de las técnicas novelescas. De hecho, ésta es muy interesante puesto que permite estudiar mejor la forma de funcionar de un relato. En todo relato se establece un diálogo entre narrador(es), narratarios(s) y personajes(s). Este diálogo se desarrolla —y, en consecuencia, también el relato— en función de las distancias que los separan a unos de otros. Al distinguir diferentes categorías de narratarios, hemos empleado ya este concepto, aunque sin insistir demasiado: está claro que un narratario que ha participado en los acontecimientos narrados está, en cierto sentido, mucho más próximo a los personajes que un narratario del que no se haya nunca oído hablar. Pero la noción de distancia debe ser generalizada. Sea cual sea el punto de vista adoptado —moral, intelectual, emocional, físico—, narrador(es), narratarios(s) y personajes(s) pueden ser más o menos próximos unos a otros, ir de la identificación más perfecta a la oposición más absoluta. [...]

Funciones del narratario

El tipo de narratario que encontramos en un relato dado, las relaciones que le unen a los narradores, a los personajes, o a otros narratarios, las distancias que lo separan de los lectores ideales, virtuales o reales, determinan parcialmente la naturaleza de ese relato. Pero el narratario ejerce otras funciones que son más o menos numerosas e importantes y que le son más o menos específicas. Vale la pena mencionar algunas de ellas y estudiarlas con un poco de detalle.

El papel más evidente del narratario, un papel que desempeña siempre, es el de intermediario entre narrador y lector(es), o, más aún, entre autor y lector(es). Ciertos valores que deben ser defendidos, ciertos equívocos que deben ser disipados, lo son fácilmente por mediación de las intervenciones dirigidas al narra-

Función de mediación

tario; cuando es necesario poner de relieve la importancia de una serie de acontecimientos, tranquilizar o inquietar, justificar unas acciones o señalar lo arbitrario, todo esto puede hacerse gracias a las señales dirigidas al narratario. En *Tom Jones*, por ejemplo, el narrador explica al narratario que la prudencia es necesaria para la preservación de la virtud, lo que nos permite juzgar mejor al héroe, virtuoso pero imprudente: «La prudencia y la circunspección son necesarias ineluso para el mejor de los hombres ... No basta que tus intenciones ni que tus acciones sean intrínsecamente buenas, debes procurar que lo parezcan». [...]

Por supuesto, la mediación no actúa siempre tan directamente: sucede a veces que las relaciones narrador-narratario se desarrollan de un modo irónico y, por tanto, el lector no puede entonces tomar al pie de la letra las afirmaciones que el primero dirige al segundo. Por otro lado, existen otras mediaciones posibles además de la intervención directa y explícita dirigida al narratario, otras posibilidades de mediación entre autores y lectores. Diálogos, metáforas, situaciones simbólicas, alusiones a tal forma de pensar o a tal obra de arte, son otros tantos medios de manipular al lector, de guiar sus juicios, de controlar sus reacciones. De hecho, estos son los medios preferidos por muchos, si no por la mayoría, de los novelistas modernos, quizá porque conceden o parecen conceder más libertad al lector, quizá porque le obligan a participar más activamente en la elaboración del relato, quizá simplemente porque satisfacen un cierto deseo de realismo. El papel del narratario en tanto que mediador es entonces muy reducido. Todo debe todavía pasar por él, puesto que es a él a quien todo esto —metáforas, alusiones, diálogos— va dirigido; pero nada se modifica, nada se aclara más para el lector por la mediación de este pasaje. Sean cuales sean las ventajas de este tipo de mediaciones, es necesario sin embargo reconocer que, desde cierto punto de vista, la intervención que consiste en las declaraciones directas y explícitas del narrador al narratario es la más económica y la más eficaz. Algunas frases bastan, en efecto, para establecer el verdadero sentido de un acto sorprendente, la naturaleza oculta de un personaje; algunas palabras para facilitar la interpretación de una situación compleja. [...]

Además de la función de mediación, el narratario ejerce en toda narración una función de caracterización: en efecto, la clase de narratario que un narrador concibe, los tipos de relacio-

**Función
de caracterización**

nes que intenta establecer con él, lo definen al menos en parte. Esta función adquiere más o menos importancia según las obras. En general, cuando el narrador no es un personaje y, sobre todo, cuando trata de permanecer invisible, esta función se halla minimizada. [...]

Por otro lado, las relaciones entre narrador y narratario en un relato pueden subrayar un tema, ilustrar otro, desmentir un tercero. A menudo, es un tema que remite directamente a la situación narrativa, es el relato como tema lo que estas relaciones hacen resaltar. En *Las mil y una noches*, por ejemplo, el tema de la narración como vida es hecho resaltar por la actitud de Sheherezade hacia el califa y a la inversa: la heroína moriría si su narratario decidiese no escucharla, así como otros personajes mueren en el relato porque no cuentan, y porque todo relato se muestra imposible sin narratario. Pero a menudo también estos son temas que no conciernen —sino indirectamente— a la situación narrativa y que ponen de relieve las posiciones enfrentadas del narrador y del narratario. [...]

Si el narratario contribuye a la temática de un relato, también forma parte entonces del marco de la narración. A menudo se trata de un marco particularmente concreto, donde narrador(es) y narratario(s) son todos personajes (*El corazón de las tinieblas*, *El inmoralista*, el *Decamerón*). La mayoría de las veces, se trata de naturalizar el relato. El narratario representa, como el narrador, un papel «verosimilizante» innegable. A veces, este marco concreto proporciona el modelo organizador en función del cual se desarrolla una obra, una narración. En el *Decamerón* o en el *Heptamerón*, cada uno de los narratarios acaba convirtiéndose en narrador. Más que un simple signo de realismo, más que un indicio de verosimilitud, el narratario representa en estas circunstancias un elemento indispensable para la articulación del relato. [...]

El narratario puede, pues, desempeñar toda una serie de funciones en un relato: constituye un intermediario entre el narrador y el lector, ayuda a precisar el marco de la narración, sirve para caracterizar al narrador, pone de relieve ciertos temas, hace progresar la intriga, se convierte en el portavoz moral de la obra. Evidentemente, y dependiendo de la habilidad o torpeza del narrador, de que le interesen o no los problemas de técnica narrativa, y de que su relato lo exija o no, el narratario será más

Función temática

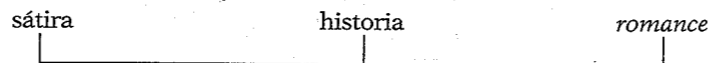
**Funciones
del narratario**

o menos importante, desempeñará más o menos papeles, será utilizado de forma más o menos sutil y original. Así como estudiamos el narrador para juzgar la economía, las intenciones, el acierto de un relato, debemos examinar el narratario para aclarar mejor y/o de otro modo los resortes y el alcance de éste.

ROBERT SCHOLES

LOS MODOS NARRATIVOS

Una teoría de los modos debería tender hacia una visión de conjunto de toda la narrativa, y darnos así un esquema con el que poder analizar las semejanzas y desemejanzas. Tendría asimismo que mostrar su capacidad de ajustarse a las perspectivas históricas, indicándonos las relaciones, en un sentido amplio, entre los géneros específicos de narrativa que se han erigido en tradiciones literarias. Casi con una especie de *hibris* aristotélica, voy a basar mi teoría de los modos sobre la idea de que todas las obras narrativas son reducibles a tres modalidades básicas. A su vez, estas modalidades narrativas se basan en tres tipos posibles de relación entre el mundo novelístico y el mundo de la experiencia. El mundo de la narración puede ser mejor, peor o igual que el mundo de la experiencia. Estos modos narrativos llevan consigo actitudes que nos han enseñado a llamar románticas, satíricas y realistas. La narrativa puede presentarnos el mundo degradado de la sátira, el mundo heroico del *romance*, o el mundo mimético de la historia. A estos tres modos básicos de representación narrativa podríamos considerarlos en un esquema gráfico como los puntos de los extremos y el del medio, dentro de un haz de posibilidades. El esquema quedaría así:

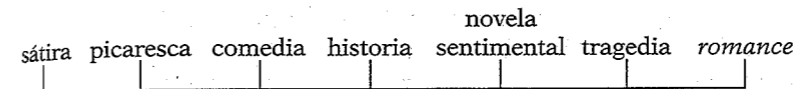


Robert Scholes, *Structuralism in literature. An introduction*, Yale UP, New Haven, 1974. *Introducción al estructuralismo*, trad. C. Martín, Gredos, Madrid, 1981, pp. 188-196.

Modos narrativos básicos

Para el significado de *romance*, véase la «Introducción» (p.14).

Si consideramos ahora la historia como la representación de una serie de formas narrativas cuyo objetivo es presentar hechos reales y gente de verdad (periodismo, biografía, autobiografía, etc.), todas las formas básicas narrativas que existieron antes de la aparición de la novela caben dentro de este haz de posibilidades. Pero, ¿dónde debería ir la novela como tal? La novela ¿es más satírica o más romántica que la historia? Está claro que la novela es a la vez ambas cosas y se encuentra, por tanto, a ambos lados del haz de posibilidades narrativas —existe una novela satírica entre la historia y la sátira y una novela romántica entre la historia y el *romance*—. Si aplicamos nuestro conocimiento del desarrollo real de los modos narrativos a este esquema, podremos introducir aquí una nueva subdivisión, aún más útil, entre las modalidades narrativas. La novela satírica puede adoptar formas picarescas y formas cómicas, y la novela romántica, formas trágicas y formas sentimentales. Así, nuestro esquema, ya más elaborado, quedaría de la siguiente manera:

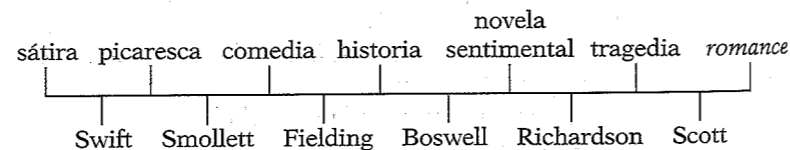


Aquí se impone ciertamente una aclaración sobre el uso de estas subdivisiones. Al emplear términos tradicionales para las divisiones modales, corro el riesgo de crear confusión, ya que estos términos se utilizan de muy diversas maneras. Una vez más diré que términos como tragedia o comedia se refieren aquí a la cualidad del mundo de la narrativa y no a las formas de narración usualmente asociadas con este término. Desde esta perspectiva modal, lo que interesa saber es no si una narración termina en muerte o en matrimonio, sino qué es lo que esa muerte o ese matrimonio nos dicen sobre el mundo. De la relación entre los protagonistas y su entorno narrativo se deriva la idea que nosotros nos formamos de la dignidad o belleza de los personajes, y del sentido o del absurdo de su mundo. Nuestro mundo «real» —en el que vivimos, pero que nunca llegamos a entender— es éticamente neutral. Los mundos de la narrativa, por el contrario, están cargados de valores, y nos ofrecen una visión de nuestra propia situación, de tal manera que al tratar

Valores éticos del mundo narrativo

de situarlos nos vemos inmersos en la búsqueda de nuestra propia situación. El *romance* nos presenta tipos sobrehumanos en un mundo ideal; la sátira, en cambio, nos ofrece grotescos seres infrahumanos envueltos en el caos. La tragedia nos presenta figuras heroicas en un mundo que da sentido a su heroísmo. En la novela picaresca, los protagonistas padecen un mundo caótico más allá de lo que el hombre puede normalmente soportar, pero tanto este mundo de la picaresca como el de la tragedia nos presentan personajes y situaciones que están más cerca de nosotros que los personajes y las situaciones del *romance* o la sátira. En la novela sentimental, los personajes poseen virtudes que no son heroicas y a las que nosotros podemos aspirar perfectamente; en la comedia, se nos muestran fracasos humanos, que también nosotros podemos llegar a superar. De entre los mundos inferiores, la comedia es el más alegre y luminoso. Con frecuencia, la comedia tiende al *romance* y nos presenta un cierto tipo —limitado— de justicia poética. De los mundos superiores, la novela sentimental nos da el más sórdido y vulgar. La novela sentimental tiende hacia el caos de la sátira. En ella, la virtud puede marchitarse sin la gracia de la madurez trágica. En cierto sentido, la comedia y la novela sentimental se superponen, en cuanto que la comedia nos presenta un mundo de algún modo superior a sus protagonistas, y la novela sentimental nos ofrece varios personajes de algún modo superiores a su mundo.

Este esquema de modos, aun dentro de su simplicidad, puede ayudarnos a captar algunas de las semejanzas y desemejanzas en el mundo de la narrativa. Por ejemplo, si consideramos un siglo crucial en la **novela inglesa**, los nombres de sus figuras máximas podrían ir colocados en nuestro diagrama de la siguiente manera:

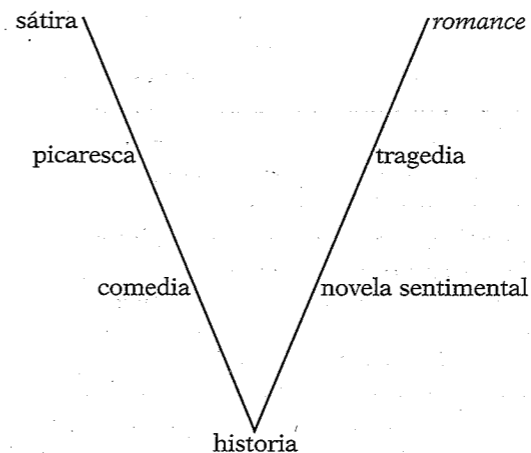


La sensación incómoda que nos deja este encasillamiento de autores y modos es un índice de lo imperfecto del esquema. Tal vez nos quedáramos más tranquilos situando con más precisión

Scholes se refiere a la **novela inglesa** del siglo XVIII.

determinadas obras. Así, por ejemplo, *Jonathan Wild* de Fielding podría entrar perfectamente dentro de la sátira; *Joseph Andrews* encajaría en la vertiente picaresca de la comedia; *Tom Jones*, por el contrario, estaría dentro de la vertiente histórica de la comedia, y *Amelia*, dentro plenamente de la novela sentimental. *Pamela* y *Clarissa*, de Richardson, presentan afinidades con la novela sentimental y con la tragedia respectivamente. Pero ¿dónde situaríamos a las novelas de Jane Austen, mezcla de comedia y novela sentimental, o a las de Sterne, que participan de la novela sentimental y de la sátira? Está claro que el esquema propuesto no puede convertirse en una serie de casilleros, sino que debe concebirse como un sistema de modalidades que los escritores mezclan de diversas maneras.

Con objeto de facilitar el análisis de todas las combinaciones de los modos narrativos —así como por otras razones—, yo sugeriría un nuevo cambio en el sistema de modos que consistiría en variar la forma de su representación gráfica. Si doblamos el haz de modos por el centro —donde hemos situado la historia—, tendremos una figura cónica, con forma de trozo de tarta:

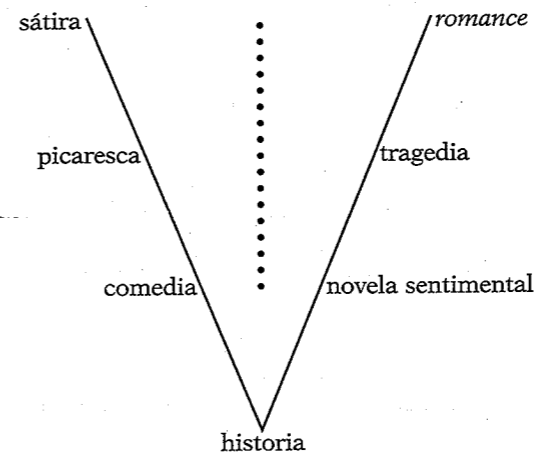


Con esta disposición, no sólo podemos dar entrada a obras con una mezcla más compleja de modos narrativos —como es, por ejemplo, *El Quijote* de Cervantes, que parece reunir todas las características señaladas en nuestro esquema—, sino que

Aparición de la novela

El realismo

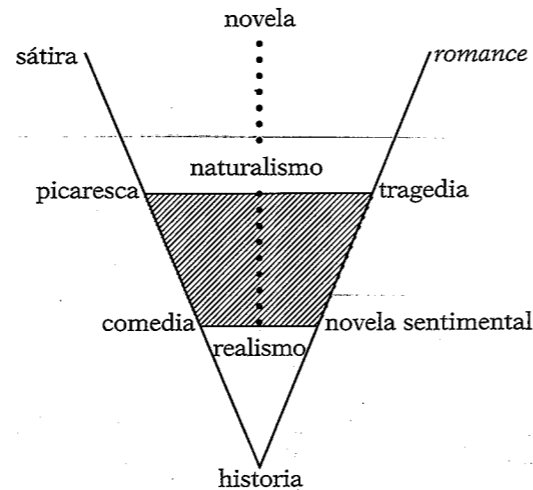
además podemos reconstruir líneas interesantes de evolución dentro de la historia de la narrativa. Antes de que apareciera la novela como un género narrativo, habían surgido ya narrativas satíricas y románticas. En realidad, la aparición de la novela puede considerarse como resultado de una corriente que venía del *romance* y de la sátira, y que se vio impulsada hacia la historia por la creciente conciencia histórica a fines del Renacimiento y con el racionalismo. En este proceso, los rufianes y las putas de la picaresca se convierten en los libertinos y en las mujeres frívolas de la comedia. Los héroes y las heroínas del *romance* y la tragedia se transforman en los hombres de sentimientos y en las mujeres de virtud que llenan el mundo de la novela sentimental. (Fielding y Richardson se inspiraron en el *romance* y la sátira, aunque de manera diferente.) El realismo, como técnica narrativa, puede concebirse como un frenar los impulsos satírico y romántico en respuesta a esos otros impulsos científicos y empíricos, que también iban adaptando las formas del periodismo, la biografía y la narración específicamente histórica. En la narrativa inglesa del siglo XVIII, pueden verse claros rasgos de uno y otro de los modos narrativos prenovelísticos. Sterne, por ejemplo, maneja a la vez sentimiento y sátira, y aunque mezcla las dos tendencias, nunca aparecen unidas en una sola forma. En realidad, la persistencia de modos narrativos primitivos se prolonga en la novela inglesa hasta el siglo XIX, e incluso hasta más tarde. En cierto sentido, nunca llega a darse por completo en Inglaterra un realismo que concilie las dos grandes tradiciones de la narrativa. Lo que diferencia a Stendhal y Balzac de sus predecesores en Inglaterra y en Francia —y también de sus contemporáneos ingleses— es que llevan a cabo una fusión mucho más plena de esas líneas modales del sentimiento y la sátira. Para ver lo que es sólo mezcla de corrientes literarias y lo que es verdadera fusión de esas corrientes, podríamos comparar cómo se funden los elementos sentimentales y picarescos en *El rojo y el negro* de Stendhal y cómo lo hacen en *Roderick Random* de Smollett. Creo que estamos aquí ante un juicio de valor implícito. Lo que ocurre es que un verdadero juicio de valor debe tener en cuenta otros muchos factores, además de los que pueda darnos un análisis global de los modos.



Como la novela, en cuanto forma narrativa, tiene sus raíces tanto en la sátira como en el *romance*, podríamos, por último, volverla a introducir en nuestro esquema y representarla como una línea, no muy precisa, de puntos, que dividiría por el centro a nuestra figura [véase la figura anterior]. Esto nos va a permitir hacer alguna otra matización importante. Si la narrativa realista —lo que hoy llamamos novela— surgió en un primer momento como resultado de una evolución de la sátira y del *romance* hacia la historia, podemos concebir el posterior desarrollo de la novela como un alejamiento de ese punto inicial de conjunción. Si la novela **comenzó** en el siglo XVIII como una unión de las corrientes cómica y sentimental, que podemos llamar realista, en el siglo XIX evolucionó hacia una combinación más difícil y más vigorosa de los impulsos picarescos y trágicos y que nos hemos acostumbrado a denominar naturalista. Las novelas realistas tendían a ser relatos con fines didácticos, de perfeccionamiento y de integración. Las novelas naturalistas, en cambio, hablaban de alienación y destrucción. Cuando la novela alcanzó su forma clásica fue en el siglo XIX, al llegarse a un equilibrio entre los modos realista y naturalista. En nuestro esquema gráfico, podríamos representar la zona de la novela clásica por un segmento rayado [véase la figura siguiente]. Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Turgenev y George Eliot estarían todos cerca del centro de esta zona. Dickens, Thackeray, Mere-

Sobre los orígenes de la novela, véase la introducción, p. 13, y lo que dice el mismo Scholes en la página anterior.

dith y Hardy estarían más en los extremos y en las esquinas de dicha zona.



En el siglo xx, la narrativa ha seguido alejándose del realismo, yendo más allá del naturalismo. En esa evolución, la novela se ha visto con dificultades para mantenerse como una forma única ante posibilidades tan totalmente divergentes como son la satírica y la romántica. Si nuestro esquema tiene alguna validez histórica, la combinación lógica en nuestro tiempo sería precisamente la de estos dos polos divergentes de la narrativa: la sátira y el *romance*. Tendríamos una mezcla de lo grotesco en los personajes y de la fantasía en la estructuración. La alegoría sería probablemente un medio de expresión para esta forma narrativa, ya que tradicionalmente la alegoría ha posibilitado maneras de combinar la sátira y el *romance*. El mundo y sus moradores aparecerían fragmentados y deformados y el lenguaje se vería distorsionado en orden a mantener juntas en la narrativa las concepciones satírica y romántica de la vida. ¿Es ésta, de hecho, la situación actual de la literatura?

CESARE SEGRE

SOBRE EL MÉTODO

Si ahora se intenta resumir los resultados, en apariencia convergentes, de las reflexiones de Šklovskij y de Tomaševskij, por un lado, y de Propp, por otro, nos damos cuenta de que las parejas de oposiciones sobre las que éstos trabajan son las mismas sólo en apariencia: la *fábula*, que los teóricos de la literatura oponen a la *intriga*, no coincide con el modelo narrativo de Propp.

Tomemos un texto y fraccionémoslo en «unidades de contenido», de manera que no quede nada fuera: obtendremos lo que, de común acuerdo, nuestros especialistas denominan *intriga*. De aquí puede surgir un segundo tipo de análisis, que deja en la posición de origen a las unidades de contenido cuyas relaciones son de consecución lógica o temporal, mientras que, cuando hay desplazamientos o desfases, organiza las unidades según su consecución, digamos, natural. Resultado de este segundo análisis es una paráfrasis que resume el texto al mismo nivel de abstracción que la anterior, pero eliminando cualquier desviación del orden lógico-temporal.

De aquí es de donde puede arrancar la tercera operación, con el fin de reducir los datos narrativos a su pura funcionalidad: en un nivel de abstracción mucho más rarefacto.

En conclusión tenemos:

- (I) Discurso.
- (II) Conjunto de las unidades de contenido correspondientes al nivel del discurso.
- (III) Unidades de contenido organizadas en sucesión lógico-temporal.
- (IV) Funciones, que constituyen un replanteamiento de (III) según elementos básicos.

Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo* (1974), trad. M. Arizmendi y M. Hernández Esteban, Planeta, Barcelona, 1976, pp. 23-24 y 33-36 [13-84].

Intriga traduce *intreccio*, aunque el término adecuado sería «trama».

Está claro que Šklovskij y Tomaševskij llaman a (II) *intriga*, mientras su concepto de *fábula* oscila entre (III) y (IV), no teniendo todavía muy claro el concepto de función; típico el comportamiento de Tomaševskij, que intenta llegar a (IV) eliminando de (III) los elementos no determinantes a efectos de la acción; simplificando por lo tanto (III), pero no midiendo su nivel de abstracción. Propp, en cambio, compara directamente (II) y (IV), sin utilizar de forma explícita la fase (III); naturalmente porque en la narrativa popular no se efectúan casi nunca desfases temporales o en general desplazamientos de contenido respecto al orden «natural». En otras palabras, Propp no debe pasar por la fase (III), porque en sus textos ésta coincide fundamentalmente con la fase (II).

Conceptos

Propongo designar de este modo los elementos de la cuatripartición:

- (I) Discurso.
- (II) Intriga.
- (III) *Fábula*.
- (IV) Modelo narrativo.

El paso que realiza el crítico de (II) a (III) es sobre todo de orden lógico y cronológico: se trata de colocar los *ante* primero que los *post*, las causas antes que los efectos. Ya que es rarísimo, en la narrativa literaria, el orden «natural», esta primera operación es decisiva para evidenciar los procedimientos usados por el escritor (intento fervientemente realizado por los formalistas [...]): bien en el sentido de explicar las razones artísticas de las «infracciones», bien para describir los mecanismos expositivos que las hacen comprensibles.

El paso de (III) a (IV) es de otra clase: es un paso de lo particular a lo general, siendo el modelo la forma más general en que la narración puede exponerse manteniendo el orden y la naturaleza de sus conexiones. [...]

La segmentación

La primera operación que hay que efectuar para un análisis del discurso es la segmentación. La segmentación puede proponerse al menos dos objetivos principales: 1) preparar las secuencias que, ordenadas de nuevo según la cronología del contenido, constituirán la *fábula*; 2) individualizar las zonas de convergencia entre los varios tipos de funciones discursivas y

del lenguaje. Tenemos así una segmentación lineal y una segmentación por clases lingüístico-funcionales.

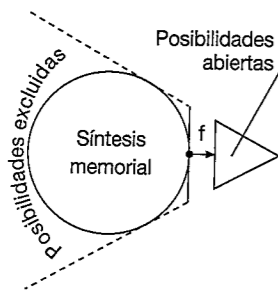
En la segmentación lineal puede decirse que los márgenes están señalados por los ensamblajes temporales; en otras palabras, constituyen bloques unitarios aquellos en los que la sucesión del discurso coincide con la de la narración. Un segmento termina, normalmente, o porque le sigue una digresión (que lleva a un momento temporal diferente, esté o no en la misma línea de la narración principal), o porque le sigue un segmento retrospectivo o prospectivo. Como es natural, la interrupción subsiste sólo si hay, en otra parte del texto, un segmento que prosiga la narración contenida en el segmento apenas delimitado. Casi para acentuar su labor de ensamblaje, los escritores no se limitan a efectuar estos desplazamientos respecto al orden cronológico, sino que crean casi siempre ciertos desfases entre las divisiones exteriores de la obra (capítulo, libro, canto) y los segmentos de contenido.

El interés de la segmentación lineal radica en su imposibilidad. La segmentación lineal de hecho pone al lector en relación con los «segmentos de reenvío», aquellos que mantienen la comprensibilidad del texto por encima del ir y venir temporal que se efectúa. Y no basta, claro está, con poner entre paréntesis los «segmentos de reenvío» para hacer posible la reordenación de la *fábula*: los segmentos retrospectivos y prospectivos de hecho asumen a menudo formas de exposición especiales: discurso, monólogo interior, sueño, presentimiento, etc. (en los personajes); inserción, anuncio previo, etc. (en la técnica del discurso narrativo). Por esto es por lo que la *fábula* puede enunciarse sólo en forma de resumen, que cambia las modalidades de enunciación de los sucesos: de acuerdo con todo lo que se ha señalado, la *fábula* es por lo tanto y sobre todo un instrumento de medida de las desviaciones del orden de sucesión de la narración.

Incluso ateniéndose sólo al aspecto narrativo, se advierte de hecho que al lector se le propone un doble trayecto de significación: del trayecto que el discurso narrativo ofrece con sus dislocaciones y sus cruces, el lector descubre paso a paso el trayecto temporal, ordena de nuevo un suceso que ha aprehendido según el *ordo artificialis* elegido por el escritor. Esta es la forma más usual e importante de la singularización: a través de ella se añade, a la aventura depositada en la narración, la

Segmentación lineal

Esquema del acto de lectura:



f es la frase leída, las frases precedentes constituyen la síntesis memorial, mientras para el lector están abiertas aún varias posibilidades.

Segmentación lingüístico-funcional

aventura del acto de leer; el orden y el modo en que los hechos se llevan al conocimiento del lector es tal que potencia y polariza su valor en un sentido específico. [...]

Si volvemos al **esquema** [del] acto de la lectura se revela, ahora, más complejo aún: porque, mientras la lectura «lingüística» sigue fielmente el itinerario de la intriga, la síntesis memorial que poco a poco se ha totalizado tiende continuamente a ordenarse en fábula, es decir, a aprehender y tener en cuenta cada ulterior decisión en el orden lógico-temporal de los sucesos. Cada aumento de información ofrecido por la lectura constituye una sorpresa, y a la vez una aclaración. Antes que hipótesis teórica, la fábula es por lo tanto momento imprescindible en la comprensión de un texto narrativo.

Menos fácil es enunciar normas para la segmentación lingüístico-funcional, que no obstante se mantiene adherente al discurso y respeta sus articulaciones: en definitiva, *es posible*. Ya el término que empleo demuestra en qué manera, en mi opinión, esta segmentación es factible y útil. Se trata 1) de individualizar segmentos discursivos compactos, pero teniendo en cuenta también los eventuales cambios en la forma de comunicar su contenido; 2) de distinguir segmentos de «acción» de segmentos descriptivos, meditativos, históricos, etc.; 3) de individualizar las peculiaridades lingüísticas de estos segmentos.

Esta segmentación prepara en definitiva una clasificación de los segmentos individualizados; clasificación que, al menos en la perspectiva aquí adoptada, se resuelve en un censo de los *modos de comunicar el contenido*. No es sólo la linealidad temporal lo que se rompe en el discurso narrativo; se rompe la continuidad misma del discurso, tras desplazamientos de su perspectiva a lo largo de la dirección emisor (narrador)-receptor (lector). Aludo a la variedad y a la variabilidad de las relaciones entre narrador y lector, por un lado, y entre narrador y personajes, por otro.

El narrador puede identificarse con un personaje, o, alternativamente, con más personajes, a los que en cada ocasión se amolda el uso de la primera persona; puede ver las cosas a través de un personaje (su *alter ego*) y usar la tercera persona, o asumir cada vez la visión de los personajes en escena; puede fingir que sigue los sucesos, es decir, ignorar en cada punto de la narración lo que sigue, o puede comunicarlos progresivamente ya conociéndolos, y por lo tanto con anuncios previos o refe-

rencias; puede dirigirse directamente al lector, comentando la narración y «dialogando» con él, y puede exponer de manera impasible; puede incluso establecer un juego ficticio con tres o más elementos, cuando se presenta como simple editor de un texto escrito por otro escritor, o de un epistolario.

La segmentación lingüístico-funcional permite captar el sistema de estas perspectivas de comunicación, enucleando los apóstrofes al lector o las divagaciones didascálicas; los comentarios, los anuncios previos y las referencias, los párrafos meta-narrativos y las polémicas graciosas entre autor auténtico y ficticio; el planteamiento sobre el presente o sobre los tiempos pasados; sobre la primera, sobre la segunda o sobre la tercera persona, y así sucesivamente.

Esta segmentación ofrece en definitiva un cuadro general del discurso narrativo en su sentido propio, de discurso de alguien a alguien. Y ya que este discurso, habitualmente diegético, contiene casi siempre partes dialógicas, miméticas (es decir, de nuevo, discursos), además de monólogos, discursos indirectos libres, etc., la segmentación destaca las relaciones y los motivos de la alternancia de estos diferentes modos de comunicar. Se puede decir, paradójicamente, que en los escritores más complejos la narración es a menudo meta-narración, el discurso, meta-discurso, y la intriga más complicada no es la de los sucesos, sino la de su extrinsecación artística.

SHLOMITH RIMMON

TIEMPO, MODO Y VOZ (EN LA TEORÍA DE GENETTE)

1. Introducción

Actualmente el término relato se usa en tres sentidos diferentes: a) el enunciado narrativo, el discurso hablado mediante el que se narra un suceso o una serie de sucesos; b) la serie de suce-

Shlomith Rimmon, «A comprehensive theory of narrative: Genette's *Figures III* and the structuralist study of fiction», *PTL*, 1 (1976), pp. 40-56 [33-62]. Traducción de Lluís Planella.

Véanse Segre, que propone cuatro categorías, y la Introducción, p. 19, para una comparación con Barthes y Todorov.

Conviene tener en cuenta *Nouveau discours du récit*, donde Genette matiza lo dicho en *Discours du récit* (*Discurso del relato*).

sos reales o ficcionales que son objeto de este discurso [...]; y c) el acto de narración o enunciación. Con objeto de evitar confusiones, Genette propone tres términos diferentes para distinguir las tres categorías: a) relato (*récit*): el significante, el enunciado, el discurso o texto narrativo en sí (el sentido «a» [...] y lo que Todorov llama *discours*); b) historia (*histoire*): el significado o contenido narrativo (el sentido «b» [...] que Todorov también llama *histoire* y Barthes llama *récit*); a veces Genette usa el término «diégesis» para designar esta categoría; y c) narración (*narration*): el acto de producción narrativa y, por extensión, la situación real o ficcional donde tiene lugar.

Figuras III se ocupa del relato en su primer sentido, por eso el título «discurso del relato» (*discours du récit*). Esta es la única categoría que puede ser directamente sometida a análisis textual, y es gracias a ella que adquirimos todo nuestro conocimiento de la historia (su objeto) y del acto de la narración (el agente que la produce). Pero, por otra parte, el relato, el discurso narrativo, viene definido por las otras dos categorías: sin contar una historia no sería una narración y sin ser pronunciado por alguien no sería un discurso. Esta definición recíproca explica por qué el estudio de una categoría supone un estudio de sus relaciones con las otras dos.

2. Aspectos del relato

Genette divide el relato en tres aspectos. Los nombres cuasi-lingüísticos que da a estos aspectos —nombres que desea no sean tomados literal sino metafóricamente— los justifica con el argumento de que toda historia es una extensión de una oración, principalmente de un verbo. Los tres aspectos son:

2.1. *Tiempo*: las relaciones de cronología entre el relato y la historia.

2.2. *Modo*: las formas y grados de «representación» narrativa mimética. Esto depende, otra vez, de las relaciones entre relato e historia, e incluye tanto un aspecto de lo que la crítica angloamericana llama «punto de vista» (*point of view*) (el aspecto relativo a la perspectiva de la visión), como aquello que etiqueta «contar» (*telling*) y «mostrar» (*showing*).

2.3. *Voz*: las relaciones entre las acciones verbales y el sujeto que las relata, y finalmente todos los partícipes en la «instanciación de la enunciación» (el *speech event* de Jakobson). Esta categoría cubre otro aspecto de lo que la crítica angloamericana clasifica como «punto de vista», el aspecto referido al hablante más que al centro de visión. Las razones por las que Genette hace esta separación se esclarecerán más adelante. El aspecto «voz» de la narración depende de las relaciones entre el acto de la narración y el relato, así como las que se dan entre el acto de la narración y la historia.

2.1. *Tiempo*. El relato se caracteriza por una dualidad temporal: por una parte, el tiempo de la historia, el significado, la realidad narrada (el *erzählte Zeit* de la teoría alemana) y por otro lado el tiempo del relato, el significante, el discurso narrativo (*Erzählzeit*). En realidad el segundo tiempo es cuasificción, puesto que el texto narrativo no tiene otra realidad que la que deriva, metonímicamente, del tiempo que requiere su lectura. Pero como este tiempo es una parte del «juego narrativo», se ha de tener presente y tratar —con toda la reserva y aquiescencia que implica el término— como un «pseudo-tiempo».

La base de las relaciones entre el tiempo de la historia y el (pseudo) tiempo del relato está formada por tres factores determinantes:

2.1.1. *Orden*: las relaciones entre el orden temporal de la cadena de sucesos en la diégesis (historia) y el orden pseudo-temporal de su disposición en el relato.

2.1.2. *Duración*: las relaciones entre la duración variable de los sucesos (o segmentos diegéticos) y la pseudo-duración (= extensión del texto) de su relato en el relato.

2.1.3. *Frecuencia*: la relación entre el número de veces que un suceso aparece en la historia y el número de veces que se narra en el relato.

2.1.1. *Orden*. Los diversos segmentos que distorsionan la cronología resultantes de la discordancia entre el orden de la historia y el del relato reciben el nombre de «anacronías». Un grado cero donde los dos órdenes coincidan es más hipotético que real. Aunque podemos encontrarlo frecuentemente en la lite-

ratura popular, una de las características de la literatura más «literaria» es su desaparición. Las anacronías pueden ser analizadas tanto en el micronivel de los segmentos narrativos como en el macronivel de la narración en su totalidad. Por razones obvias este último no puede ser tan sutil como el primero, y tendremos que resignarnos de antemano a «una simplificación de las más groseras» (p. 99). Genette empieza por el micronivel y llega a una forma de disposición temporal dividiendo el párrafo en segmentos más pequeños, asignándoles una letra a cada uno (A, B, C, etc.), y disponiéndolos entre los ejes temporales que operan en el párrafo (v.g., 1: presente; 2: pasado). Así, da la siguiente fórmula de un extracto de *Jean Santeuil*: «A2-B1-C2-D1-E2-F1-G2-H1-I1», lo que es una fórmula de alternancia entre el pasado y el presente (p. 94). También es posible incluir relaciones causales en la fórmula introduciendo varios tipos de paréntesis. Véase, por ejemplo, la fórmula de un extracto de *Sodoma y Gomorra*: «A4 [B3] [C5-D6 (E3) F6 (G3) (H1) (I7 <J3> <K8 (L2 <M9>)] N6] O4» (véase el análisis entero en las páginas 84-85).

No sólo es impracticable llevar a cabo semejante análisis en una novela entera, sino que incluso a nivel microestructural la fórmula es insuficiente de por sí. Lo que es igualmente necesario es una definición de las relaciones que unen los segmentos unos con otros, y es a estas relaciones a las que el análisis macroestructural debe limitarse.

Las principales relaciones temporales entre segmentos son conocidas como «retrospección» y «anticipación», pero Genette, para evitar las connotaciones psicológicas de estos términos, los rebautiza con los nombres de «analepsis» (*analepse*) y «prolepsis» (*prolepse*) respectivamente. Una analepsis es cualquier evocación, después del suceso, de un acontecimiento que preceda el punto de su ocurrencia en el relato (p. 95). Una prolepsis, en cambio, es «cualquier maniobra narrativa que consista en contar o evocar por avanzado un suceso ulterior» (p. 95). Cualquier anacronía se convierte en un relato «segundo» en relación con la **narración primera** (*récit premier*) en donde se inserta, y las relaciones entre los dos determinan diferentes tipos de anacronías. Pero antes de proceder a avanzar en la clasificación son necesarios dos nuevos conceptos: «amplitud» (*amplitude*) y «alcance» (*range*). Amplitud designa la duración de la anacronía en la historia (v.g. diez días). Alcance denota la distancia

La **narración o relato primero** corresponde a la línea principal de la historia, pero Genette acepta que es un concepto poco claro.

temporal, en el relato, entre la misma anacronía y el relato primero. En base a las relaciones de alcance y amplitud entre la narración primera y la anacronía, se pueden distinguir tres tipos de analepsis y análogamente tres clases de prolepsis.

2.1.1.1. **Analepsis.** Los tres tipos de analepsis son: «externa», «interna» y «mixta». En el primero toda la amplitud de la anacronía es externa al punto de arranque de la narración primera; en el segundo es posterior a él; y en el tercero la amplitud de la anacronía empieza antes del punto de partida de la narración primera y puede acabar uniéndose a él o yendo más allá. La historia de los sufrimientos de Ulises en la *Odisea* es un ejemplo de analepsis externa; el relato de los años que Emma pasa en el convento, en el capítulo sexto de *Madame Bovary*, ejemplifica la analepsis interna; y la historia de Des Grieux en *Manon Lescaut* es un caso de analepsis mixta. Las analepsis internas pueden ser «heterodiegéticas», v.g., cuando se refieren a un personaje o una línea narrativa diferentes a los de la narración primera, u «homodiegética», v.g., cuando se refieren al mismo personaje o la misma línea narrativa que la narración primera. A su vez, las analepsis internas homodiegéticas se dividen en dos: «analepsis completivas» (o *renvois*, 'remisiones') y «analepsis repetitivas» (o *rappels*, 'evocaciones'). Una analepsis interna homodiegética completiva es aquella que llena (completa) un vacío creado previamente bien por una supresión temporal de información (dilación); bien por una omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación.¹ Una analepsis repetitiva del tipo homodiegético interno es una retrospección que remite a una serie de sucesos recurrentes. Más que ninguna otra clase de analepsis, ésta, por su propia naturaleza, crea redundancia, puesto que repite algo que ha sido dicho antes, pero tal reiteración dota al primer episodio de una significación diferente (aunque no necesariamente más «correcta») de la que tenía en su primera aparición.

2.1.1.2. **Prolepsis.** Las prolepsis temporales son mucho menos frecuentes que el recurso opuesto, por lo menos en la tradición occidental, lo que se debe a que la prolepsis es incom-

1. Este segundo tipo de vacío, no estrictamente temporal, Genette lo llama «paralipsis» (*paralipse*) u omisión lateral.

También llamada retrospección o *flashback* o incluso *cutback*.

Definición de heterodiegético y homodiegético

También llamada anticipación, prospección o *flashforward* o incluso *cutforward*.

A diferencia de las analepsis, divididas en externas, internas y mixtas, las **prolepsis** sólo pueden ser externas o internas.

patible con el suspense.² En conjunto, las narraciones en primera persona son más propicias al uso de la prolepsis que otros tipos de narraciones porque dentro del reconocido carácter retrospectivo de tales narraciones parece más natural que el narrador aluda a un futuro que se ha convertido ya en pasado.

Como las analepsis, las **prolepsis** pueden ser internas o externas, tendiendo las internas a producir la redundancia que les es propia diciendo lo mismo tanto en el segmento proleptico como en la narración primera. Una prolepsis externa se refiere a un suceso que tiene lugar más allá de los límites temporales de la narración primera (una especie de epílogo), mientras que una prolepsis interna cae dentro de los límites de la narración primera, aunque es posterior al punto donde aparece. Como las analepsis internas, las prolepsis internas pueden ser heterodiegéticas u homodiegéticas, y las homodiegéticas pueden ser bien completivas, cuando llenan un vacío ulterior, bien repetitivas (*annonce*, 'anuncio'), duplicando un suceso recurrente por anticipación (por ejemplo, un primer beso que anuncia todos los otros besos). Este último tipo de prolepsis debe ser distinguido de una mera preparación de sucesos futuros mediante la introducción de un objeto o un personaje que jugará, más adelante, un papel importante (*amorce*, 'señuelo'). La significación anticipadora de una prolepsis repetitiva se comprende en la lectura lineal, mientras que la de una mera preparación de sucesos futuros sólo retrospectivamente se comprende en su totalidad, aunque un lector experimentado la reconoce con bastante facilidad, especialmente en ciertos géneros, fenómeno que a menudo necesita la introducción de falsas preparaciones (los *leurrés* de Barthes) y luego, cuando eso también se convierte en una convención identificable, de falsos *leurrés* que son preparaciones verdaderas, y así sucesivamente.

2.1.2. *Duración*. La dificultad inherente a la noción de «tiempo del relato» (véase 2.1., arriba) es más perturbadora en relación con la duración que en relación con el orden y la frecuencia, ya que estos dos últimos pueden ser muy fácilmente

2. Pienso que esto no es siempre enteramente verdad. La prolepsis puede traer consigo otro tipo de suspense, convirtiendo la pregunta «¿Qué pasará después?» en «¿Cómo va a pasar?». [...]

traspuestos del plano temporal de la historia al plano espacial del texto. No sería anormal decir que el episodio A viene detrás del episodio B en la disposición sintagmática de la narración, o que C se explica dos veces en el texto; y la naturaleza de tales afirmaciones es similar a aquellas que podemos hacer acerca de la historia: el suceso A precede al suceso B en la cronología de la historia; el suceso C tiene lugar sólo una vez, etc. Pero es mucho más difícil describir en términos análogos la duración del relato y de la historia, por la simple razón de que no hay ninguna manera de medir la duración del relato. La única medida disponible es el tiempo de lectura y éste varía de lector a lector, por lo que no proporciona una medida objetiva ni una ejecución «normal».

Ningún elemento del texto puede imponer un tiempo de lectura absoluto o invariable para, de ese modo, convertirse en una medida de la duración de otros elementos. Ni siquiera un segmento de puro diálogo reproduce la duración de ese mismo diálogo en la «realidad». Puede recoger todo lo que fue dicho en la realidad o la ficción, sin añadir nada, pero incluso entonces es incapaz de reproducir la velocidad a la que se pronunciaron las frases ni la longitud de los silencios. Por consiguiente, la reconocida identidad entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato en el diálogo es puramente convencional y como tal tiene que ser tratada.

En lugar de medir las variedades de **duración** sobre la base de una inverificable identidad entre relato e historia como punto de referencia, es recomendable medir la duración en el relato sobre la base de una «velocidad constante» (*constance de vitesse*). Puesto que la velocidad es una relación entre una medida temporal y una medida espacial, la velocidad del relato se definirá (como ha sugerido Günter Müller) como la relación entre la duración de la historia (en minutos, horas, días, meses, años) y la extensión que se le dedica en el texto (en líneas y páginas). Por esta razón el punto de referencia o de medida será un relato en donde la velocidad no varíe, antes que un relato cuya duración sea idéntica a la de la historia. De cualquier modo, Genette admite que un tal análisis no puede ser riguroso, ya que la duración de los segmentos diegéticos no siempre se indica ni puede ser siempre inferible. Por lo tanto, semejante análisis es pertinente sobre todo a nivel macroestructural, y aun allí la medida de cada unidad no es más que una aproximación estadística.

Duración { Pausa
[Alargamiento
(Chatman)]
Escena
Resumen
Elipsis

Tomando una velocidad igual como punto de referencia, existen dos formas de cambio o *anisocronías*: la «aceleración» (*accélération*) y la «desaceleración» (*ralentissement*). El efecto de desaceleración se produce dedicando un segmento largo del texto a un período breve de la historia; y el de aceleración por el procedimiento opuesto, sobre todo dedicando un segmento corto del texto a un período largo de la historia. La forma máxima de aceleración es una *elipsis* (omisión), de modo que un segmento nulo del relato corresponde a una cierta duración diegética. Por otra parte, la forma máxima de desaceleración es una pausa descriptiva³ mediante la que un segmento del discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula. Teóricamente, entre estos dos polos existe un número infinito de velocidades posibles, pero en la práctica se reducen a cuatro **movimientos**: pausa, escena, sumario y *elipsis*.⁴

Sea TH el tiempo de la historia, y TR el tiempo del relato. Las fórmulas siguientes expresan las relaciones entre los dos en los cuatro movimientos mencionados arriba:

pausa: $TR = n$, $TH = 0$. Por lo tanto, $TR \infty > TH$

escena: $TR = TH$ (por convención)

sumario: $TR < TH$

elipsis: $TR = 0$, $TH = n$. Por lo tanto, $TR < \infty TH$.

Genette clasifica con detalle las **elipsis** a partir de su grado de explicitación, primero en lo concerniente a la duración, luego en lo que concierne a su propia existencia. Desde el punto de vista de la duración, distingue entre las *elipsis* determinadas, en las que viene indicado el período de tiempo elidido, y las *elipsis* indeterminadas, donde no se encuentra semejante indicación. Desde el punto de vista de la misma existencia de una omisión, distingue entre *elipsis* explícitas, implícitas e hipotéticas. Una *elipsis* es explícita cuando el texto indica su presencia sea antes o después de la omisión. Semejantes indicaciones pueden incluir un contenido diegético adicional (v.g., «pasaron unos años de *felicidad*») con lo que la *elipsis* explícita será «calificada».

3. Y no todas las pausas son descriptivas, como tampoco todas las descripciones son pausas (véase la nota del propio Genette [en Figures III], pp. 167-168).

4. Tal y como él mismo dice, Genette toma los términos *scene* y *summary* de Lubbock.

Chatman, por simetría, añade un quinto **movimiento**: el alargamiento (*stretch*), en que el tiempo del relato sería más extenso que el de la historia, es decir: $TR > TH$.

También se denomina *resumen* (Chatman).

Elipsis {
 Determinadas
 Indeterminadas
 Explícitas
 Implícitas
 Hipotéticas

Una *elipsis* es implícita cuando su presencia no está indicada pero puede ser inferida por el lector. Una *elipsis* es hipotética cuando su presencia sólo se revela retrospectivamente por medio de una *analepsis*, e incluso así es difícil de localizar.

2.1.3. **Frecuencia**. El término «frecuencia de la narración», extrañamente olvidado en la teoría de la narración, se refiere a las relaciones de repetición entre el relato y la historia. La repetición, debe advertirse desde un principio, es una construcción mental lograda mediante la eliminación de las cualidades específicas de cada ocurrencia y la conservación de aquellas únicas cualidades que comparte con ocurrencias similares. En realidad, un suceso repetido nunca es el mismo, como tampoco es el mismo un segmento repetido del enunciado, puesto que su localización en un contexto diferente necesariamente lo cambia.

Consideradas como construcciones mentales, las relaciones de repetición entre elementos narrados (H = historia) y enunciados narrativos (R = relato) pueden tomar cuatro formas:

a) Contar una vez lo que pasa una vez — $1R/H$ —: «relato singulativo»; v.g., «el domingo fui a dormir temprano». Esta es la forma narrativa más común.

b) Contar n veces lo que ha pasado n veces — nR/nH —: un tipo anafórico de relato singulativo, con todo: «singulativo», puesto que cada mención en el relato corresponde a una ocurrencia en la historia. Un ejemplo de esta forma narrativa podría ser: «el domingo fui a dormir temprano, el lunes fui a dormir temprano, el martes fui a dormir temprano, etc.». En realidad, el tipo $1R/1H$ puede ser visto como un caso específico del tipo nR/nH , más general.

c) Contar n veces lo que pasó una vez — $nR/1H$ —: «relato repetitivo»; v. g., la muerte del ciempiés en *La celosía* de Robbe-Grillet. El mismo suceso puede ser contado varias veces con variaciones de punto de vista o estilo, como ocurre en la película de Kurosawa *Rashomon* o en la novela *El ruido y la furia* de Faulkner.

d) Contar una vez (o en una vez) lo que pasó n veces — $1R/nH$ —: «relato iterativo», que implica condensación; v.g., «cada día iba a dormir temprano». Existen tres tipos de iteraciones:

Frecuencia {
 Relato singulativo
 Relato singulativo
 anafórico
 Relato repetitivo
 Relato iterativo

Tipos de iteraciones

d1) Iteraciones externas o generalizadoras son aquellas que aparecen dentro de una escena singulativa y abren una ventana a la duración externa a esta escena mediante generalizaciones a propósito de los personajes o el mundo.

d2) Iteraciones internas o sintetizadoras son aquellas que operan dentro de la escena misma acentuando los elementos continuos y recurrentes en el interior de la escena singulativa.

d3) Pseudoiteraciones son aquellas que se presentan como iterativas aunque poseyendo una tal riqueza y precisión en el detalle que al lector le es imposible creer que se repitan varias veces sin variación.

«Externas», «internas» y «pseudo-»; estas tres categorías se refieren a unidades iterativas particulares, pero cada una de estas unidades es una condensación, una síntesis, de una serie de ocurrencias o escenas, y la serie también debería ser analizada. La serie y sus relaciones con sus partes constitutivas pueden ser examinadas con la ayuda de tres conceptos adicionales: «determinación», «especificación» y «extensión».

Determinación, especificación y extensión en las iteraciones

Determinación es la definición de los límites diacrónicos de la serie (v.g., «de junio a septiembre»), pero también puede marcar las fases de la serie y dividirla en subseries. La determinación puede ser explícita («de la primavera al otoño de 1890») o implícita («el sol se levanta cada mañana»); definida («desde el primero de septiembre de 1890 al 15 de octubre del mismo año»; «desde la destrucción del Templo») o indefinida («desde cierto año...»).

Especificación es la definición del ritmo de recurrencia (v.g., «una de cada siete veces») y también puede ser indefinida («a veces», «a menudo», etc.) o definida, sea de un modo absoluto («cada domingo»), sea de un modo más irregular y relativo («todos los días que hace buen tiempo»). Además de estas formas simples también están las formas complejas, que consisten en más de una especificación (v.g., «todos los domingos del mes de mayo»).

Extensión es la amplitud diacrónica de cada una de las unidades constitutivas y por consiguiente de la unidad sintética en conjunto. Cuando la secuencia iterativa no está delimitada con toda precisión sino dotada de extensión, parece reductivo y esquemático mantener sólo los rasgos invariables de todas las unidades de la serie, y por esta razón muchos autores introdu-

cen mecanismos de variación que «concretan» las diferentes unidades e impiden que se conviertan en estereotipos (véanse ejemplos de Proust en *Figuras III*, pp. 188-189).

Tal como las unidades iterativas se pueden relacionar con la serie de iteraciones ayudándonos de los conceptos anteriores, asimismo debería relacionarse la serie con un esquema temporal más extenso. Aquí la distinción operativa es entre diacronía interna y externa. La diacronía interna es la del mismo elemento iterativo, mientras que la diacronía externa es la de la evolución entre una ocurrencia y otra, señalando de este modo la integración del elemento iterativo dentro de un esquema temporal externo a la secuencia de iteraciones. Los dos movimientos diacrónicos pueden llegar a ser paralelos, como cuando la mañana de un episodio iterativo se inserta en el período de la primavera, la infancia del héroe, etc.

2.2. *Modo*. Exactamente como en la gramática el término «modo» se usa para aquellas formas del verbo que afirman más o menos la acción en cuestión y expresan los diferentes puntos de vista desde donde se considera esta acción, en la ficción el término «modo narrativo» cubre las varias posibilidades de contar «más o menos» los sucesos y de contarlos desde ángulos diferentes.

Las dos modalidades principales que gobiernan la regulación de la información narrativa son la *distancia* y la *perspectiva*.

2.2.1. *Distancia*. Después de un pequeño estudio histórico de las afirmaciones teóricas a propósito de la distancia, empezando con la distinción entre diégesis y mímesis de Platón y acabando en la dicotomía angloamericana entre contar (*telling*) y mostrar (*showing*), Genette rechaza la noción misma de pura imitación o de puro mostrar. Ninguna narración puede mostrar o imitar la acción que expresa, ya que todas las narraciones están hechas de lenguaje, y el lenguaje significa sin imitar. Todo lo que puede hacer una narración es crear una ilusión de mímesis, pero lo hace mediante la diégesis. Por esta razón la distinción crucial no está entre el contar y el mostrar, sino entre diferentes grados de contar.

Como paso preliminar a una tal clasificación, Genette reformula la dicotomía generalmente aceptada de acuerdo con

**Relato de sucesos
y relato de palabras**

su punto de vista antiimitación. Así distingue entre un «relato de sucesos» (*récit d'événements*) y un «relato de palabras» (*récit de paroles*). La narración de sucesos es un relato, no un suceso, una transcripción verbal de una ocurrencia (supuestamente) no verbal. El grado de ilusión depende tanto de la reacción altamente variable de cada lector concreto como de dos factores textuales objetivos: la cantidad de información narrativa y la presencia o ausencia de un informador, v.g., un narrador. Las relaciones entre la cantidad de información y la presencia de narrador son inversamente proporcionales; y la máxima ilusión de mimesis se consigue con el máximo de información y el mínimo de informador.

Sin embargo, esta definición misma priva a la narración de sucesos de su estatuto independiente como modo, ya que la cantidad de información es el resultado de un factor temporal y el grado de presencia del informador es un aspecto de «voz». Nos queda, pues, el segundo tipo de «imitación», esto es, la narración de palabras.

Genette, a su manera anticratiliana, afirma que el lenguaje no es una duplicación del mundo, y que si lo fuese, el término «relato» perdería todo su sentido. Pero aunque el lenguaje narrativo no «copia» las frases pronunciadas por el personaje en la «realidad», puede dar cuenta de ellas de tres maneras diferentes, que implican tres **grados** de distancia respecto a una reproducción de la «realidad pura»:

- a) Discurso «imitado» o «restituido»: la reproducción que el narrador hace del diálogo.
- b) Discurso «narrativizado»: el narrador resume el diálogo.
- c) Discurso «transpuesto»: el narrador, preservando en lo posible las palabras de los interlocutores, reproduce el diálogo en estilo indirecto libre.

Estos tres tipos son aplicables tanto al discurso efectivo como al discurso interior. El discurso narrativizado es el más distante y reductivo de los tres. El discurso transpuesto es más mimético, pero no da ni la sensación ni la garantía de fidelidad literal a las palabras «realmente» pronunciadas. El discurso restituido, sea en un monólogo o en un diálogo, es la forma más mimética de las tres. En él ya no es el narrador quien asume el discurso

Además de esos **grados**, Genette en 1972 también se refiere al monólogo interior o discurso inmediato y al discurso indirecto libre.

de un personaje, como en el caso del estilo indirecto libre, sino que el narrador se retira y deja que las palabras del personaje se presenten por sí mismas.

2.2.2. *Perspectiva*. Según Genette, la mayoría de los estudios teóricos sobre perspectiva (v.g., Warren, Stanzel, Friedman, Booth, Romberg) adolecen de una confusión entre modo y voz, entre la pregunta «¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?» y la pregunta, completamente diferente, «¿Quién es el narrador?». En otras palabras, la confusión entre «¿quién ve?» y «¿quién habla?». Para Genette, no hay diferencia de perspectiva entre una narración en primera persona y un centro de conciencia en tercera persona: ambos son interiores y tienen un personaje como foco. La única diferencia que hay entre estas dos técnicas está en la voz, v.g., la identidad del narrador; pero los teóricos discuten esto como una diferencia de punto de vista (o modo). Por otra parte, el foco y la voz están separados dentro de una narración retrospectiva en primera persona, aunque esta separación sea ignorada con frecuencia en los estudios de punto de vista. Es verdad que en una narración retrospectiva en primera persona el mismo personaje es a la vez la voz narradora y el foco narrativo, pero dentro de este mismo personaje está el personaje que sufrió la experiencia en el pasado (el foco) y aquel que lo narra en el presente (la voz), siendo los dos diferentes tanto por su función como por su grado de conocimiento. Así que convertir el héroe (el yo que experimenta en el pasado) en el foco comporta una restricción de punto de vista para el narrador que en la actualidad sabe más de lo que su yo pasado sabía.

Limitando la discusión a determinaciones modales, Genette distingue tres tipos de «**focalización**» (término que prefiere a las metáforas demasiado específicamente *visuales* de «punto de vista» o la francesa *vision*):

- a) Un relato no focalizado (o un grado cero de focalización), definido ostensivamente como «el tipo generalmente representado por la narrativa clásica» (p. 244). Esta categoría me parece que corresponde a lo que generalmente se llama «narración autorial omnisciente», aunque el término de Todo-

Focalización

- Narración no focalizada o con focalización cero
- Narración con focalización interna: fija, variable, múltiple
- Narración con focalización externa

Corresponde a la tipología de J. Pouillon:

- a) la «visión por detrás» simbolizada por la fórmula Narrador > Personaje, es decir, el narrador sabe más que el personaje;
- b) «visión con»: Narrador = Personaje, es decir, ambos saben lo mismo; y
- c) «visión desde fuera»: Narrador < Personaje, es decir, el narrador ignora lo que sabe el personaje.

Cambios de focalización

rov «*vision par derrière*» sea mejor ya que neutraliza la focalización respecto a la identidad del narrador.

b) Un relato con focalización interna, que aproximadamente corresponde a un punto de vista restringido, y puede ser fija (v.g., *Los embajadores* o *Lo que Maisie sabía*), variable (*Madame Bovary*) o múltiple (novelas epistolares, *Rashomon*).

c) Un relato con focalización externa, también definida ostensivamente, con la ayuda de «Los asesinos» y «Colinas como elefantes blancos», de Hemingway.

Una narración no focalizada a menudo puede ser vista como multifocal *ad libitum*. Raramente la focalización interna se aplica con el máximo rigor, pues requeriría una completa ausencia de descripciones o designaciones externas del personaje focal. Solamente en un «monólogo interior» o en un texto límite como *La celosía* de Robbe-Grillet se realiza plenamente la focalización interna. Por consiguiente, es necesario que se tome el término en un sentido menos riguroso y plantear como un criterio mínimo para la focalización interna: la posibilidad de que el segmento en cuestión sea reproducido en primera persona sin provocar ningún otro cambio (el criterio de Barthes para el modo «personal», 1966). Cuando no existe semejante posibilidad, entonces la focalización es externa.

No es necesario que la focalización permanezca constante a lo largo de la narración, y aun dentro de la misma sección de la narración el foco puede ser interno para un personaje y externo para otro. Las variaciones de punto de vista pueden ser analizadas como cambios de focalización y etiquetarse como «focalización variable», pero estas variaciones, especialmente cuando están aisladas en una obra determinada, también pueden ser analizadas como violaciones momentáneas del código rector del contexto y etiquetadas, como en música: «alteraciones». Existen dos tipos de alteraciones: a) la que suministra menos información de la que es necesaria: paralipsis o laguna lateral (a diferencia de la laguna temporal); y b) la que suministra más información de la que resulta coherente con la focalización rectora: paralepsis (v.g., una penetración en la consciencia de un personaje dentro de una narración relatada con focalización externa).

Cuando, como en Proust, la focalización cambia constantemente, desafiando la ley mental en virtud de la que es imposible

estar dentro y fuera simultáneamente, se transgrede el código y se crea algo parecido a un sistema politonal: un sistema que Genette propone llamar «polimodalidad».

2.3. Voz. «Voz» designa las relaciones entre la acción verbal y su sujeto, no siendo el sujeto solamente aquel que actúa o sobre quien se actúa sino también aquel que narra o aquel o aquellos que participa(n) en la actividad narrativa. Esta es la categoría que cubre la enunciación narrativa, y desafortunadamente su especificidad e independencia son ignoradas con demasiada frecuencia. Por una parte, las cuestiones de voz se ven reducidas, a menudo, a cuestiones de punto de vista, y por la otra son a menudo identificadas con la situación de escritura, de tal manera que se confunde el narrador con el autor y el destinatario de la narración con el lector de la obra.

El lugar de la narración se suele mencionar, aunque tampoco es particularmente pertinente. El tiempo de la narración, por otra parte, es de primordial importancia. La principal determinación de la instancia narrativa es su posición en relación con la historia y, de tales posiciones, existen cuatro, definiendo cuatro tipos de narración: a) «ulterior»: la posición más frecuente, la clásica, cuando se narra en pretérito un suceso ya pasado. Hay varios grados de distancia entre la historia y el acto de narración y, algunas veces, el fin de la historia empalma con el momento de la narración; b) «anterior»: un relato predictivo, por lo común usando el tiempo futuro, aunque a veces también el presente. Por regla general, esta forma se usa dentro de una narración de «segundo grado», a modo de sueño predictivo relatado por uno de los personajes; c) «simultánea»: una narración en presente, contemporánea de la acción, v.g., reportajes, diarios, novelas epistolares; d) «intercalada»: una narración que tiene lugar entre varios segmentos de la narración, a veces influyendo en su desarrollo, v.g., novelas epistolares como *Las amistades peligrosas*.

Rige la duración del acto narrativo, la poderosa convención que la trata como si fuese instantánea. El resultado paradójico que se sigue de ignorar esta convención y de dotar a la narración con una dimensión temporal se dramatiza jocosamente en *Tristram Shandy*.

Genette estudia la «voz» en tres niveles principales: primero distingue niveles de ficcionalidad; después, en cada nivel, se

El lugar de la narración

Tipos de narración según el tiempo

concentra en la voz (o persona) que narra; y luego procede a examinar el destinatario de cada nivel del discurso narrativo.

2.3.1. *Niveles narrativos*. Partiendo del supuesto de que cualquier suceso narrado es, a un nivel diegético, inmediatamente superior al acto de narración que lo produce, Genette distingue los **niveles de narración** extradiegético, intradiegético (o diegético) y metadiegético.

El nivel extradiegético es exterior a los sucesos principales de la ficción y se ocupa de su narración, v.g., el hecho de que M. de Renoncourt edite sus memorias noveladas (y no el hecho de que Prévost escriba la novela, que no pertenece a la categoría de «voz»). El nivel intradiegético (o diegético) es el nivel de los sucesos narrados en el relato primero, v.g., las relaciones de Marcel con Gilberte. Y el nivel metadiegético es una narración dentro de una narración, un segundo grado de ficción, v.g., las múltiples historias incluidas en *Las mil y una noches*.

La narración del relato primero es extradiegética por definición, mientras que la narración del nivel metadiegético es intradiegética por definición. Pero aunque muchas narraciones extradiegéticas den la impresión de haber producido la obra que leemos y de estar dirigidas a nosotros, los lectores, no siempre es así. Un narrador que escribe un diario o los personajes que escriben una «novela» epistolar no se consideran a sí mismos «autores» y no se dirigen al público lector. Tampoco los monólogos interiores, como el de Mersault en *El extranjero*, son concebidos como un acto de escritura ni como «mensajes» dirigidos al lector. Análogamente, si bien una narración intradiegética de un relato metadiegético da la impresión de discurso oral (un personaje ficticio explicando un cuento), tampoco es siempre así. Semejante narración puede ser un texto escrito, como las memorias de Adolphe, o una novela escrita por un personaje de ficción dentro de otra novela. Un cuento metadiegético puede ser interior, como un sueño o un recuerdo, y a veces puede ser la traducción a palabras de un elemento visual (v.g., una pintura).

Las narraciones metadiegéticas pueden tener varias **funciones** en relación con las narraciones primeras donde aparecen: a) una función explicativa, que responde a preguntas del tipo «¿cuáles fueron los hechos que llevaron la situación a su estado actual?». Las relaciones entre los sucesos de la metadiégesis y

los de la misma diégesis son de causalidad directa, de forma que la narración interior se convierte en una explicación de la exterior. La curiosidad del lector está «disimulada» por la curiosidad de un público ficticio que, de este modo, se transforma en una motivación realista para la introducción de la narración metadiegética; b) una función temática, v.g., la de establecer relaciones de semejanza y contraste entre diégesis y metadiégesis. La estructura conocida con el nombre de *mise en abyme* es un ejemplo extremo de esta función, mediante la que la analogía raya en la identidad. Cuando la analogía es percibida por el público ficticio puede tener una influencia sobre los sucesos del relato primero; c) una función accional, v.g., procurar que el mismo acto de narración (no así su contenido metadiegético) juegue un papel en la diégesis (v.g., *Las mil y una noches*).⁵

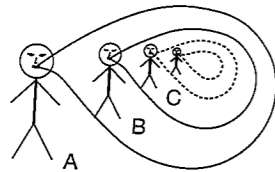
La gradación entre estas tres funciones consiste en un aumento de la narración efectiva, por una parte, y en una disminución de la importancia del contenido narrativo del nivel metadiegético, por la otra.

En principio, es el acto de narración el que lleva a cabo la transición de un nivel narrativo a otro y hace al lector consciente del cambio a otro nivel de ficción. Cuando la transición no está marcada y la separación de los niveles se transgrede, el efecto producido es de una excentricidad que puede ser cómica o fantástica, la cual tiende a convertir al narrador o al lector, o incluso a los dos, en un elemento de la diégesis. Cuando el narrador se dirige al lector con un comentario del tipo «Mientras el personaje X hace Y, será útil explicar que...», trata la narración como si fuera contemporánea a la diégesis y debiera, por esta razón, rellenar los «tiempos muertos». De forma similar las digresiones en *Tristram Shandy* desdibujan la frontera entre narración y diégesis, ya que incluso obligan al padre a prolongar la siesta. Como el narrador, el lector también puede pasar a formar parte de la historia, y *Tristram Shandy* vuelve a darnos un ejemplo típico cuando pide al lector que ayude a Tristram a llegar a la cama. Todas estas transgresiones de niveles de ficción son llamadas «metalepsis narrativas».

5. El término accional (*actional*) es mío y puede que no sea el más adecuado. Genette no da ningún nombre a esta función.

Niveles de narración

- A: extradiegético
- B: intradiegético
- C: metadiegético o hipodiegético (Rimmon-Kenan)



Narraciones metadiegéticas

Adaptando a J. Barth, Genette (1983) añade otras **funciones**: predictiva, persuasiva, distractiva y obstructiva.

Sobre la *mise en abyme*, véanse Gide y también Barthes.

Transgresión de niveles o metalepsis

El nivel metadieético algunas veces puede ser reducido al dieético, o presentado como si fuese dieético, como cuando Sócrates cita el diálogo entre Teeteto, Teodoro y él mismo, en vez de dar cuenta de él en el nivel metadieético, en el que sabemos que lo explicó a Euclides. Esta forma de metadiégesis reducida, Genette la etiqueta «pseudo-dieética», y es una manera de ahorrarse un nivel narrativo (o más).

2.3.2. *La persona que narra.* La clasificación habitual de narradores según la «persona» (primera persona, tercera persona) es inadecuada ya que hace que la variación dependa de un elemento que, de hecho, es invariable. En un sentido no gramatical, la presencia del narrador en su narración, como la presencia de cualquier sujeto de la enunciación en su enunciado, sólo puede ser «en primera persona». Así las manifestaciones gramaticales de la primera persona pueden designar, bien al narrador refiriéndose a sí mismo como narrador, bien la identidad entre el narrador y uno de los caracteres de la ficción. Por desgracia sólo la segunda situación es comúnmente definida como narración en primera persona, una asimetría que acentúa la impropiedad de la definición. Desde el momento en que un narrador, gramática y retóricamente, narra su historia en tercera persona es también, en el sentido definido anteriormente, un narrador en primera persona, la elección crucial no está entre dos formas gramaticales sino entre dos actitudes narrativas (de la que es consecuencia la elección de formas gramaticales). Desde el punto de vista de la actitud narrativa existen dos tipos de relato: *a)* con un narrador que no participa en la historia que narra: «tipo heterodieético»; y *b)* con un narrador que es uno de los personajes de la historia que narra: «tipo homodieético». El tipo homodieético puede tomar dos formas: 1) «narrador-protagonista», o narración autodieética, como en *Gil Blas*; y 2) narrador-testimonio u observador, como Lockwood en *Cumbres borrascosas* o Nick en *El gran Gatsby*.

Una **combinación** de los tipos de narradores con los distintos tipos de niveles narrativos ofrece un panorama más preciso de las voces narrativas:

a) Extradieético-heterodieético: un narrador «externo» que no es un personaje de ficción en la historia que narra, v.g., el narrador de Homero (corresponde a lo que comúnmente se llama «autor-narrador omnisciente», que narra en tercera persona).

Tipos de narrador (según Genette):

RELACIÓN	NIVEL	
	Extradieético	Intradieético
Heterodieético	Homero	Sheherezade
Homodieético	Gil Blas Marcel	Ulises

b) Extradieético-homodieético: un narrador «externo» que narra su propia historia, v.g., *Gil Blas* (corresponde a una narración retrospectiva en primera persona, donde el narrador es extradieético y su yo que experimenta el pasado es intradieético).

c) Intradieético-heterodieético: un narrador de ficción (o narrador «de segundo grado») que narra hechos en los que no participa, v.g., Sheherazade.

d) Intradieético-homodieético: un narrador de ficción (o narrador «de segundo grado») que cuenta su propia historia, v.g., Ulises en los libros IX a XII de la *Odisea*.

Además de su función narrativa normal, el discurso del narrador puede tener otras funciones (en el sentido jakobsoniano del término): «función de gestión» (*fonction de régie*), que consiste en un discurso metalingüístico acerca de la composición del texto narrativo; función comunicativa, responsable de mantener la comunicación con el destinatario presente, ausente o virtual (una combinación de las funciones fática y conativa de Jakobson); función testimonial, que orienta la narración hacia el mismo narrador (una ampliación de la función emotiva de Jakobson para incluir aspectos más profundos de la personalidad del narrador); y función ideológica, consistente en las intervenciones del narrador mediante explicaciones, justificaciones y comentarios de autoridad. Las categorías se superponen en la práctica, y su presencia en un texto dado no es ni totalmente indispensable ni enteramente prescindible. Ninguna de estas funciones excluye las otras, y se trata de una cuestión de énfasis y peso relativo más que de presencia o ausencia absolutas.

2.3.3. *Narratario.* Así como el narrador es el «destinador» del discurso narrativo, así el **narratario** es su destinatario. Igual que el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y debería no ser confundido *a priori* con el lector. El narratario se sitúa siempre al mismo nivel que el narrador, o sea que podemos distinguir entre un narratario extradieético e intradieético. El narratario extradieético es el lector virtual (que yo tomo como análogo al «lector implicado»), a quien se dirige el narrador extradieético. El narratario extradieético, por otra parte, es un destinatario que también es un

Funciones del narrador

El estudio más completo sobre el **narratario** es el de Prince.

Sobre el **lector implicado**, véanse particularmente Chatman y Booth.

personaje de ficción en la narración, a él se dirige un narrador intradiegetico de ficción, v.g., el destinatario en novelas epistolares o los peregrinos que escuchan los distintos cuentos de Chaucer en *Los cuentos de Canterbury*.

FRANCISCO AYALA

PRESENCIA Y AUSENCIA DEL AUTOR

El creador literario

Lo que en verdad distingue al creador literario de los demás seres humanos —y lo mismo pudiera decirse de cualquier clase de artistas creadores— no es, pues, el ejercicio de la imaginación, que es ejercicio incesante en todos los vivientes, e indispensable para llevar adelante una existencia humana, es decir, una existencia incorporada dentro del orden de la cultura, sino más bien la posesión de un peculiar talento que le permite encerrar las invenciones de su imaginación en una estructura verbal, fijándolas en un texto, especie de depósito con la virtualidad de provocar en los lectores experiencias íntimas, sensaciones, emociones y pensamientos análogos a los que en el escritor determinaron primero sus intuiciones originales; en suma, un talento que le permite desarrollar —quizá dentro de la tradición, y quizá reaccionando contra ella— una técnica artística capaz de lograr obra autónoma, dotada de perennidad, más allá del acto creador.

Entendido esto, se comprenderá que no hay nada de misterioso ni de extraordinario en el aserto de que, una vez escrita la obra, todos los elementos subjetivos aportados por el escritor para producirla —incluida su propia imagen como «autor»— quedan incorporados al texto, mientras que el sujeto real que lo ha concebido y redactado se desprende de él y deriva hacia otros quehaceres. También el abogado que ganó su pleito, la dama que entregó al correo su carta, y el amigo que terminó de contar su chiste, estarán un rato más tarde comiendo, o despachando

Francisco Ayala, «Presencia y ausencia del autor» (1978), en *La estructura narrativa*, Crítica, Barcelona, 1984, pp. 55-61 [48-61].

Sobre la relación entre sujeto real y el escritor o autor, véanse Booth y Calvino.

un expediente, o dando un paseo, o fornicando, o echando la siesta, o visitando a un enfermo, etcétera; es decir, que también ellos habrán dejado atrás en el tiempo cuanto en un momento dado han hecho, para continuar adelante, haciendo otras cosas, en el desarrollo de sus vidas. Cada cosa que uno hace podrá ser trivial, y sólo significativa para su personal existencia, o bien trascender de ésta quedando establecida en términos de objetiva validez, ya sea en calidad de obra instituida (digamos, por ejemplo, una fundación, un modelo de heroísmo o santidad, un imperio...), ya sea por sus consecuencias para una comunidad más o menos dilatada. En todo caso, las acciones de cada hombre, grandes o mínimas, constituyen su biografía, su monumento, que sólo a la hora de la muerte podrá darse por concluido. Ahora bien, entre las acciones destinadas a trascender se encuentran las de carácter artístico; para lo que aquí nos importa, la actividad literaria que produce obra de cierta perduración, capaz de influir, salvando la distancia del tiempo, sobre gentes incalculables.

Ya dejamos apuntada, siquiera en términos muy sumarios, la índole de dicha influencia. La obra de arte literaria (aunque lo mismo cabe afirmar de un cuadro, de una sinfonía, de una escultura; pero ahora estamos ciñéndonos a la literatura) es un objeto —un «artefacto», decía antes—, un texto, en fin, cuya organización posee la virtud de suscitar en sus eventuales lectores emociones y representaciones **imaginativas** de calidad estética que de alguna manera responden a las experimentadas y concitadas por el escritor en su momento creativo. Y quiero subrayar este punto: que es la técnica empleada por éste lo que preserva esa virtualidad garantizando la posible respuesta del lector.

Observemos ahora que la técnica de composición literaria (cuya ausencia hace ineficaz el poema dictado por los más ardientes transportes amorosos y cuya presencia puede en cambio dotar de cierta validez a un poema escrito «en frío»), la técnica artística apta para preservar y transmitir un sentimiento, estético, tanto es susceptible de ser aplicada a un escrito de contenido ficticio cuyo propósito primario sea erigir una obra de arte gratuita y libérrima como a un texto organizado con el inmediato propósito de obtener ciertos resultados prácticos. Cuando éste sea el caso, una vez lograda —o malograda— su finalidad, el texto conservará todavía su virtud artística, pues,

La obra de arte literaria

T. S. Eliot designa como «correlativo objetivo» un fenómeno semejante.

La pérdida de contexto histórico, o la lectura fuera de él, es una de las razones que se aducen para explicar la ficcionalidad de las obras literarias.

Sobre *Madame Bovary*, la obra maestra de **Flaubert**, y con respecto a la relación entre éste y su personaje, es muy recomendable la lectura del libro de Vargas Llosa (véase bibliografía).

habiendo desaparecido la situación real que lo ocasionó y perdida así su actualidad, su contenido fáctico pasa ahora a funcionar como **pura ficción**: ha quedado ficcionalizado en la obra escrita, de la misma manera y con igual derecho que en una novela se ficcionalizan los elementos de realidad con que el novelista la ha compuesto. Cervantes introdujo en el *Quijote* lugares muy concretos y precisos junto a otros de cuyo nombre no quiso acordarse, refirió hechos históricos de su tiempo, y dio entrada a personajes reales, unas veces con su mera mención, pero otras (como ocurre con el capitán Roque Guinart) trayéndolos al primer plano de la acción; y él mismo, el hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra, no se limita a aportar muchas de sus experiencias personales, sino que se complace en asomar diversamente a las páginas del libro. Nada de ello impide que éste se constituya en un ámbito cerrado, en un mundo aparte, donde esos trozos de realidad se transforman en figuración imaginaria. A final de cuentas, todo lo que el creador literario pone en palabras y frases, aun sea el sueño que lo ha deleitado o torturado la noche antes, proviene de un modo o de otro de su propia realidad como hombre viviente; y así compondrá su obra con «such stuff as dreams are made on», que es la estofa de la vida y no menos de la poesía. No otra cosa sugiere un **Flaubert** —que no era mujer provinciana y, para colmo, esposa adúltera y suicida— cuando declara: «Madame Bovary c'est moi». El escritor puede edificar su obra usando como materiales sus sueños nocturnos y sus fantasías diurnas tanto como los acontecimientos de su comercio social, ¿qué más da? Acaso un lírico verterá en sus rimas congojas nacidas de un conflicto vital que lo atenaza, o quizá levantará un capital de vagas emociones al hilo de la rima y ritmo conforme va versificando, y su poema tendrá un contenido tan imaginario en un caso como en el otro. (Por eso pudo decir Fernando Pessoa que el poeta, gran fingidor, «llega a fingir que es dolor / el dolor que de veras siente», trasmutando en ficción la realidad.) Tal vez un narrador se encuentra (según lo expresa el de cierto relato mío) ante «situaciones reales que vienen ya hechas como *argumento*», con lo cual, si quiere utilizarlas deberá atenerse con rigor a ellas, tal cual vienen, sin deformaciones ni disfraces, haciendo lo que esos artistas plásticos que enmarcan un producto industrial para destacar su intrínseca belleza: el marco habrá transustan-

ciado el objeto utilitario en objeto estético; el texto redactado por el escritor habrá convertido un hecho real, la *tranche de vie*, en obra de arte... Y es que las relaciones entre realidad práctica e imaginación poética no se dejan capturar dentro de esquemas demasiado rígidos: son fluctuantes, sutiles, elusivas por demás.

En una situación histórico-cultural como la nuestra, donde el arte constituye un sistema sociológicamente delimitado en cuanto actividad que se define por su orientación estética (pudiendo así hablarse de «arte puro» y de «arte por el arte»), cabe distinguir, según el criterio de la intencionalidad, entre la obra literaria encaminada a alcanzar el valor de belleza, y todos aquellos otros escritos que, cualquiera sea el mérito artístico de su redacción, cualquiera la belleza alojada en su texto, apuntan hacia metas diferentes. Adoptado este criterio, será necesario ahora determinar, dentro del estricto campo del arte, cuáles sean las obras que, en efecto, alcanzan en mayor o menor grado ese valor, y cuáles las que, aun elaboradas según la tradición artística y con el evidente designio de producir una obra bella, fracasan en él y arrojan un resultado, no indiferente, sino estéticamente negativo: el mundo está lleno de pésimos sonetos o cuentos, tanto como de innumerables mamarrachos pictóricos. Pero esto no afecta a nuestra cuestión.

Lo que deseáramos averiguar es si un escrito redactado con la intención primordial de operar de cierta manera sobre la realidad práctica, una vez pasada su oportunidad y desprendido ya el texto de su contexto real, podrá pervivir, ahora al modo de obra de ficción y convertido en tal por razón de su mérito artístico. O para ponerlo en términos de un ejemplo que otras veces he usado: si existe una diferencia esencial entre la experiencia estética de quien lee, u oye leer, la primera Catilinaria de Cicerón y la del lector u oyente del discurso pronunciado por Marco Antonio en el *Julio César* de Shakespeare. O —todavía de otra manera— si varía esencialmente la experiencia estética del lector actual de las *Cartas* de la monja portuguesa, enterado de que se trata de obra imaginaria, de la que pudo tener un lector persuadido, como todavía lo estaba Rilke, de que fueron redactadas real y efectivamente por una tal Mariana Alcoforado, y dirigidas a su amante francés.

Sobre la literatura como acto de **comunicación** tratan desde distintas perspectivas, Booth, Calvino, Chatman e Iser. Además, se pueden consultar Lázaro Carreter, Lotman y Segre (véase bibliografía).

Se refiere al narratario, término acuñado por Prince y utilizado también por Genette.

El destinatario de la obra de arte literaria

Cualquiera que su intención fuere, artística o práctica, todo escrito es un acto de **comunicación**; y claro está que el destinatario inmediato de una alocución política o de una carta de amor, por muy cargados de belleza que estén los respectivos textos, es diferente del «lector amigo», del «culto lector» o del «desocupado lector», es decir, del lector incorpóreo e imaginario a quien suelen dirigirse las obras concebidas, redactadas y publicadas como ficción poética. Detrás de este supuesto «lector», entre el público general e indeterminado, habrá hombres reales, concretos, que eventualmente asuman el papel del «lector» previsto, cuya complicidad recaba el autor para que se lleve a cabo el juego ilusionista del arte. Por lo tanto, si una obra literaria inicialmente dirigida al terreno de la realidad práctica ha de funcionar más tarde como obra de ficción, tendrá que producirse un cambio en el destinatario de la comunicación, quien, para leerla como pieza de arte literaria, deberá estar dispuesto a ingresar mediante ella en el ámbito imaginario. Nosotros no somos los senadores romanos a quienes Cicerón se dirigía, ni su discurso va a influir para nada en nuestras decisiones políticas, pues nuestro mundo es otro. Pero ¿es que somos acaso nosotros los espectadores del teatro The Globe, de Shakespeare?

Lo que pretendo sugerir con esta pregunta retórica es que el destinatario de la obra de arte literaria no posee nunca la entidad concreta del hombre a quien se le manda una carta o se le dirige cualquier otra comunicación de orden práctico, sino que existe más bien como potencialidad susceptible de múltiples y diversas concreciones, cada una de las cuales realiza su interpretación propia y única del texto impartido. En contraste con el mensaje práctico, que aspira a transmitir un contenido inequívoco para su racional entendimiento, la obra de arte literaria es, por su índole misma, ambigua. Cifra en su texto unas experiencias estéticas, que son las del hombre real que la ha creado; y a partir del nexos significativo en que dicho texto consiste se desencadenarán en el lector experiencias estéticas, también subjetivas, correspondientes —pero nunca idénticas— a las originales del autor. Es un proceso complejo, que no se agota ni mucho menos en los términos de la comunicación racional, pues entran en él factores diferentes del de la pura inteligencia por los que se estimulan otras facultades y se despierta la imaginación. De ahí la perennidad de la obra de arte, que en-

cierra en su seno la virtud de hablar diversamente a gentes diversas en lugares varios y tiempos sucesivos. Su efecto no está reducido a una situación particular ni a determinadas personas. Nosotros no somos los espectadores que vieron a Shakespeare interpretar su *Julio César*; pero Shakespeare escribió su *Julio César* también para nosotros. Las cartas de Madame de Sévigné que figuran en la historia de la literatura acaso fueran redactadas, no sólo para informar y divertir a su hija, sino a la vez —como alguien ha aventurado— con la vista puesta en aquella leída corte (y quizá, más allá de ésta, en nosotros, hoy). De ser así, en su texto (y en tantísimos otros) concurriría la dirección a un destinatario concreto con la del destinatario potencial de las obras de arte, quien por ellas penetraría en ese recinto exento que es el propio de la ficción poética.

ITALO CALVINO

LOS NIVELES DE REALIDAD EN LA LITERATURA

«Yo escribo.» Esta afirmación es el primer y único dato de realidad del que un escritor puede partir. «En este momento yo estoy escribiendo.» Lo cual equivale también a decir: «Tú, que estás leyendo, estás obligado a creer una sola cosa: que lo que estás leyendo es algo que alguien ha escrito en un momento anterior: lo que lees sucede en un universo especial que es el de la palabra escrita. Puede ser que entre el universo de la palabra escrita y otros universos de la experiencia se establezcan correspondencias de distinto tipo y que tú hayas de intervenir con tu juicio sobre dichas correspondencias, pero tu juicio sería siempre erróneo si leyendo creyeras entrar en relación directa con la experiencia de otros universos que no sean el de la palabra escrita». He hablado de «universos de experiencia» y no de «niveles de realidad», por-

Italo Calvino, «Los niveles de realidad en la literatura» (1978), en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. G. Sánchez Ferlosio, Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 341-345 [339-354]. © 1995: Tusquets Editores, Barcelona.

que en el interior del universo de la palabra escrita se pueden localizar muchos niveles de realidad, así como en cualquier otro universo de la experiencia.

Establezcamos, pues, que la afirmación «Yo escribo» sirve para fijar un primer nivel de realidad que he de tener presente de manera explícita o implícita para toda operación que ponga en relación niveles distintos de realidad escrita y, también, cosas escritas con cosas no escritas. Este primer nivel me puede servir como plataforma sobre la cual montar un segundo nivel, que puede pertenecer a una realidad heterogénea respecto del primero o, mejor aún, remitir a otro universo de experiencia.

Puedo escribir, por ejemplo: «Yo escribo que Ulises escucha el canto de las Sirenas»; afirmación incontrovertible que tiende un puente entre dos **universos** no contiguos: el universo inmediato y empírico en el que estoy yo escribiendo y el universo mítico, en el que desde siempre sucede que Ulises está escuchando las Sirenas atado al árbol de su barco.

La misma proposición puede escribirse también: «Ulises escucha el canto de las Sirenas», en la que está implícito «Yo escribo que». Pero para dejarlo sobreentendido hemos de estar dispuestos a correr el riesgo de que tú, lector, confundas los dos niveles de realidad y creas que el acto de la escucha por parte de Ulises se realiza en el mismo nivel de realidad en que se realiza mi acción de escribir esa frase.

He utilizado la expresión «el lector cree», pero conviene aclarar enseguida que la credibilidad de lo que está escrito puede entenderse de muy distintas formas, a cada una de las cuales puede corresponder más de un nivel de realidad. Nadie impide que alguien se crea el encuentro de Ulises con las Sirenas como si fuera un hecho histórico, de la misma manera en que se cree en el desembarco de Cristóbal Colón el 12 de octubre de 1492. O se puede creer en ello sintiéndose investidos por la revelación de una verdad suprasensible contenida en el mito; pero aquí entramos en el terreno de la fenomenología religiosa, en que la palabra escrita tendría sólo una función de mediación. En todo caso, la credibilidad que ahora nos interesa no es ni la una ni la otra, sino esa credibilidad especial de los textos literarios, interior a la lectura; una credibilidad como entre paréntesis, a la cual corresponde, por parte del lector, una actitud que Coleridge define como *suspension of disbelief*, suspensión de la in-

Este concepto de **universo** se podría relacionar con el de mundo posible de que tratan Albaladejo y Eco.

Las relaciones entre los niveles de realidad

El lector y la suspensión de la incredulidad

credulidad. Esta *suspension of disbelief* es condición para el éxito de toda invención literaria, aunque ésta se sitúe declaradamente en el reino de lo maravilloso y de lo increíble.

Hemos considerado la posibilidad de que el nivel de «Ulises escucha» sea equiparado al de «yo escribo». Pero la fusión de los dos niveles puede producirse también en sentido contrario, en el caso de que tú, lector, creas que también la proposición «Yo escribo» pertenezca a una realidad literaria o mítica. El yo sujeto de «Yo escribo» se convertiría entonces en el yo de un personaje novelesco o de un autor mítico. Como Homero, precisamente. Para mayor claridad, enunciemos nuestra frase como sigue: «Yo escribo que Homero cuenta que Ulises escucha las Sirenas». La proposición «Homero cuenta» puede situarse en un nivel de realidad mítica, en cuyo caso tendremos dos niveles de realidad mítica: el de la fábula narrada y el del legendario cantor ciego, inspirado por las Musas. Pero la misma proposición puede situarse también en un nivel de realidad histórica, o mejor dicho, filológica; en este caso por «Homero» se entiende al autor individual o colectivo de que se ocupan los investigadores de la «cuestión homérica»; el nivel de realidad sería entonces común o contiguo al del «yo escribo». (Notaréis que no he escrito «Homero escribe» ni «Homero canta», sino «Homero cuenta», para dejarme abiertas ambas posibilidades.)

Por el modo como he formulado la frase, resultaría natural pensar que Homero y yo somos dos personas distintas, pero ésta podría ser una impresión equivocada. La frase sería idéntica si la hubiera escrito Homero en persona o, en todo caso, el verdadero autor de la *Odisea*, que en el momento de escribir se escinde en dos **sujetos escribientes**: su yo empírico, que es el que materialmente traza los caracteres en el papel (o se los dicta a quien los escribe), y el personaje mítico del cantor ciego, asistido por la divina inspiración, con el cual se identifica.

De la misma manera nada cambiaría si «yo» fuese a la vez el yo que os habla y el Homero de quien escribo, es decir, si lo que yo le atribuyo a Homero fuera invención mía. El procedimiento quedaría claro de inmediato si la frase fuese «Yo escribo que Homero cuenta que Ulises descubre que las Sirenas son mudas». En este caso, para obtener un determinado efecto literario, yo atribuyo apócrifamente a Homero algo que yo he cambiado, deformado o interpretado acerca de la narración homérica. (En

Se trata de la distinción entre autor real y autor empírico sobre la que escriben Ayala, Booth y Chatman.

realidad, la idea de las Sirenas silenciosas es de Kafka; pensemos que el *yo* sujeto de la frase sea Kafka.) Pero incluso sin cambios, los innumerables autores que, rememorando a autores precedentes, han vuelto a escribir y a interpretar una historia mítica o, en todo caso, tradicional, lo han hecho para comunicar algo nuevo, aun permaneciendo fieles a la imagen de la tradición; y para todos ellos en el *yo* del sujeto escribiente pueden distinguirse uno o más niveles de realidad subjetiva individual y uno o más niveles de realidad mítica o épica, que saca su materia de la imaginación colectiva.

Volvamos a la frase de la que hemos partido. Cualquier lector de la *Odisea* sabe que, para mayor exactitud, tendría que ser escrita así:

«Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las Sirenas».

En la *Odisea*, en efecto, las vicisitudes de Ulises en **tercera persona** engloban otras vicisitudes de Ulises en **primera persona**, que son las que él cuenta a Alcinoos, rey de los Feacios. Si comparamos las unas con las otras vemos que sus diferencias no son sólo gramaticales. Las vicisitudes contadas en tercera persona tienen una dimensión psicológica y afectiva que les falta a las otras. Y en ellas la presencia de lo sobrenatural consiste en apariciones de los dioses del Olimpo, que se manifiestan a los hombres bajo las vestiduras de comunes mortales. Por el contrario, las aventuras de Ulises contadas en primera persona parecen pertenecer a un repertorio mitológico más primitivo, en que los comunes mortales y los seres sobrenaturales se encuentran cara a cara, en un mundo poblado de monstruos, cíclopes, sirenas, magas que transforman a los hombres en cerdos: el mundo, en suma, de lo sobrenatural pagano y preolímpico. Podemos por tanto definir dos niveles de realidad mítica distintos, a los cuales corresponden dos geografías: una, correspondiente a la experiencia histórica de la época (la de los viajes de Telémaco y retorno a Itaca); y otra, fabulosa, resultante de la yuxtaposición de tradiciones heterogéneas (la de los viajes de Ulises contados por Ulises). Podemos añadir que entre los dos niveles se sitúa la isla de los Feacios, o sea el lugar ideal del que nace la narración, utopía de perfección humana fuera de la historia y fuera de la geografía.

Me he alargado en este punto porque me sirve para ejemplificar cómo a los distintos niveles les corresponde un nivel de

Sobre las relaciones entre la **primera** y la **tercera persona** es conveniente consultar el texto de Butor.

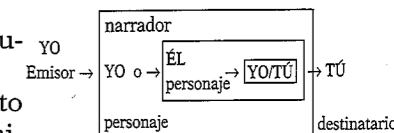
Niveles de realidad y niveles de credibilidad

credibilidad distinto, o mejor, una distinta *suspensión of disbelief*; admitiendo que un lector «crea» en las aventuras de Ulises contadas por Homero, ese mismo lector puede considerar a Ulises un fanfarrón por todo lo que Homero pone en su boca, en primera persona. Pero cuidemos de no confundir niveles de realidad (internos a la obra) con niveles de verdad (referidos a un «afuera»). Por eso es por lo que siempre hemos de tener presente la totalidad de la frase:

«Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las Sirenas».

Esta es la fórmula que yo propongo como el más completo y, a la vez, el más sintético **esquema** de articulaciones entre niveles de realidad en la obra literaria.

En este punto es útil el **esquema** que para explicar los niveles narrativos propone Segre (1985:28):



SEYMOUR CHATMAN

LA COMUNICACIÓN NARRATIVA

Que es esencial no **confundir** el autor y el narrador se ha convertido en un tópico de la teoría literaria. Como afirma Monroe Beardsley, «el hablante de una obra literaria no puede ser identificado con el autor y, por consiguiente, el carácter y condición del hablante sólo pueden conocerse a través de la evidencia interna, a menos que el autor haya proporcionado un contexto pragmático, o que diga que lo ha hecho, que lo conecta con el hablante».¹ Pero aun en ese contexto, el hablante no es el autor, sino el «autor» (las comillas del «como si»), o mejor aún el narrador-«autor», uno de varios tipos posibles.

Además, hay un tercer elemento demostrable, apodado apropiadamente por Wayne Booth, el «autor **implícito**»:

De esta **confusión** tratan Ayala, Booth y Calvino.

Autor y narrador

Es preferible autor **implícito** como se verá en el artículo de Booth.

Seymour Chatman, *Story and discourse*, Cornell UP, Ithaca, 1978. *Historia y discurso* (1978), trad. M. J. Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1990, pp. 158-162.

1. En *Aesthetics*, Nueva York, 1958, p. 240. Cf. Walker Gibson, «Authors, Speakers, Readers, Mock Readers», *College English*, 11 (1950), pp. 265-269; y Kathleen Tillotson, *The Tale and the Teller*, Londres, 1959.

**Autor implicado
(o implícito)**

Al escribir, [el autor real] no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino una versión implícita de «sí mismo» que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres... Ya llamemos a este autor implícito un «escriba oficial» o adoptemos el término recientemente recuperado por Kathleen Tillotson —el «segundo ego» del autor— está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por muy impersonal que intente ser, su lector va a construir inevitablemente una imagen del escriba oficial.²

Es «implícito», es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello*, no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos. Podemos entender con claridad la noción de autor implícito si comparamos diferentes obras escritas por el mismo autor real pero presuponiendo diferentes autores implícitos. El ejemplo de Booth: el autor implícito de *Jonathan Wild* «por deducción está muy preocupado con los asuntos públicos y con los efectos de la ambición desenfrenada de los “grandes hombres” que consiguen el poder en el mundo», mientras que el autor implícito «que nos saluda en la página uno de *Amelia*» transmite más bien un «aire de solemnidad sentenciosa».³ El autor implícito de *Joseph Andrews*, por el contrario, nos parece «gracioso» y «normalmente despreocupado», no solamente el narrador, sino que todo el diseño de *Joseph Andrews* funciona en un tono muy diferente al de *Jonathan Wild* o *Amelia*. Henry Fielding creó tres autores implícitos claramente distintos.

La diferencia es especialmente evidente en el caso del «narrador no fidedigno» (otra de las felices creaciones de Booth).

Corresponde a *unreliable narrator*, que también se podría traducir por **narrador «no fiable»** (en oposición a narrador «fiable»).

2. *Rhetoric of Fiction*, pp. 70-71 (trad. cast.: *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1974).

3. *Ibid.*, p. 72.

Lo que hace a un narrador no fidedigno es que sus valores divergen notablemente de los del autor implícito; es decir, el resto de la narración —«la norma de la obra»— entra en conflicto con la presentación del narrador y empezamos a sospechar de su sinceridad o competencia para contar la «versión verdadera». El narrador no fidedigno prácticamente se contradice con el autor implícito, de otro modo no sería aparente su condición de no fidedigno.

El autor implícito establece las normas de la narración, pero la insistencia de Booth en que éstas son morales parece innecesaria. Las normas son códigos culturales generales, cuya relevancia para la historia ya hemos considerado. El autor real puede asumir las normas que quiera a través del autor implícito. Tiene tanto sentido acusar al Céline o al Montherlant reales de lo que el autor implícito hace que suceda en *Journey to the End of the Night* o *Les Jeunes Filles* como hacer responsable al Conrad real de las actitudes reaccionarias del autor implícito de *The Secret Agent* o *Under Western Eyes* (o, en tal caso, a Dante por las ideas católicas del autor implícito de *La Divina Comedia*). Realmente la fibra moral de uno no puede ser «seducida» por astutos autores implícitos. Nuestra aceptación de su universo es estética, no ética. Confundir al «autor implícito», un principio estructural, con cierta figura histórica a la que podemos o no admirar moral, política o personalmente debilitaría seriamente nuestro proyecto teórico.⁴

Siempre hay un autor implícito, aunque en el sentido normal podría no haber un único autor real: la narración puede haber sido compuesta por un comité (las películas de Hollywood), por un grupo variado de gente a lo largo de un extenso período de tiempo (muchas baladas populares), por la generación fortuita de números de un ordenador, o lo que sea.

El complemento del autor implícito es el **lector implícito**, no usted o yo en carne y hueso, sentados en nuestra sala de estar leyendo el libro, sino el público presupuesto por la misma

4. Hay una discusión interesante de la cuestión en Susan Suleiman, «Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the Roman à thèse», *Neophilologus* (abril de 1976), pp. 162-177. Suleiman cree que el autor implícito, así como el narrador, puede ser no fidedigno y por eso podemos aceptar imaginariamente una narración que rechazamos ideológicamente.

**Las normas de
la narración****Autor implicado
(o implícito) y
autor real**

Tratan del **lector implícito** (o implicado) Ayala, Booth, Calvino, Eco e Iser.

Lector: lector implícito (o implicado) y narratario

Estudian el **narratario** los trabajos de Genette y, sobre todo, Prince.

Tocante a la **aceptación**, es decir, la credibilidad, véase Calvino y su cita de Coleridge.

Pozuelo y Villanueva utilizan la fórmula «**pacto de ficción**».

narración. Lo mismo que el autor implícito, el lector implícito siempre está presente. Y del mismo modo que puede o no haber un narrador, puede o no haber un narratario.⁵ Puede materializarse como personaje en el mundo de la obra: por ejemplo, el que escucha a Marlow mientras revela la historia de Jim o Kurtz. O puede que no haya en absoluto una referencia explícita a él, aunque se sienta su presencia. En estos casos el autor deja bien clara la postura que se desea del público y debemos darle otra oportunidad si es que queremos continuar. El personaje narratario es solamente uno de los recursos por los que el autor implícito informa al lector real de cómo comportarse como lector implícito, de qué *Weltanschauung* debe adoptar. El personaje narratario suele aparecer en narraciones como las de Conrad cuya textura moral es especialmente compleja, en las que lo bueno no se distingue fácilmente de lo malo. En las obras que no tienen narratarios explícitos, la postura del lector implícito sólo puede inferirse en base a términos morales y culturales ordinarios. Por eso «The Killers» de Hemingway no nos permite asumir que nosotros somos también miembros de la Banda; la historia no funcionaría de otro modo. Por supuesto, en última instancia el lector real puede rechazar este papel que se le sugiere, los no creyentes no se hacen cristianos sólo para leer *El Infierno* o *Paradise Lost*. Pero ese rechazo no contradice la **aceptación** «como si» o imaginaria de la lectura implícita necesaria para la comprensión elemental de la obra.

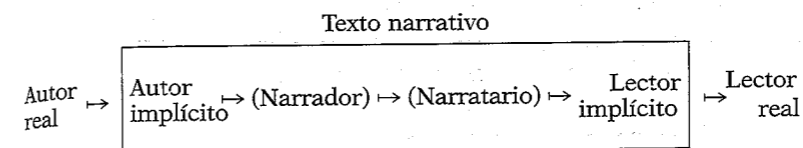
Es tan necesario distinguir entre narratarios, lectores implícitos (elementos inmanentes a la narración), y lectores reales (elementos extrínsecos y accidentales para la narración) como entre narrador, autor implícito y autor real. El «usted» o «querido lector» al que se dirige el narrador de *Tom Jones* no es Seymour Chatman, ni tampoco el narrador es Henry Fielding. Cuando acepto el **contrato de la ficción** añado otro ser: me convierto en lector implícito. Y lo mismo que el narrador puede o no aliarse con el autor implícito, el lector implícito facilitado por el lector real puede o no aliarse con un narratario. En *Tom*

5. El término fue ideado, que yo sepa, por Gerald Prince, «Notes Toward a Categorization of Fictional "Narratees"», *Genre*, 4 (1971), pp. 100-105. El «lector asumido» de Booth (p. 157) es lo que llamo el lector implícito.

Jones o *Tristram Shandy* la alianza está muy próxima; en *Les Liaisons dangereuses* o *Heart of Darkness* la distancia es grande.

La situación del narratario es paralela a la del narrador: abarca desde un individuo completamente caracterizado a «nadie». De nuevo, la «ausencia» o «el no estar indicado» se pone entre comillas. De algún modo, todo cuento implica un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuenta. Pero el autor puede, por diversas razones, no mencionar estos componentes e incluso hacer todo lo posible por indicar que no existen.

Ahora ya podemos hacer el diagrama de la situación de toda la comunicación narrativa de la manera siguiente:



El **recuadro** indica que sólo el autor implícito y el lector implícito son inmanentes a la narración, el narrador y el narratario son opcionales (entre paréntesis). El autor real y el lector real están fuera de la transacción narrativa en sí misma, aunque le son por supuesto indispensables en un sentido práctico esencial.

DORRIT COHN

TÉCNICAS DE PRESENTACIÓN DE LA CONCIENCIA

Aunque mi propia discusión de los modos para representar la conciencia será más literaria que lingüística en su atención a los aspectos estilísticos, contextuales y psicológicos, tomo simples criterios lingüísticos como punto de partida nombrando y definiendo tres técnicas básicas:

Dorrit Cohn, «Introduction», en *Transparent minds*, Princeton UP, Princeton, 1978, pp. 11-17 [3-17]. Traducción de Enrique Turpin. © 1978: PUP. Traducido y publicado con permiso de Princeton University Press.

Rimmon-Kenan corrige el esquema en el sentido de excluir al autor y lector implícitos del texto y convertir al narrador y narratario en factores constitutivos (y no opcionales) de la comunicación narrativa. Véase el esquema de Segre en la p. 201.

1. *Psiconarración*. La técnica más indirecta no tiene un nombre fijo; se le han aplicado los términos «descripción omnisciente» y «análisis interno», pero ninguno es satisfactorio. «Descripción omnisciente» resulta demasiado general: cualquier cosa, no sólo la psique, puede ser descrita «omniscientemente». «Análisis interno» es engañoso: «interno» implica un proceso que ocurre *dentro*, más bien que *aplicado a*, una mente (cf. hemorragia interna); «análisis» no casa con el informe escueto ni con el considerable recurso a imágenes que un narrador puede adoptar para narrar la conciencia.

Se habla de **psiconarración** cuando un narrador (que recurre a la tercera persona) expone mediante el discurso indirecto, es decir, en su propia voz, las emociones o pensamientos (conscientes o no), los sueños y visiones de uno o varios personajes, comentándolos o no.

Mi neologismo «**psiconarración**» identifica tanto el objeto como la actividad que denota (análogamente a psicología o psicoanálisis). A su vez es francamente distintivo, a fin de centrar la atención en las técnicas básicas más olvidadas. Los críticos del flujo de conciencia [*stream of consciousness*] han reconocido su existencia sólo de mala gana, ya que todas las psiquestas ficcionales desde *Ulises* se supone que llegan al lector directamente, sin la ayuda de un narrador; Robert Humphrey incluso declara que es una «especie de shock» encontrar escritores como Dorothy Richardson «que usan la descripción convencional por un autor omnisciente, sin ningún intento por parte del autor de ocultarlo».² Y críticos lingüístico-estructuralistas, reduciendo la técnica a un discurso indirecto no dicho, ignoran las funciones irónicas o líricas, reductivas o expansivas, subverbiales o superverbiales que la psiconarración puede realizar, precisamente porque *no* es en primera instancia un método para presentar el lenguaje mental.

2. *Monólogo citado*. La tendencia a polarizar técnicas histó-

1. Estos términos han sido usados por Bickerton («Modes of interior monologue: A formal definition», *Modern Language Quarterly*, 28 (1967), pp. 229-239], p. 229) y Bowling («What is the stream of consciousness technique?», *PMLA*, 55 (1950), pp. 333-345]. La «descripción por un autor omnisciente» de Humphrey y el «análisis narrativo» de Scholes y Kellogg tiene desventajas similares (véase *The Nature of Narrative* [Nueva York, 1966], p. 193).

2. Humphrey (1954: 33). A Humphrey le corresponde, sin embargo, el mérito de haber reconocido la existencia de esta técnica «convencional» en las novelas de flujo de conciencia. Otros críticos han rechazado categóricamente que las novelas de este tipo incluyan tales pasajes «omniscientes». Véanse Bowling (1950: 343-344), Friedman (1955b: 5-6), Bickerton (1967: 235).

ricamente ha acabado incluso por confundir la técnica que, desde un punto de vista puramente gramatical, es la más simple de definir. Según el canon posjoyceano, se suponía que el **monólogo interior** no había existido antes de *Ulises* (con la notable excepción de la novela *Han cortado los laureles* [*Les lauriers sont coupés*] de Dujardin). Pero, ¿qué hacer con las citas de pensamiento directo en novelas como *El rojo y el negro* o *Crimen y castigo*? Muchos críticos aceptaron las tesis desarrolladas por Dujardin en su libro *Le monologue intérieur*, en el que traza una línea claramente divisoria entre las citas de la mente que se encuentran en las novelas de flujo de conciencia y las que se hallan en novelas más tradicionales. Insistiendo en que el término de «monólogo interior» se debería reservar para la moderna y «fluida» variedad de citas de pensamiento, los críticos han sugerido términos como «monólogo tradicional» o «soliloquio silencioso» para las citas de pensamiento que aparecen en novelas prejoyceanas.³ La tendencia ha sido distinguir entre ellas en términos tanto psicológicos como estilísticos: el monólogo interior es descrito como asociativo, ilógico o espontáneo; el soliloquio como retórico, racional o deliberado.⁴ Al monólogo interior se le atribuyen los ritmos *staccato*, las elipsis, una profusa imaginaria; al soliloquio unos patrones de lenguaje más ordinariamente discursivos.

Aunque incluso esta división tiene una cierta validez histórica, es imposible decidir, en base a tales matices, si un texto es, o no, un monólogo interior: algunas citas de mentes ficticias (tanto en novelas prejoyceanas como posjoyceanas) contienen a la vez esquemas lógicos y asociativos, de manera que su grado de «fluidez» puede variar de un momento a otro (y de in-

3. Véase Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur* (París, 1931), pp. 7 y 67-73. También W. L. Lillyman, «The Interior Monologue in James Joyce and Otto Ludwig», *Comparative Literature*, 23 (1971), pp. 45-54, esp. 49-50; Bickerton (1967: 233-235); y Humphrey (1954: 36-38).

4. El propio Dujardin resume la distinción de esta forma: «La innovación esencial del monólogo interior consistía en su objeto, que era el de evocar el constante flujo de pensamientos que atravesaban la mente del personaje desde el momento de su surgimiento, sin explicar sus articulaciones lógicas, dando la impresión de eventualidad... La diferencia no estriba en que el monólogo tradicional expresa menos pensamientos íntimos que el monólogo interior, sino que los coordina exhibiendo su articulación lógica» (*Le monologue intérieur*, p. 68.)

El **monólogo interior** citado corresponde a la expresión de la vida interior de un personaje que habla en primera persona, aunque en un contexto gobernado por un narrador en tercera persona, por lo que se distingue del monólogo autónomo (Joyce), que prescinde de la mediación narrativa.

«Las citas de pensamiento directo de la novela del s. XIX no son "monólogo interior", sino "monólogo tradicional", "soliloquio silente", etc. Los ritmos deslavazados, las elipsis son típicas del monólogo interior, las estructuras más canónicas del discurso son **soliloquio**» (Beltrán Almería).

térprete a intérprete). La distinción **monólogo interior-soliloquio**, además, hace que se pierda de vista el doble denominador común a todas las citas de pensamiento, sin reparar en su contenido o estilo: la referencia al yo que piensa en primera persona y al momento narrado (que también es el momento de la locución) en presente. Esta arquetípica estructura gramatical diferencia claramente la técnica más directa de las otras técnicas de representación de la conciencia en un contexto de tercera persona.⁵

En cuanto al término «monólogo interior»: desde el momento en que de forma general la interioridad (silencio) de hablarse a sí mismo se ha aceptado en la narrativa moderna, «interior» es un modificador casi redundante y podría, por motivos estrictamente lógicos, ser reemplazado por «citado». Pero el término «monólogo interior» está tan sólidamente atrincherado (y tiene una tan larga y variada historia dentro de la tradición moderna) que se perdería más que se ganaría descartándolo completamente. Por lo tanto, usaré el término combinado «monólogo interior citado», reservándome la posibilidad de omitir el segundo adjetivo a voluntad y el primero siempre que el contexto lo permita.

3. *Monólogo narrado*. La última técnica básica en el contexto de la tercera persona es la menos conocida en la crítica inglesa. Incluso críticos tan sofisticados como Scholes y Kellogg distinguen sólo «dos procedimientos principales para presentar la

5. He defendido previamente este criterio gramatical (y contra la distinción entre monólogo interior y soliloquio) en «Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style», *Comparative Literature*, 18 (1966), pp. 97-112, p. 109. Véase también Scholes y Kellogg, quienes introducen su admirable discusión de las citas de pensamiento directo desde Homero a Joyce, distinguiendo claramente monólogo interior de flujo de conciencia e identificándolo con el «soliloquio sordo» (1966: 177). W. J. Lillyman intenta rebatir estos argumentos en el sentido de que el verdadero monólogo interior (joyceano) «carece de todas las señales de la presencia del narrador, todos los signos del control del narrador» (p. 47). Pero las únicas «señales» de este tipo que es posible encontrar en los monólogos prejoyceanos son externas a la efectiva cita de pensamiento y afectan más bien a la manera en que el monólogo se enlaza dentro del contexto: si está o no explícitamente introducido (p. 49). A este respecto Joyce introdujo, por supuesto, un patrón innovador que debe ser estudiado.

vida interna»: análisis narrativo y monólogo interior [1966: 193]. Esta doble división deja un amplio espacio vacío para la técnica que probablemente permite el mayor número de pensamientos figurados en la novela de los últimos cien años, pero que no tiene un nombre inglés estandarizado. A veces se usan los términos francés y alemán (*style indirect libre* y *erlebte Rede*), así como «discurso indirecto libre», «monólogo interior indirecto», «discurso referido», etc. Previamente he etiquetado esta técnica como «**monólogo narrado**» [1966], un nombre que sugiere su posición a medias entre la narración y la cita. Lingüísticamente es la más compleja de las tres técnicas: como la psiconarración, mantiene la referencia a la tercera persona y al tiempo de la narración, pero como el monólogo citado, reproduce literalmente el lenguaje mental del propio protagonista.

En suma, se pueden identificar tres tipos de presentación de la conciencia en el contexto de la narración en tercera persona [...] A modo de **síntesis**: 1. Psiconarración: el discurso del narrador sobre la conciencia de un personaje; 2. Monólogo citado: el discurso mental de un personaje; 3. Monólogo narrado: el discurso mental de un personaje bajo la capa del discurso del narrador.

Sorprendentemente, el estudio de las técnicas de representación de la conciencia se ha centrado de manera casi exclusiva en textos narrativos en tercera persona (con la notable excepción de los textos que adoptan por entero la forma del monólogo interior). El hecho de que los narradores autobiográficos también tengan vida interior (su propia vida interior pasada) para comunicar ha pasado casi inadvertido. Pero la *retrospección* dentro de una conciencia, aunque menos «mágica», no es un componente menos importante de las novelas en primera persona que la *inspección* de una conciencia en las novelas en tercera persona. Aparecen los mismos tipos básicos de presentación, se pueden aplicar los mismos términos básicos, modificados por prefijos para señalar la distinta relación del narrador con el tema de su narración: la psiconarración se convierte en autonarración (por analogía con el autoanálisis) y los monólogos pueden ahora ser autocitados o autonarrados.

Si sólo se tratara de examinar un territorio análogo en el cual «él pensaba» se ve sustituido por «yo pensaba», la división bipartita de mi estudio respecto a las formas narrativas de

El **monólogo narrado** corresponde a la expresión de la vida interior de un personaje dentro del discurso de un narrador en tercera persona mediante el discurso indirecto libre.

Como **síntesis**, Cohn ofrece este diagrama en el que las tres categorías exhiben su capacidad de representar lo consciente y lo inconsciente:

	inconsciente	consciente
psiconarración
monólogo narrado
monólogo citado

Técnicas en la novela en primera persona

Aunque se ha utilizado la terminología de narrador en **tercera persona**, como lo hace Butor, es recomendable tener en cuenta que para Genette sólo existen narradores en **primera persona**, como acepta la misma D. Cohn en nota.

primera y tercera persona sólo llevaría a redundancia.⁶ Pero el paralelismo entre ellas acaba tan pronto como se va más allá de la definición de las técnicas básicas. Hay, en primer lugar, un profundo cambio en el tono narrativo al desplazarse de uno a otro territorio, un cambio que ha sido subestimado en enfoques estructuralistas.⁷ Ello resulta de la relación alterada entre el narrador y su protagonista cuando este protagonista es su propio yo en el pasado. La narración de acontecimientos internos se ve más fuertemente afectada por este cambio de persona que la narración de acontecimientos externos; el pensamiento pasado debe ser ahora presentado como *recordado* por el yo, a la vez que es expresado por el yo (es decir, sujeto a lo que David Goldknopf llama «el incremento confesional» [*The Life of the Novel*, Chicago, 1972, pp. 38-39]). Todo esto altera sustancialmente la función de las tres técnicas básicas en la narración autobiográfica.

Pero hay otra razón mucho más importante para la división en personas: donde es de interés el método más directo para la presentación de la conciencia, aparece una radical disimetría entre las formas de la primera y la tercera persona. En el contexto de la tercera persona la expresión directa del pensamiento de un personaje (en forma de primera persona) siempre será una cita, un monólogo citado. Pero esta expresión directa de pensamiento puede también ser presentada fuera de un contexto narrativo y puede configurar una forma independiente de primera persona: el tipo de texto también normalmente llamado «**monólogo interior**» (*Han cortado los laureles*, «Penélope»). En este punto resulta claro que el término «monólogo interior»

6. Me he resistido a sustituir los términos familiares «primera persona» y «tercera persona» por los términos correspondientes de Genette «homodiegético» y «heterodiegético». Genette acierta al señalar que estos términos tradicionales son inexactos porque «toda narración está, por definición, virtualmente en tercera persona» (1972: 252). Pero la escasa familiaridad de los términos de Genette es un pesado precio a pagar por una ganancia mínima en la precisión. Teniendo precaución en el uso de estos viejos términos, me parecen preferibles para los propósitos de este estudio.

7. Genette, por ejemplo, no señala suficientemente las diferencias de persona (voz) estructurando su discusión sobre la focalización (punto de vista) en 1972: 203-211. Véase la crítica de Shlomith Rimmon (1976: 58-59).

Sobre las características lingüísticas del **monólogo interior**, Butor da precisiones interesantes.

ha venido designando dos fenómenos muy distintos, sin que nadie se haya parado a notar la ambigüedad: 1) una técnica narrativa para presentar la conciencia de un personaje mediante cita directa de sus pensamientos en un contexto narrativo; y 2) un *género* narrativo constituido en su totalidad por la silenciosa comunicación consigo misma de una mente ficticia.⁸ Aunque la técnica y el género comparten algunas implicaciones psicológicas y rasgos estilísticos, sus representaciones narrativas son totalmente diferentes: la primera es mediada (citada explícita o implícitamente) por una voz narrativa que remite al monoliguista con el pronombre de tercera persona en el marco del texto; la segunda, sin mediar y aparentemente autogenerada, constituye una forma autónoma de primera persona, que sería mejor observar como una variante —o mejor, un caso límite— de la narración en primera persona.

Esta ambigüedad terminológica tiene su origen también en Dujardin, quien tenía una razón especial para unir los dos significados: su pretensión de que *Han cortado los laureles* fue el único precedente de *Ulises* se habría visto debilitada si hubiera prestado atención a la diferencia estructural básica entre ambas obras: la ausencia de un contexto narrativo en su propia novela y su presencia en la de Joyce. Pero es obvio a primera vista que *Ulises* no es una novela de monólogo interior en el mismo sentido que *Los laureles*. La certeza de Joyce a este respecto es aparente en su propia descripción de la novela de Dujardin, como señalaba Valéry Larbaud: «En este libro el lector se halla situado, desde las primeras líneas, en los pensamientos del personaje principal, y el ininterrumpido desarrollo de este pensamiento, sustituyendo la forma usual, nos comunica qué está haciendo este personaje y qué le está ocurriendo».⁹ Apenas

8. Esta distinción no ha sido tenida en cuenta en los estudios de Dujardin, Bowling, Humphrey, Friedman, Edel, Bickerton, Scholes y Kellogg, Lillyman. Tampoco la menciona Valéry Larbaud en su prefacio a *Han cortado los laureles*. Únicamente Genette observa la distinción correctamente y sugiere que los textos del tipo de *Los laureles* «que se ha bautizado desafortunadamente como “monologue intérieur” tendría que llamarse propiamente *discourse immédiat*» (1972: 193).

9. Citado [...] por Richard Ellman, *James Joyce* (Nueva York, 1959), p. 534. Ellman traduce el comentario de Joyce de la cita francesa por Valéry Larbaud en el prefacio a la edición de 1925 de *Han cortado los laureles*.

podría haber realizado esta descripción para aplicarla a *Ulises*, ya que (con la notable excepción de la sección final de «Penélope») el monólogo interior está siempre incrustado en un entorno de tercera persona narrativa. Las «primeras líneas» de muchas de sus secciones (incluyendo por supuesto las primeras líneas de la obra), lejos de situar al lector «en los pensamientos del personaje principal», están claramente contadas en «la forma usual de la narrativa».¹⁰ Cuando en *Ulises* aparece el monólogo interior, alterna con la narración, y estas incursiones, no importa lo fugaces que sean, permean la autolocución con un elemento discontinuo, incluso la alivian de ciertas dificultades notorias de la forma autónoma (es decir, la descripción de los propios gestos y contextos del monologuista). No importa lo poco tradicionales que sean las modulaciones de Joyce, pues secciones como «Proteo» o «Hades» son de alguna forma estructuralmente análogas a los monólogos en las novelas de Stendhal o Dostoievski más que la forma autónoma de la novela de Dujardin.

Probablemente no es coincidencia que el comentario de Joyce sobre *Los laureles* date precisamente del tiempo en que escribía «Penélope»,¹¹ la única sección de *Ulises* que tiene una estructura análoga a la de la novela de Dujardin. El mismo comentario todavía permanece hoy como la más certera descripción que tenemos del monólogo interior¹² como una forma específica de ficción: un género en primera persona que, por

10. Por lo tanto, es tremendamente erróneo aceptar la descripción de Joyce de *Los laureles* y su «definición de monólogo interior», como W. J. Lillyman hace en su artículo «The interior Monologue», p. 50.

11. De acuerdo con Ellmann, «Penélope» estaba acabada en octubre de 1921, y el comentario de Larbaud se hizo en noviembre de 1921 (*James Joyce*, pp. 533-534).

12. No hay ninguna prueba de que el propio Joyce utilizara el término monólogo interior. Pero en «Linati Schema» muestra que era consciente de la diferencia entre «Penélope» y secciones como «Proteo» al llamar la «Técnica» de la primera «Monólogo» y la de la segunda «Soliloquio». Véase Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey* (Nueva York, 1972), Apéndice.

Algunos críticos han aplicado el término monólogo interior exclusivamente a las novelas de monólogo interior, sobre todo Michel Butor en «L'usage des pronoms personnels dans le roman» (*Répertoire II*, [París, 1964], pp. 61-72 [en este volumen, pp. 88-94]), y Erika Höhnisch, *Das gefangene Ich: Studien zum inneren Monolog im französischen Roman* (Heidelberg, 1967).

Con esta expresión, Cohn se refiere a la narración en tercera persona.

Monólogo interior autónomo

mera claridad, llamaré «monólogo interior autónomo», un término que refleja exactamente su relación de parecidos y similitudes con el monólogo interior citado. También para esta forma autónoma, de nuevo podemos omitir el segundo adjetivo en la mayoría de los casos. Un término alternativo que a veces usaré es «texto con monólogo interior» (o «novela»).

A pesar de su notoriedad, el monólogo interior autónomo en su forma pura es realmente infrecuente, incluso si contamos (como deberíamos) las secciones separadas de textos más largos que adoptan esta forma («Penélope» o el monólogo de Goethe de Mann). Sin embargo, es un género que se relaciona con otros géneros de primera persona en formas mucho más complejas de lo que generalmente se ha supuesto. Tanto tipológica como históricamente, hay muchos estadios intermedios entre los textos monológicos y los autobiográficos, y las dos categorías sólo se pueden separar por el examen detallado de estas variaciones transicionales. En este punto, el estudio de las técnicas para representar la conciencia necesariamente desemboca en el problema mayor de los géneros narrativos (y el género narrativo), con el monólogo interior autónomo actuando como la piedra de toque esencial para definir cuál es la «forma usual de la narrativa» y cuál no lo es.

FÉLIX MARTÍNEZ BONATI

EL ACTO DE ESCRIBIR FICCIONES

La aproximación más frecuente al problema de la naturaleza de las frases novelísticas supone, pues, que ellas son discursos del novelista, y, para resolver las paradojas resultantes, procede a negarle a este discurso los atributos plenos de un discurso: las afirmaciones novelísticas no son del todo afirmaciones, no van en serio, el novelista sólo «finge» hacerlas, no las hace de veras, etc.

Félix Martínez Bonati, «El acto de escribir ficciones» (1978), en *La ficción narrativa*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 63-64 y 65-69 [61-69].

La naturaleza de las frases novelísticas

O bien, como lo hacen Roman Jakobson y algunos críticos estructuralistas, se sostiene que el «mensaje» literario, a diferencia del corriente, no apunta referencialmente a ningún objeto, sino a sí mismo. Todas estas teorías contradicen de plano nuestra experiencia de lectores de novelas, ya que, en ella, muy por el contrario, vivimos el discurso narrativo como una referencia superlativamente adecuada y ceñida a un mundo intensamente presente. [...]

Mi planteamiento es básicamente diferente: las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario. Porque son ficticias y parte de un mundo ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades *fantásticas*. Por eso es natural en ellas lo que sería ilegítimo en el discurso real (como es legítimo en el personaje de un cuento fantástico lo que no sería aceptable en un marco realista ni posible en la experiencia real). Dicho de otra manera, las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza y estructura del «speech act» a que pertenecen, ni en su función lógica, sino en su status óntico.

John Searle sostuvo que la actividad de escribir novelas, en lo que ella tiene de actividad productora de lenguaje (de oraciones y, en especial, de oraciones asertivas, como las del narrar o describir), es una de *fingir* («to pretend»), por parte del autor, el estar efectuando ciertos actos de hablar, en especial el acto de sostener la existencia de ciertos hechos. Esto es, el autor, sin ánimo de engañar, claro está, sino como parte de un juego institucionalizado, regulado por convenciones literarias que el lector conoce, *haría como si* estuviese hablando (o escribiendo), sin estar haciéndolo realmente. Emitiría o escribiría palabras, ejecutaría locuciones, pero ellas no serían parte de un hablar efectivo y pleno, sino de un mero fingimiento de que se habla o escribe. No es posible sostener, piensa Searle, que el autor de novelas pueda hacer seriamente las afirmaciones que su texto contiene. Sólo puede fingir hacerlas.

Que escribir novelas sea fingir estar escribiendo, no suena bien al oído lógico. No resulta muy convincente asegurar, creo, que lo que el gran novelista tal cumplió como la tarea de su

Óntico se refiere en este contexto a que las frases no han sido dichas por un hablante que tenga existencia real, verificable en el orden de las cosas.

La ficción como fingimiento

vida fue fingir, por decenios, que escribía. Es fácil comprender cuáles son las incongruencias conceptuales que uno percibe aquí, aunque confusamente, de inmediato. La lógica de «fingir» lleva naturalmente a la cuestión de qué hacía, pues, realmente este hombre durante su esforzada vida, ya que escribir era algo que sólo fingía estar haciendo. *Fingir* implica dos actos simultáneos e inseparables: uno, aparente, que sólo se finge, y otro, el real, que es efectuado de veras *por medio* del fingimiento del primero; por ejemplo: engañar, hacer creer algo que no es; hacer creer a quien me observa a cierta distancia que estoy cavando una zanja, cuando en verdad sólo hago parte del movimiento pertinente, y eso sin fuerza. Otro ejemplo de fingir es el de un niño que *juega* : sentado en el suelo, finge manejar un auto veloz; en verdad, goza el juego de imaginarse a sí mismo en una correspondiente aventura. En un adulto, fingir, me parece, es engañar o es «jugar como un niño» (o es una forma leve o grave de insania).

Si se quiere, pues, sostener que escribir ficciones es fingir que se habla o escribe, y que esto no es un acto de engaño, de juego más o menos infantil ni de locura, se queda deudor de la determinación fundamental del acto, implicada por la lógica de *fingir* : ¿qué logra realizar verdaderamente el autor por medio de su fingir que habla o escribe? Me parece que Searle propone la siguiente respuesta: lo que logra realmente el novelista por medio de su fingir que habla, es crear, para sí mismo y para el lector, un mundo ficticio. [...]

La significación de «fingir» implica un gesto hueco, una ejecución no hecha realmente, una ausencia de logro y resultado, es decir, la falta del efecto propiamente pertinente a la acción fingida. El acto fingido, *por definición* , no puede ser efectivo. (El fingimiento puede serlo, como engaño.) Esto es: si sólo finjo describir o narrar, no describo ni narro. Y si no describo ni narro, no puedo crear ni transmitir imágenes de un mundo narradas o descritas. No se ve, pues, cómo el fingir hablar (y el leer el texto como hablar fingido) pueda dar lugar al crear un mundo imaginario *de que se habla* .

Las oposiciones categoriales fingir/hacer de veras, hacer no serio/hacer serio, actos locutivos/actos enlocutivos, no son apropiadas para definir la naturaleza de la ficción literaria y de la actividad creadora del autor. Hay, por cierto, una diferencia radical entre escribir ficciones y escribir un mensaje o un informe

reales, entre la frase de ficción y la frase de un discurso no ficcional. Pero esa diferencia no está en aquellas categorías, sino, precisamente, en las de ficción y realidad: la frase de ficción es ficticia, no es real. Las frases de una novela son actos plenos, completos y serios de lenguaje, efectivos y no fingidos, pero son meramente imaginarios, y, en consecuencia, no son actos del autor de la novela. El autor de una novela, *qua talis*, ni habla ni finge hablar. Tampoco *escribe*, si entendemos por escribir, comunicar o efectuar *sus* actos de lenguaje por escrito.

La actividad del escritor de ficciones

¿Qué hace, pues, el escritor de ficciones? Creo que podemos definir su actividad de la manera siguiente: El autor *a*) imagina ciertos acontecimientos; algunos de estos acontecimientos imaginados son frases, y algunas de estas frases describen a algunos de estos acontecimientos.¹ Además de esto, el autor *b*) registra (directa o indirectamente) por escrito el texto de las frases imaginadas que decide retener. El autor produce realmente signos lingüísticos («escribe» o dicta, o lee en voz alta o recita su propia obra), pero ellos no son actos de hablar, ni parte de un acto de hablar, sino signos (icónicos) que representan frases, actos de hablar, imaginarios. No hay, pues, fingimiento de parte del autor en cuanto tal. Hace algo efectiva y realmente: imagina una narración efectiva (ficticia, pero no «fingida») de hechos también meramente imaginados. Inscribe o graba o hace inscribir realmente el texto de las frases imaginadas. No finge ni pretende estar haciendo otra cosa.

La regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el **aceptar** un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor; sino un hablar pleno y auténtico, pero ficti-

1. Algunos de los acontecimientos imaginados constituyen la historia o el mundo presentados; otros son las frases narrativas o descriptivas que los presentan. Sólo algunas de las frases de la novela describen los acontecimientos de su historia y los aspectos de su mundo, pues otras, o no son narrativo-descriptivas, o son frases de los personajes, esto es, parte de la historia y no necesariamente referencia a ella y su mundo. Sólo algunos de los acontecimientos imaginados quedan fijados en descripciones, porque (aparte de que el autor puede desechar algunas de sus imágenes y no darles descripción) otros acontecimientos de la historia son frases, reproducidas directamente y no descritas por medio de otras frases, y, finalmente, porque el mundo novelístico, aunque accesible sólo a través del lenguaje, lo excede.

Tal **aceptación** sería la base del contrato o pacto de ficción, por el que el lector escucha a ese narrador ficticio, al que concede legitimidad y credibilidad suficientes como fuente única y autorizada de lo que cuenta, como si de una persona real se tratara.

cio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó «origo» del discurso)² que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria.³

En algunos escritos de teoría de la literatura, se ha venido sosteniendo desde hace ya tiempo (presumiblemente, a partir de los trabajos de Wolfgang Kayser sobre el tema)⁴ que el narrador de la novela es un ente puramente imaginario, un ente radicalmente diverso del autor, aunque a veces se le parezca; así como el auditor o lector interno de la obra es un ente de ficción, radicalmente diverso del lector, aunque el lector deba ponerse esa máscara para efectuar la lectura.⁵ Pero estas distinciones, o siquiera su posibilidad, no han penetrado en las especulaciones filosóficas sobre el tema, ni en gran parte de la teoría de la literatura.

Lo que da fundamento a la posibilidad del discurso ficticio, es la diferencia entre el acto de la producción (o reproducción) de los signos del hablar, y el acto de hablar. Un discurso no será *mío* simplemente porque yo produzca en actualidad los signos lingüísticos, orales o escritos, que lo componen. Puedo estar recitando un soneto de Góngora, citando una sentencia de Séneca con la que no estoy de acuerdo, transcribiendo un documento histórico, leyendo a un amigo una carta de mi hijo. Para constituir propiamente un habla, el discurso debe ser asumido como

El acto de hablar y el discurso ficticio

2. Karl Bühler, *Sprachtheorie* (Jena, 1934) [trad. cast.: *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente, Madrid, 1967³].

3. Como puede advertirse, estoy usando el concepto de lo ficticio como opuesto al de lo real, y el de lo fingido como opuesto al de lo auténtico. No me aparto con ello del uso corriente. Un objeto real puede no ser auténtico, como el oro falso o una acción fingida, y los objetos ficticios de la literatura suelen ser auténticos. La bacía del barbero de la ficción cervantina es auténticamente una bacía (pues lo dice el narrador), aunque don Quijote la lleva como fingido yelmo de Mambrino.

4. Wolfgang Kayser, «Wer erzählt den Roman?», en *Die Vortragsreise* (Bern, 1958) [véase la bibliografía general].

5. Por ello, no cabe hacer una distinción radical entre la novela de forma autobiográfica (o «de primera persona») y la novela «de tercera persona» o «autorial», error, a mi ver, en que cayó Käte Hamburger, en su *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957, 1968), y que, de otra manera, repite Searle en el trabajo a que he hecho referencia. En su *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1964), Franz Stanzel ha mostrado la continuidad lógica y formal de estas y otras maneras narrativas.

suyo por el que efectivamente lo dice. El sentido de un acto de hablar sólo se perfecciona cuando se identifica a quien responde por ese acto, a quien, además de producir los signos, los hace suyos como parte de su decir *hic et nunc*.⁶ Habla, en un sentido primario, el que pronuncia, dándolo como propio, un determinado discurso. Corrientemente, claro, coincide el acto de asumir (o sostener) un discurso con el acto de originarlo, pero la marca decisiva es el gesto de responsabilidad personal, el cual puede extenderse a textos de origen manifiestamente ajeno, como un proverbio, una cita, un conocido principio doctrinal, etc. Según sean las circunstancias y el carácter del discurso, este gesto de apropiación de la palabra dicha puede consistir en un puro rasgo de la entonación o en formas más enfáticas, hasta culminar en ceremonias solemnes o firmas ante notario.

Si leo un texto no ficcional, filosófico, histórico, etc., estoy generalmente ante signos hechos por un impresor, que transcribe de un texto dactilografiado acaso por un moderno escribano, que puede haber estado escuchando la voz grabada en una cinta magnetofónica. Al leer, empero, *imagino* el discurso correspondiente al texto como el acto de comunicación lingüística originado en alguien responsable de él, alguien que, en la mayoría de los casos, no conozco directamente. No lo percibo físicamente como hablante o escritor, pues no está presente en mis circunstancias inmediatas; me limito a imaginarlo vagamente en las suyas. El discurso, pues, imaginario, que tengo ante mí, es sustancialmente mío (es parte de mi vida imaginaria), pero lo sé ajeno y lo comprendo como discurso sostenido por un autor que no soy yo, ni es el impresor, ni el escribano, ni la máquina grabadora. Para comprender el discurso, lo atribuyo a un sujeto que, en último término, es su fuente, pero fundamentalmente, es quien se obliga a las implicaciones institucionales de ese acto lingüístico. Si leo una novela, las circunstancias de transcripción pueden ser iguales, y ciertamente me encontraré, como en el caso anterior, frente a un discurso imaginario que

6. Hablar, sostengo, es una institución estructuralmente previa a sus especificaciones en actos diversos del hablar, es decir, en las instituciones específicas de los varios tipos de *speech acts*. Debemos, como se sabe, justamente a John Searle admirables contribuciones sobre estos temas, abiertos a la reflexión, independientemente, por John L. Austin y Josef König.

Lectura y ficción

yo proyecto sobre el texto físico. Pero esta vez no lo atribuiré al autor como acto lingüístico, sino sólo como **imagen creada**. Aceptaré este acto lingüístico como originándose en una fuente que puede ser muy vaga o muy caracterizada, pero que será parte del objeto creado que es la novela.

Sostengo que estas son reglas institucionales inexplicadas del leer obras de ficción, y que el autor procede conforme a ellas cuando elabora *su texto* (no *su discurso*) para el lector. No está fingiendo escribir o hablar, sino imaginando, entre otras cosas, un discurso ajeno y ficticio, y anotando el texto correspondiente a ese discurso puramente imaginario, para que un lector pueda reimaginarlo. El acto de escribir ficciones no es un *speech act* —ni uno auténtico, ni uno fingido.

Claro está que puede decirse con propiedad idiomática que el discurso ficticio imaginado por el autor es *suyo*, pues lo ha imaginado él por primera vez, lo ha *creado*. Pero es *suyo* como objeto imaginario que es modelo de otros tales, no como acto de hablar. Para ser *suyo* como acto de hablar, el discurso novelístico tendría que ser real, tendría que ser sostenido realmente, y eso —aquí concordamos con Searle— no es posible: nadie en su sano juicio puede sostener realmente tal discurso.

El hecho es que podemos imaginar «toda clase de cosas», reales o ficticias. Por lo menos, podemos imaginar una enorme variedad de entes, y entes ficticios de todas las clases que conocemos en nuestra experiencia real. Ello implica que podemos imaginar hablantes ficticios que sostienen seriamente afirmaciones (tan ficticias como ellos), verdaderas o falsas, acerca de otros entes ficticios. Y como podemos imaginarlos hablantes de nuestra lengua, no nos cuesta mucho ir escribiendo realmente las palabras de esos discursos imaginarios. Las palabras de un discurso son ejemplares concretos (*tokens*) de ciertos tipos abstractos (*types*). Las palabras del discurso ficticio propiamente tales escapan a nuestra pluma, pues son ejemplares ficticios, pero podemos producir ejemplares reales del mismo tipo, y en el mismo orden. De esta manera es posible registrar y fijar realmente el texto del discurso ficticio, y con él, el acontecimiento ficticio en su conjunto (el discurso y los hechos no lingüísticos narrados y descritos en él), salvar para otros imaginaciones felices. Esto es lo que hace el escritor de ficciones. Lo hace de veras, muy seriamente, y no finge estar haciendo otra cosa.

Esa **imagen creada** podría corresponder a la figura del autor implicado que propuso en su momento Booth, del que en otros términos también hablan Ayala y Calvino, y que incluye Chatman en el circuito de la comunicación narrativa.

Los efectos de la ficción

Una observación final. Deberá surgir de la lectura de lo precedente una natural objeción: ¿No es contradictorio declarar «plenamente efectivas» a las frases ficcionales (tanto, que determinan nuestra imaginación lectiva del mundo novelesco), si a la vez se las declara no reales o ficticias? Pero ¿no aceptamos todos que los personajes de novela son ficciones, y no seres reales, y, a la vez, les atribuimos el poder de interesarnos y conmovernos? Es necesario aceptar que lo ficticio tiene efectividad, aunque sea válido también que el individuo ficticio no es real. Estas paradojas no son otras que las tradicionalmente conocidas e implícitas en nuestras nociones de realidad y ficción. Disolverlas es una tarea ontológica y de análisis lingüístico que exige una teoría de la representación.

BRIAN MCHALE

LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DEL DISCURSO

Ninguna de las descripciones gramaticales disponibles del discurso representado/referido en inglés parece enteramente libre de presuposiciones injustificadas. En particular, la tipología clásica de los gramáticos tradicionales presupone una relación derivativa entre los varios tipos, que estimulan un análisis falaz del DIL («Discurso Indirecto Libre») literario [...]. Sin embargo, empezaré con este estudio debido a su claridad, familiaridad y facilidad de referencia.

Las gramáticas tradicionales distinguen tres tipos de discurso representado/referido: discurso directo (DD), discurso indirecto simple (DI) y discurso indirecto libre [DIL].

- 1) Ella se decía, «No, no, ahora no puedo, pero mañana beberé a pesar de la promesa que contraí con N.E.R. y alcanzaré la luna».

Brian McHale, «Free indirect discourse: A survey of recent accounts», *PTL*, 3 (1978), pp. 250-253 y 257-260 [249-287]. Traducción de Enrique Turpin.

Esa es también la tipología que expone Genette, variando algo las etiquetas, pero que Cohn considera insuficiente a su vez, dado que no contempla la representación de la conciencia.

- 2) Ella se decía que no entonces, pero que al día siguiente bebería pese a la promesa que contraí con el N.E.R. y «alcanzaría la luna».

- 3) Ella casi se desmayó cuando él empezaba a hacerle el amor. No, no, ella no podría ahora, pero mañana bebería pese a la promesa que había contraído con el N.E.R. y alcanzaría la luna (1919: 405).¹

La versión DI se puede «derivar» aplicando una serie de «transformaciones» informales a la versión DD:

1. Supresión de las comillas e inserción opcional de la conjunción *que* antes de las declaraciones referidas.
2. Conversión de pronombres personales y posesivos de la primera o segunda persona a la tercera.
3. Conversión (*back-shift*) de tiempos verbales: el tiempo presente de un periodo DD normalmente se convierte en el tiempo pasado en DI; pasado y presente perfecto se convierten en pasado perfecto; el pasado perfecto permanece como es, sin que exista ningún medio en inglés para registrar otra conversión. Los auxiliares modales, careciendo de equivalencias en pasado (*must, ought, etc.*), conservan las formas de presente en DI. El presente opcionalmente puede ser conservado después de verbos introductorios en pasado en casos de atemporalidad, estados de validez universal o proverbios.
4. Conversión de elementos deícticos: demostrativos (*este/estos* → *ese/esos*), adverbios temporales y espaciales (*ahora* → *entonces, hoy* → *aquel día, mañana* → *el próximo día, aquí* → *allí, etc.*). Evidentemente esta «transformación» no es imperativa, como lo son normalmente el cambio de persona y el cambio de los tiempos.
5. Transformación de preguntas directas: las preguntas están referidas indirectamente en la forma de oraciones *wh*-subordinadas, con la inversión del auxiliar + sujeto de las preguntas directas:

1. Todos los pasajes son citas de la edición de la Modern Library del volumen de la trilogía *U.S.A.* [de John Dos Passos]; las referencias indican título (*Paralelo 42, 1930; 1919, 1932; Mucho dinero, 1936*) y número de página de esta edición (por ejemplo, 1919: 405).

Características lingüísticas del discurso indirecto

En inglés, los pronombres interrogativos tienen esta forma: *who*, quien, *when*, cuándo, *where*, dónde, *why*, por qué, etc.

4) Ella se preguntaba dónde conseguiría una habitación para vivir, cómo encontraría amigos y dónde comería (*Paralelo 42: 330*).

Las exclamaciones aparecen similarmente como oraciones *wh*-en su versión DI:

5) Eleanor pensaba cómo la gente humilde entendía a un hombre como aquel, lo maravillosa que era la habitación, como un juego, como un Whistler, como Sarah Bernhardt (*Paralelo 42: 361*).

6. Transformación de imperativos directos: un imperativo DD puede ser expresado indirectamente como una oración *that* con el verbo principal modalizado o como una cláusula infinitiva:

6) A menudo tomaba un baño frío y se decía [que] debía atender al negocio y no preocuparse por aquellas cosas, o dejar que una chica se metiera bajo su piel de esa manera (*Paralelo 42: 254*).

7) Les dijeron dónde conseguir sus uniformes, les advirtieron que se mantuvieran alejados del vino y las mujeres y les dijeron que volvieran por la tarde. Por la tarde les dijeron que volvieran a la mañana siguiente para recoger sus carnés de identidad (*1919: 98*).

7. Una serie de rasgos que pueden aparecer libremente en discursos DD parece estar excluida en los DI: vocativos, interjecciones, rasgos de léxico dialectal, etc. Sin embargo, hay poca seguridad sobre lo que es y lo que no es admisible en DI [...].

Así como el DI puede ser descrito en términos de su «derivación» desde DD, de la misma manera el DIL puede ser descrito en términos de un grupo de «transformaciones» aplicadas a la versión DI:

1. Supresión del verbo introductorio de decir/pensar + la conjunción *que* (o palabras *wh*, *whether* o *if* en el caso de preguntas y exclamaciones). El verbo de decir puede, sin embargo, aparecer como una «oración de comentario», en medio o al final:

8) Él estaba deseando ir a Chartres con los dos, dijo; sería nuevamente como en los viejos tiempos, odiaba pensar cómo les iba separando la vida (*1919: 320*).

That corresponde a la conjunción «que».

Características
lingüísticas del
discurso indirecto
libre

9) Oh, no, ella se encontraba bien, sólo que se estaría en la cama todo el día, respondió Mary con voz luctuosa (*Mucho dinero: 548*).

2. Retención del desplazamiento de persona y cambio de los tiempos característicos del DI.

3. Recuperación de los elementos deícticos del DD, si estos han experimentado la conversión a formas temporal y espacialmente «distanciadas».

4. Recuperación del orden del auxiliar + sujeto de preguntas directas.

5. Recuperación de rasgos DD como interjecciones que eran (problemáticamente) excluidas en DI.

Debería estar claro a partir de esta descripción del DIL por qué Poutsma ([*A grammar of late modern English*, Groningen, Noordhoff] 1929: 630) habló de él como «un intermedio entre el discurso directo y el indirecto», porque parece DI en persona y tiempo, mientras parece DD al no estar estrictamente subordinado a un verbo «más alto» de dicción/pensamiento, y en elementos deícticos, el orden de las preguntas, y la admisibilidad de varios rasgos DD. Debería ser también obvio que gramaticalmente hay muy poco que distinga el DIL de las frases de narraciones sin argumento, de manera que resulta crucial la cuestión de cómo se determina su perceptibilidad.

Mi desasosiego con respecto a las reglas sobre rasgos admisibles o inadmisibles en DI y DIL prueba la naturaleza problemática de las propias reglas de gobierno cuando se llega a esquemas sintácticos que son usados de manera tan libre, variada y singular como esos. El DIL es «libre» no sólo en el sentido de no ser dominado por una cláusula «mayor/más alta», sino también en el sentido de que su variedad de posibilidades formales es extremadamente amplia. Como observa Voloshinov en su crítica del informe de Bally-Lips ([*Marxism and the philosophy of language*, Nueva York, Seminar Pres] 1973: 126), no sale a cuenta establecer una distinción demasiado estricta, en el caso de fenómenos lingüísticos como el DIL, entre patrones canónicos y desviaciones singulares y estilísticas. Precisamente por eso he basado mi descripción de la gramática del discurso representado/referido en la gramática tradicional en lugar de la gramáti-

ca generativa-transformacional, en que se requieren claras discriminaciones entre lo gramatical y lo no gramatical [...].

Por ejemplo, para abarcar una más amplia gama de fenómenos [...] se podría intentar «llenar» unas cuantas posibilidades en una escala desde lo «puramente» diegético a lo «puramente» mimético:

1. El resumen diegético: esto es «discurso sumergido» (Page [*Speech in the English Novel*, Londres, Longman], 1973: 32), que implica sólo el mero informe de que ha sucedido un acto lingüístico, sin ninguna especificación de lo que se dijo o de cómo se dijo. El discurso referido de este tipo está en el mismo nivel que el informe de cualquier acto no verbal.

Los encalados zaguanes vomitaban hacinamiento de chiquillos, casi desnudos, sobre la sucia calzada. *Se comerciaba a gritos.* Cada instante estallaba una gresca.

(E. Rodríguez Larreta, *La gloria de don Ramiro*)

2. Sumario menos diegético: resumen que hasta cierto punto representa, sin limitarse a dar noticia de él, un acto lingüístico que informa de los temas de la conversación:

Después, sanos sus hijos, los armó, habló con algunos parientes y los decidió a acompañarle, pagándoles de su peculio, y una vez lista esta pequeña fuerza, fue a hablar con el prefecto de Morelos y le comunicó su resolución de lanzarse a perseguir plateados.

(I. M. Altamirano, *El Zarco*)

3. Discurso indirecto de reproducción puramente conceptual: este tipo corresponde a la común caracterización del DI como la paráfrasis del contenido de un acto lingüístico, sin tener en cuenta el estilo o la forma de la supuesta manifestación «original»:

Cuando a las nueve de la mañana, Daniel había dejado a su prima para dirigirse a la ciudad, había dado orden a Fermín que lo esperase en Barrancas, designándole las casas en que lo encontraría, en caso de que ocurriera alguna novedad.

(J. Mármol, *Amalia*)

Los ejemplos de McHale, extraídos de *Dos Passos*, han sido sustituidos por los que proporciona M. Rojas en su adaptación del presente artículo (véase la bibliografía).

4. Discurso indirecto mimético en algún grado: este tipo de DI crea la ilusión de «preservar» o «reproducir» aspectos del estilo de una manifestación, más allá de la mera información sobre sus contenidos:

Romualdo me dijo que muy bien, que le había ganado la apuesta. Me confesó que *ya no estaba tan inquieto, por lo de su reloj, porque tenía dos clientes para la cabeza, dos cabros que le iban a dar no mil quinientos, claro, pero sí mil... quién sabe para qué querían la cabeza del Gigante, él no iba a estar metiéndose en el gusto de los demás.*

(J. Donoso, *El obscuro pájaro de la noche*)

5. Discurso indirecto libre: intermedio entre DI y DD, no sólo gramaticalmente, sino también miméticamente [...]. El DIL puede, de hecho, ser mimético en cualquier grado excepto la mimesis «pura»:

En torno suyo giraba una obscuridad absoluta, radical. *¿Tendría que acostumbrarse a ellas eternamente?* Su angustia aumentó de concentración al saberse hundida en esa niebla espesa, impenetrable: *¿Estaría en el limbo?* Se estremeció.

(G. García Márquez, *Ojos de perro azul*)

6. Discurso directo: el tipo de relato más puramente mimético, aunque por supuesto con la reserva de que esta «pureza» es una ilusión novelística; todo diálogo novelístico está convencionalizado o estilizado en algún grado. La transcripción fidedigna sería intolerable en una novela, ya que en letras de imprenta la «carencia de fluidez normal» del habla ordinaria parece ignorancia.

Tuvo que esperar a que doña Inés terminara la faena de barrer la calle y viniera a picarle las costillas a su hijo con el mango de la escoba y le dijera: *¡Aquí tienes un cliente! ¡Levántate!*

(J. Rulfo, *Pedro Páramo*)

Recuérdese al respecto del **monólogo interior** lo que dicen tanto Butor como Cohn.

7. Como una variante del DD normal, también se puede querer proveer una categoría del discurso directo libre, que no es nada más que un DD desprovisto de sus convencionales señales ortográficas; esta es la típica forma sintáctica del **monólogo interior** de primera persona:

Estaba en un cuartito lindo, *hola Cuéllar*, paredes blancas y cortinas cremas, *¿ya sanaste, cumpita?*, junto a un jardín con florecitas, pasto y un árbol.

(M. Vargas Llosa, *Los cachorros*)

Esta tipología, lejos de ser exhaustiva, es únicamente una conveniente distribución de las posibilidades lingüísticas. Podrían introducirse otras categorías para captar las formas mixtas o de transición. En realidad, la gran ventaja de esta estructura es su capacidad para abarcar categorías marginales de la representación del discurso que de otro modo deberían incluirse torpemente en los tipos sintácticos canónicos o ser simplemente excluidos. Esta tipología remedia así una limitación mayor de la tradicional tipología de tres términos (DD, DI, DIL).

FRANZ K. STANZEL

LA MEDIACIÓN NARRATIVA

La característica genérica que distingue el acto de transmisión en la narrativa del que se da en el teatro y en la poesía, así como en el cine, es la mediación (*Mittelbarkeit*) de la presentación. La narración, en el sentido tradicional (no en el semiótico), siempre es mediata, indirecta, presupone la presencia de un emisor o mediador, un **narrador** que puede estar personificado, visible, o no personificado, prácticamente invisible para el lector. Esta fue la principal base teórica de mi definición ori-

Franz K. Stanzel, «Towards a "Grammar of fiction"», *Novel*, 11:3 (1978), pp. 247-264 (frag.). Traducción de Francesca Bartrina.

Mediación de la presentación

Sobre el **narrador** y su función se puede consultar lo que escriben Ayala, Butor, Calvino, Chatman y Genette.

ginal de las tres situaciones narrativas [1955: 22-29]: narración en primera persona, cuyo narrador está personalizado y es visible como un personaje en el mundo de ficción; narración autorial como en *Tom Jones* o en *Tess de los D'Urbervilles*, donde el narrador está personificado, es visible y está fuera del mundo de ficción; y finalmente la narración figural, donde, como sucede en el *Retrato del artista adolescente* o en *La señora Dalloway*, el/la narrador/a se ha convertido en invisible, y su lugar lo ocupa un medio figural o un **personaje-reflector** (Stephen Dedalus, Clarissa Dalloway).

La mediación de la presentación considerada como un fenómeno genérico comprende un complejo de diversos elementos narrativos, de los que los tres siguientes parecen ser los más importantes: la persona, la perspectiva y el modo de la narración. Estos tres elementos pueden ser expuestos en forma de oposiciones binarias de rasgos distintivos:

Persona: identidad o no identidad (separación) de los mundos de los personajes de ficción y del narrador. Estos términos corresponden a los términos tradicionales, algo ambiguos, y por tanto frecuentemente equívocos, de narración en primera y en tercera persona.

Perspectiva: perspectiva externa o interna. Esto coincide en gran parte, pero no se identifica totalmente con la distinción convencional entre omnisciencia y punto de vista limitado.

Modo: transmisión por un personaje-relator o por un personaje-reflector. Esta oposición cubre *en parte* lo que se describe más generalmente como los dos estilos narrativos de «contar» (*telling*) y «mostrar» (*showing*).

Mientras que la mayor parte de los estudios sistemáticos de la transmisión narrativa se basan, a lo sumo, en un par de estos rasgos distintivos, yo propongo incluir los tres, lo que a mi entender convertirá mi tabla de las formas de transmisión en más flexible, también en más amplia, que propuestas anteriores.

Estas tres oposiciones de rasgos narrativos esenciales constituyen los ejes principales del círculo tipológico, tal como veremos más adelante en el diagrama. La significación estructural de estas oposiciones resulta evidente si se intenta transformar un texto narrativo dominado por un elemento en un texto do-

El **personaje-reflector** es un término que procede de H. James y se refiere a aquel personaje cuyo punto de vista adopta el narrador.

minado por el elemento opuesto. Para ilustrarlo, he seleccionado tres pasajes de novelas muy conocidas.

La primera oposición (la persona) está representada mediante la narración en primera persona (identidad) del párrafo inicial de *El guardián entre el centeno* de Salinger. No se puede transformar en una narración en tercera persona (no identidad), sea del tipo de la de *Tom Jones* (narración autorial), sea del tipo de la del *Retrato del artista adolescente* (narración figural), sin una alteración esencial de su significado.

Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso. Primero porque es una lata y, segundo, porque a mis padres les daría un ataque si yo me pusiera aquí a hablarles de su vida privada. Para esas cosas son muy especiales, sobre todo mi padre. Son buena gente, no digo que no, pero a quisquillosos no hay quien les gane. Además, no crean que voy a contarles mi autobiografía con pelos y señales. Sólo voy a hablarles de una cosa de locos que me pasó durante las Navidades pasadas, antes de que me quedara tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco.¹

Representar este pasaje en una narración en tercera persona del tipo de *Tom Jones* crearía dos personajes separados de uno solo: Holden Caulfield, el joven héroe dentro del mundo de ficción, y un narrador autorial que contempla la vida de Holden desde un punto de vista distante, fuera del mundo de ficción. En una representación así, el estilo desenfadado de adolescente del discurso de Holden, con su simplificado vocabulario de juicios de valor (tan revelador de su perfil psicológico), no se puede mantener. Una transformación en una narración en tercera persona del tipo del *Retrato del artista adolescente*, donde el narrador se ha convertido en no personificado e invisible, cambiaría también una parte esencial del sentido de este pasaje. Eliminar a Holden como narrador implicaría la eliminación del elemento de confesión y autoexpresión compulsivas, que es un aspecto temático central de la novela entera.

1. J. D. Salinger, *El guardián entre el centeno* (traducción de Carmen Criado), Alianza Editorial, Madrid, 1978, p. 7.

La segunda oposición (la perspectiva) puede estar representada aquí por la escena de la confesión del *Retrato del artista adolescente*.

El cierre se corrió de pronto. Él era el siguiente. Se levantó lleno de terror y caminó a ciegas hasta el confesionario.

Había llegado por fin. Se arrodilló en la silenciosa oscuridad y levantó los ojos hacia el blanco crucifijo que estaba colgado encima de él. Dios podría ver que le pesaba. Diría todos sus pecados. Su confesión sería larga. Todo el mundo en la capilla comprendería cuán pecador había sido. ¡Que lo supieran! Era verdad. Pero Dios había prometido perdonarle con tal de que le pesase de corazón. Y le pesaba. Juntó las manos y las levantó hacia la blanca forma, rogando con sus ojos entenebrecidos, rogando con todo el trémulo cuerpo, moviendo la cabeza de un lado a otro como una criatura abandonada, rogando con los gimientes labios.²

La primera parte, hasta «Dios podría ver que le pesaba», está dominada por la perspectiva interna de un personaje-reflector (Stephen); por consiguiente, no topamos con ninguna dificultad al transformar esta parte en una narración en primera persona, que normalmente coincide con una perspectiva interna. En la última frase, sin embargo, la perspectiva del texto de Joyce se convierte en externa. Si se persiste en el intento de transformar esta frase en una narración en primera persona, con su perspectiva interna, el resultado será una parodia del texto original. Esto demuestra que la transformación de la perspectiva externa en interna, aquí marcada por la narración en primera persona, puede alterar esencialmente el sentido de un texto.

La tercera oposición (relator-reflector) es más difícil de ilustrar mediante una cita corta. Por mor de la brevedad, un pasaje del segundo capítulo del *Ulises* parece el más conveniente: Stephen lee por encima la carta del señor Deasy para la prensa sobre la glosopeda.

—He expuesto la cuestión en forma sucinta —dijo el señor Deasy—. Es sobre la glosopeda. Échele una ojeada solamente. No puede haber diferencias de opinión sobre ello.

2. James Joyce, *Retrato del artista adolescente* (traducción de Dámaso Alonso), Alianza Editorial, Madrid, 1978, p. 160.

¿Me permite invadir su valioso espacio? Esa doctrina del *laissez faire* que tantas veces en nuestra historia. Nuestro comercio ganadero. A la manera de todas nuestras antiguas industrias. La camarilla de Liverpool que sabotó el proyecto del puerto de Galway. La conflagración europea. Suministro de granos a través de las estrechas aguas del Canal. La pluscuamperfecta imperturbabilidad del Departamento de Agricultura. Excusada una alusión clásica. Casandra. Por una mujer que no era ningún modelo. Para venir al punto en discusión.

—¿No me muerdo la lengua, eh? —preguntó el señor Deasy mientras Stephen seguía leyendo.

—Glosopeda. Conocida como preparación de Koch. Suero y virus. Porcentaje de caballos inmunizados. Pestilencia entre el ganado. Los caballos del Emperador en Mürzsteg. Baja Austria. El señor Henry Blackwood Price. Cortés ofrecimiento de una experimentación sin prejuicio. Dictados del sentido común. Cuestión de importancia suprema. Tomar el toro por los cuernos, en todos los sentidos de la palabra. Agradeciendo la hospitalidad de sus columnas.

—Quiero que eso se imprima y se lea —dijo el señor Deasy.³

El énfasis recae con claridad sobre aquello en que la mente de Stephen convierte la carta: por ejemplo, recoge de manera característica los clichés estilísticos y las rarezas que contenía. Aquí, Stephen funciona como un personaje-reflector, como sucede en la primera parte de la escena de la confesión en el *Retrato*. En caso de que se hubieran dado a un narrador (autorial) los contenidos de esta carta, el foco de la atención del lector se habría trasladado al escritor de la carta, el señor Deasy, y a sus contenidos reales, lo que, desde luego, no era la intención de Joyce. Si, en vez de mostrar cómo reacciona la mente de Stephen, se tuviera que contar lo que el señor Deasy escribió, la significación de este pasaje en el contexto de la novela cambiaría hasta convertirse en irreconocible.

Una vez demostrada la relevancia estructural de las tres oposiciones superiores, ahora éstas se pueden relacionar con las **situaciones narrativas** básicas y con el sistema de transmisión narrativa que constituyen. Cada una de las situaciones narrativas básicas está dominada por un polo de una de las tres

3. James Joyce, *Ulises* (traducción de José María Valverde), Lumen, Barcelona, 1976, vol. I, p. 111.

oposiciones: la situación narrativa en primera persona, por la identidad de los mundos de los personajes y del narrador; la situación narrativa autorial, por una perspectiva externa; y la situación narrativa figural, por la presencia de un personaje-reflector.

Una «gramática» de las formas de transmisión narrativa fundada en estas situaciones narrativas básicas, y dispuesta en el continuo del círculo tipológico que veremos en el diagrama de la página 232, ofrece, a mi entender, varias ventajas importantes.

El diagrama presenta una tabla que abarca todas las situaciones narrativas posibles y su contigüidad formal, no en categorías rígidas, sino en una escala continua. Cada una de las novelas es, desde luego, una secuencia estructurada de un número de modulaciones de esas situaciones narrativas, con una de ellas dominando normalmente: es tal predominio lo que decide el lugar de una novela en el círculo tipológico. Ocasionalmente, se ha colocado una novela en más de un lugar para indicar un cambio particularmente significativo de la situación narrativa de una parte a otra (por ejemplo, *La feria de las vanidades*, *Ulises*). Esto resulta en una secuencia estructurada de variaciones de la situación narrativa básica de una novela: un aspecto al que tal vez no se dio suficiente énfasis en *Die typischen Erzählsituationen* de 1955.

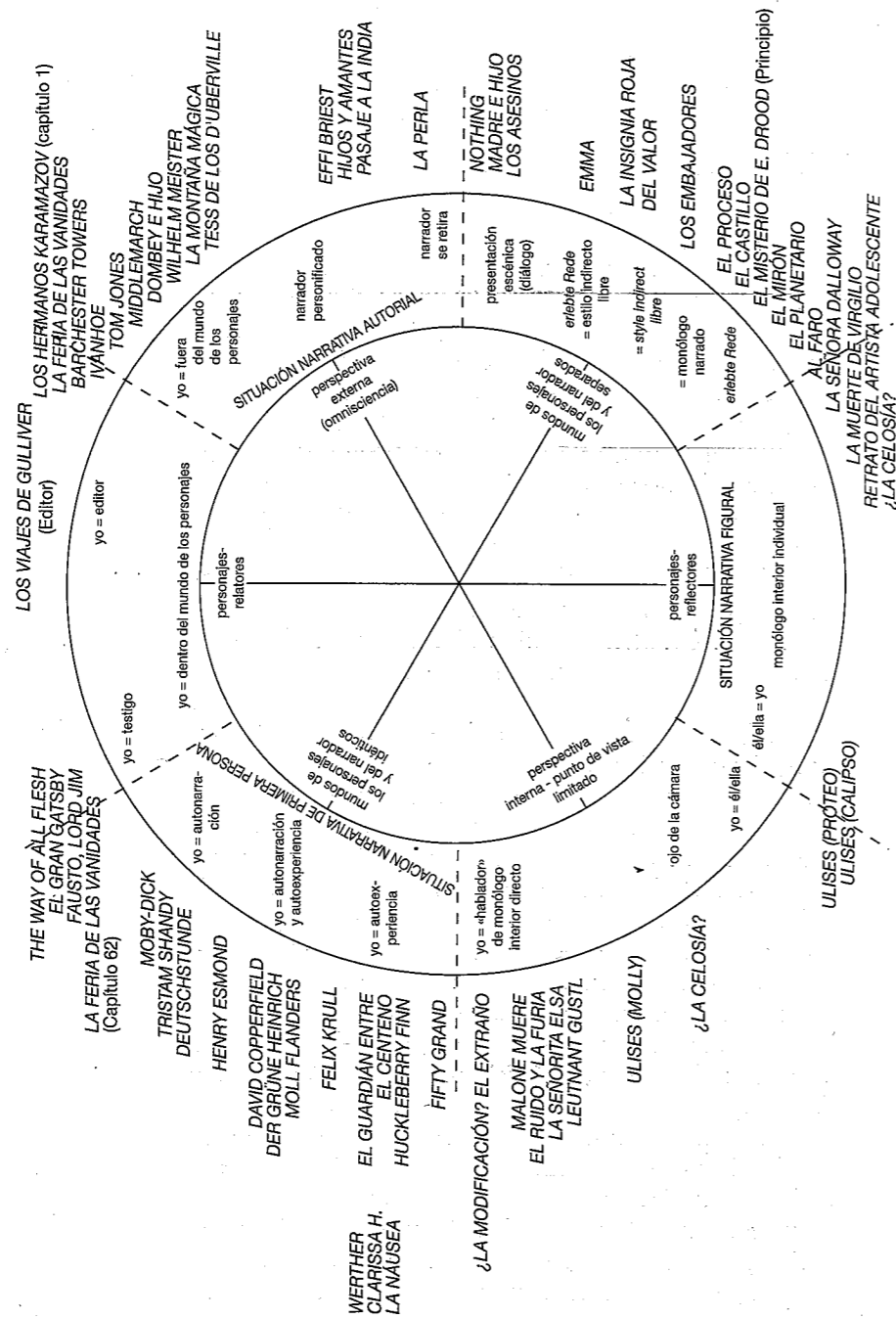
El diagrama permite una correlación entre dos estudios sistemáticos e históricos de la novela. Como se puede deducir de los títulos de las novelas y los relatos listados en el diagrama del círculo tipológico, sólo en unas pocas secciones, sobre todo el semicírculo a izquierda y derecha del polo del relator, está presente la segunda mitad del siglo XIX, mientras que las novelas escritas desde entonces ocupan la otra mitad del círculo.

Finalmente, y lo más importante, el diagrama ofrece un nexo de unión entre la crítica tradicional de la novela y la crítica lingüística, así como la nueva estilística, al poner al descubierto correspondencias entre rasgos característicos de las situaciones narrativas básicas y un número de fenómenos que recientemente han centrado el interés de críticos literarios y lingüísticos o estilísticos: el estilo indirecto libre o monólogo narrado (*erlebte Rede*), la deixis espacial y temporal, los tiempos narrativos y el cambio del tiempo pasado al presente en la narración, el pronombre personal y el cambio de primera a tercera persona o de

crítica de las categorías de Stanzel y a reconocer con él una deuda tardía.

En *Nouveau discours du récit*, Genette adopta el concepto de **situación narrativa**, aunque adaptándolo a su teoría; procede también a una

Círculo tipológico



tercera a primera referidas a la misma persona [...], etc. Todos estos fenómenos lingüísticos o estilísticos, en particular su mucha o poca relevancia semiológica en un texto narrativo, pueden relacionarse con las situaciones narrativas básicas y las tres oposiciones de rasgos distintivos que las constituyen. Sólo se pueden señalar unas pocas de estas correspondencias en este artículo.

Narración en primera y en tercera persona

Ahora propongo someter a un análisis más exhaustivo cada uno de los tres pares de rasgos distintivos en que se basa mi «gramática» de los elementos de la transmisión narrativa.

Las opiniones críticas difieren ampliamente sobre la significación de la más tradicional de las tres oposiciones, la de primera y tercera **persona**, o, como debiera llamarse de modo no tan ambiguo, la de identidad y no identidad (o separación) de los mundos de los personajes por un lado y del narrador por el otro. [...] El abuso acrítico de esta distinción no puede, sin embargo, reducir su significación estructural, confirmada también por las siguientes consideraciones adicionales:

— La importancia atribuida al aspecto de la persona por los propios novelistas: obsérvense los numerosos ejemplos de laboriosa transformación de novelas de primera a tercera persona, o a la inversa: *Der grüne Heinrich* de Gottfried Keller⁴ y *El castillo* de Kafka,⁵ dos de los ejemplos más ilustres de la narrativa alemana; o el caso de Jane Austen, quien reescribió la versión epistolar de *Sentido y sensibilidad* en la forma de tercera persona. [...] Los pronunciamientos de los autores, con frecuencia muy enfáticos, a favor o en contra de la forma de la narración en primera persona (Henry James en contra, Max Frisch y varios escritores contemporáneos a favor), también prueban la relevancia de esta categoría narrativa para el proceso de concebir y escribir narraciones. Otra consideración: si se ignora la persona como un elemento estructural de la narración, será difícil entender la significación atribuida por novelistas innovadores como Claude Simon, Robbe-Grillet y Natha-

Téngase presente el debate que sobre el criterio de la **persona** hay entablado entre Genette y sus seguidores, que no lo aceptan, y escritores y teóricos como Butor y Cohn, que lo mantienen e incluso defienden. Y téngase en cuenta lo que escribe también Calvino sobre los mundos o niveles de realidad.

4. Véase Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Almqvist & Wiksell, Estocolmo, 1962, pp. 237-275.

5. Véase Dorrit Cohn, «K. Enters *The Castle*: On the Change of Persona in Kafka's Manuscript», *Euphorion*, 62 (1965), pp. 25-45.

lie Sarraute a la función narrativa del pronombre personal, o la necesidad de la elaborada explicación de Michel Butor del efecto narrativo distintivo de usar sobre todo el pronombre de segunda persona.⁶ [...]

— Convertir un relato en primera persona en una película supone al director problemas esencialmente diferentes de los que se encuentra con un relato contado por un narrador autorial, ya que la cámara no puede presentar fácilmente la perspectiva interna de un narrador en primera persona. Así, la mayoría de los comentarios del narrador en primera persona de la novela *Barry Lyndon* tuvieron que transformarse en los comentarios de una voz «en off» no personificada en la película de Stanley Kubrick del mismo título.

Perspectiva externa
perspectiva interna

Mi segunda oposición binaria se refiere a la perspectiva o punto de vista. Más que cualquier otra área de la técnica narrativa, los críticos la han analizado siguiendo a Henry James, Percy Lubbock, Norman Friedman, Robert Weimann y otros, y aun nuevos estudios están produciendo todavía interesantes resultados. [...]

La causa de la ambigüedad terminológica reside en el fracaso de las teorías anteriores sobre el punto de vista en **distinguir** entre el punto de vista del «conocedor» (*knower*) de la historia narrativa y el punto de vista del «hablador» (*speaker*) de las palabras narrativas. Esta ambigüedad se puede evitar manteniendo separados, como yo ya he propuesto, perspectiva y modo de presentación, es decir, el punto de vista y los modos de su transmisión mediante el «decir» (*saying*) o el «conocer» (*knowing*).

Debemos distinguir entre dos perspectivas, interna y externa. Una perspectiva interna implica una visión del mundo de ficción desde dentro, como en una narración en primera persona o en una situación narrativa figural. Una perspectiva externa denota un narrador fuera del mundo de ficción, como en una situación narrativa autorial, o fuera de la historia del héroe o de los personajes principales, como en aquellas narraciones en primera persona en que el narrador no está situado en el centro de interés sino más bien en su periferia, como un testigo de la

6. Michel Butor, «L'usage des pronoms personnels dans le roman», *Répertoire II*, París, 1964, pp. 61-72 [reproducido en esta obra, pp. 88-94].

acción o como un biógrafo del héroe. Ambas perspectivas, interna y externa, se pueden conectar, bien con un personaje-relator, el «hablador» de las palabras narrativas, bien con un personaje-reflector, el «conocedor» de la narración. Esto se puede ilustrar mejor remitiéndonos al diagrama del círculo tipológico: la línea de puntos que va verticalmente hacia el eje de la perspectiva es la línea de demarcación entre perspectiva interna y externa. Como muestra el diagrama, esta línea de demarcación divide tanto el semicírculo del relator como el del reflector en sectores de perspectiva externa e interna. En otras palabras, ambas perspectivas pueden combinarse con cualquiera de los dos modos, contar o «decir» y reflejar o «saber».

La oposición entre perspectiva interna y externa incluye la distinción tradicional entre punto de vista omnisciente y limitado. Hay una gran afinidad entre perspectiva externa y omnisciencia, y una incluso mayor entre perspectiva interna y punto de vista limitado. Hay también una cierta afinidad entre perspectiva interna y visión interior, pero como conceptos teóricos deben mantenerse separados. Las visiones interiores, que son los pensamientos de los personajes, también pueden presentarse desde la perspectiva externa de un narrador autorial. [...]

La perspectiva interna proporciona la estrategia de presentar una visión interior que facilita la empatía del lector con un personaje, y corrobora la ilusión del lector de enfrentarse directamente con la «sustancia inmaterial de la conciencia». Es sorprendente advertir a este respecto que la distribución de visiones interiores entre los personajes de una novela y el ritmo de su recurrencia en el curso de una novela apenas han sido objeto todavía de estudio sistemático. [...]

En mi tercera y última oposición, se distingue a los personajes-relatores de los personajes-reflectores, una oposición en gran parte negligida por Wayne Booth. Las teorías de la narración en la crítica alemana están claramente divididas en dos grupos: las que [...] consideran la distinción entre narración en primera y en tercera persona de importancia máxima, y las que [...] mantienen que la distinción entre modos narrativos del tipo de «contar» y «mostrar» es un aspecto más importante que la persona en la teoría de la estructura narrativa. En el círculo tipológico,

Personajes-relatores y
personajes-reflectores

Esa **distinción** supone discriminar, por un lado, la voz del narrador y, por el otro, el punto de vista o vivencia u opinión del personaje, que se confundían en la tradición que arranca de James. Con independencia de Stanzel, Genette ha defendido con éxito esa distinción (véase p. 79).

Esta **oposición** se reduce a un problema de narrador: personaje que cuenta su propia historia o personaje cuya historia es contada por un narrador ajeno, siendo en ambos casos el punto de vista del personaje el que domina o gobierna la narración.

se puede advertir que ambos tipos de distinción son de igual relevancia.

La **oposición** entre personaje-relator y reflector tiene una importancia estructural porque hay una diferencia epistemológica entre una historia contada por un narrador autorial o por el propio héroe (*Tom Jones* o *David Copperfield*) y la representación de segmentos de la vida de un personaje mostrando lo que pasa por su mente. Se llama al personaje en tal posición personaje-reflector: por ejemplo, Stephen en el *Retrato del artista adolescente*, Clarissa Dalloway y otros en *La señora Dalloway*. La diferencia epistemológica entre estos dos tipos de narración reside en el hecho de que personajes-relatores como David Copperfield o el narrador de *Tom Jones* son plenamente conscientes de estar implicados en un acto de narración. Por lo tanto, muestran una cierta preocupación por su público y emplean una retórica adecuada. Los personajes reflectores (Lambert Strether, Stephen Dedalus, la señora Ramsay, Josef K. de Kafka, etc.), por su parte, son completamente inconscientes de estar implicados en un acto de comunicación con un público. El *Innombrable* de Beckett está acosado continuamente por la pregunta de qué le sucedería si dejara de hablar: «... ¿seré alguna vez capaz de callarme ... y si me callara?».⁷ Esta disposición de pensamiento caracteriza todavía al *Innombrable* como un narrador-personaje para quien el silencio significaría el final de su existencia. Para el personaje-reflector, el silencio no es ningún problema, sino más bien un incremento de existencia: los personajes-reflectores «comunican» más cuanto más silenciosos permanecen.

El criterio de fiabilidad en la narración, introducido por Booth, presupone un cierto grado de conciencia por parte del narrador de estar envuelto en un acto de comunicación con un público: los epítetos «fiable» y «no fiable» deberían, por lo tanto, reservarse sólo para personajes-narradores. Booth reduce la efectividad crítica y la precisión de este útil concepto aplicándolo indiscriminadamente a personajes-relatores y a reflectores. La conciencia de los personajes-reflectores puede revelar diferentes grados de lucidez o borrosidad, pero, en sentido estricto, no de fiabilidad. [...]

7. Samuel Beckett, *El innombrable*, Lumen, Barcelona, 1982.

Además de la variedad de grados de fiabilidad y lucidez, los personajes-relatores pueden también diferir en cuanto al grado de su conciencia como narradores. La escala va desde narradores plenamente conscientes, como Tristram Shandy, David Copperfield, Heinrich Lee, Felix Krull, pasando por narradores de conciencia media, como Oskar Matzerath en *El tambor de hojalata* de Grass, o Holden Caulfield en *El guardián entre el centeno*, hasta personajes presentados mediante el monólogo interior, como *Leutnant Gustl* de Schnitzler, Quentin o Benjy Compson en *El sonido y la furia*, o Molly Bloom en el *Ulises*. [...]

Cerca del polo del reflector, es decir, dentro de los límites de la convención del flujo de la conciencia (y sólo aquí), las diferencias entre la presentación en primera y en tercera persona realmente dejan de ser importantes. Los **monólogos interiores** directos de «narradores» en primera persona (por ejemplo, Molly Bloom) sólo se pueden distinguir, por consiguiente, formal o gramaticalmente de los monólogos interiores indirectos de los personajes-reflectores en tercera persona (por ejemplo, Stephen Dedalus). En algunos capítulos del *Ulises* de Joyce, los dos modos de presentación se mezclan constantemente el uno con el otro. Podemos concluir, así pues, que la persona es un rasgo narrativo distintivo siempre que tengamos a un personaje-narrador que cuenta una historia; sin embargo, es prácticamente no distintivo con los personajes-reflectores. En otras palabras, el cambio de primera a tercera persona o de tercera a primera es una desviación de una norma de la «gramática de la narrativa» sólo en presencia de un personaje-relator. El cambio de persona, ahora ya podemos concluir, es un rasgo narrativo más significativo cuando el «contar» es el modo narrativo predominante (*Henry Esmond*, *La cascada* de Drabble, *El tambor de hojalata* de Grass) que cuando prevalece el «mostrar» desde el punto de vista de un personaje-reflector (la primera parte del *Ulises*, *Herzog* de Bellow, *Montauk* de Max Frisch).

Stanzel distingue aquí de manera implícita entre lo que Cohn llama **monólogo** citado y monólogo narrado.

UMBERTO ECO

AUTOR Y LECTOR MODELO

De los blancos, espacios vacíos o silencios del texto habla sobre todo Iser, pero también Muñoz Molina.

El texto y el lector

El texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. [...] Un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente. [...]

Dicha ley puede formularse fácilmente mediante el lema: *la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor.*

Ya se ha criticado ampliamente (y en forma definitiva en el *Tratado de semiótica general* [Barcelona, Lumen, 1977 (1986)], 2.15) el modelo comunicativo vulgarizado por los primeros teóricos de la información: un Emisor, un Mensaje y un Destinatario, donde el Mensaje se genera y se interpreta sobre la base de un Código. Ahora sabemos que los códigos del destinatario pueden diferir, totalmente o en parte, de los códigos del emisor; que el código no es una entidad simple, sino a menudo un complejo sistema de sistemas de reglas; que el código lingüístico no

Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), trad. R. Pochtar, Lumen, Barcelona, 1981, pp. 76-93 (frag.).

El proceso de la comunicación

es suficiente para comprender un mensaje lingüístico [...], para «descodificar» un mensaje verbal se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada, una capacidad para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones, para reprimir idiosincrasias, etcétera. [...]

En la **comunicación** cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico (gesticular, ostensivo, etc.) e infinitos procedimientos de redundancia y *feed back* (retroalimentación) que se apuntalan mutuamente. Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí. Pero ¿qué ocurre en el caso de un texto escrito, que el autor genera y después entrega a una variedad de actos de interpretación, como quien mete un mensaje en una botella y luego la arroja al mar?

Hemos dicho que el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que *un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo*: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia. [...]

Ahora, la conclusión parece sencilla. Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que «conocimiento de los códigos») capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un **Lector Modelo** capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.

Los medios a que recurre son múltiples: la elección de una lengua (que excluye obviamente a quien no la habla), la elección de un tipo de **enciclopedia** (si comienzo un texto con como está explicado claramente en la primera *Crítica...* | ya restrinjo, y en un sentido bastante corporativo, la imagen de mi Lector Modelo), la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico... Puedo proporcionar ciertas marcas distintivas de género que seleccionan la audiencia: | Queridos niños, había una vez en un país lejano... |; puedo restringir el campo

Sobre este aspecto de la **comunicación** trata también Iser.

El Lector Modelo

El concepto de **Lector Modelo** se puede relacionar con los de *lector implicado* de Booth, Chatman e Iser.

Por **enciclopedia** entiende Eco «el conjunto registrado de todas las interpretaciones, concebible objetivamente como la biblioteca de las bibliotecas».

geográfico: ¡Amigos, romanos, conciudadanos! Muchos textos señalan cuál es su Lector Modelo presuponiendo *apertis verbis* (perdón por el oxímoron) una competencia enciclopédica específica. [...]

Quede, pues, claro que, de ahora en adelante, cada vez que se utilicen términos como Autor y Lector Modelo se entenderá siempre, en ambos casos, determinados tipos de estrategia textual. El Lector Modelo es un conjunto de **condiciones de felicidad**, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado. [...]

Si el Autor y el Lector Modelo son dos estrategias textuales, entonces nos encontramos ante una situación doble. Por un lado [...] el **autor empírico**, en cuanto sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de Lector Modelo y, al traducirla al lenguaje de su propia estrategia, se caracteriza a sí mismo en cuanto sujeto de enunciado, con un lenguaje igualmente «estratégico», como modo de operación textual. Pero, por otro lado, también el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual. La hipótesis que formula el lector empírico acerca de su **Autor Modelo** parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo. De hecho, el segundo debe postular algo que aún no existe efectivamente y debe realizarlo como serie de operaciones textuales; en cambio, el primero deduce una imagen tipo a partir de algo que previamente se ha producido como acto de enunciación y que está presente textualmente como enunciado. [...] Pero no siempre el Autor Modelo es tan fácil de distinguir: con frecuencia, el lector empírico tiende a rebajarlo al plano de las informaciones que ya posee acerca del autor empírico como sujeto de la enunciación. Estos riesgos, estas desviaciones vuelven a veces azarosa la cooperación textual.

Ante todo, por cooperación textual no debe entenderse la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente. [...]

Naturalmente, para realizarse como Lector Modelo, el lector empírico tiene ciertos deberes «filológicos»: tiene el deber

Las «**condiciones de felicidad**» (Austin, Searle) son las que se requieren para que un acto de lenguaje tenga éxito.

Es de notar que la responsabilidad de la creación del lector modelo corresponda precisamente al **autor empírico**, es decir, al escritor, cuando un buen número de teorías se ha dedicado a supeditar al autor implicado o autor modelo.

El **Autor Modelo**, en tanto que creación del lector (empírico o real), corresponde al autor implicado de Booth.

La cooperación entre texto y lector

de recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor. Supongamos que el emisor sea un hablante dotado de un código bastante restringido, con escasa cultura política, incapaz de tener en cuenta (dado el tamaño de su enciclopedia) esta diferencia; es decir, supongamos que la oración sea pronunciada por una persona inculta cuyos conocimientos político-lingüísticos son imprecisos, y que diga, por ejemplo, que Kruschev era un político ruso (cuando en realidad era ucraniano). Es evidente, pues, que interpretar el texto significa reconocer una enciclopedia de emisión más restringida y genérica que la de destinación. Pero esto entraña considerar las circunstancias de enunciación del texto. Suponiendo que ese texto realice un trayecto comunicativo más amplio y que circule como texto «público», ya no atribuible a su sujeto enunciador original, entonces habrá que considerarlo en su nueva situación comunicativa, como texto referido ahora, a través del fantasma de un Autor Modelo muy genérico, al sistema de códigos y subcódigos aceptado por sus posibles destinatarios; por consiguiente, deberá ser actualizado de acuerdo con la competencia de destinación. Entonces, el texto connotará discriminación ideológica. Naturalmente, se trata de decisiones cooperativas que requieren una valoración de la circulación social de los textos; de modo que hay que prever casos en que se proyecta deliberadamente un Autor Modelo que ha llegado a ser tal en virtud de determinados acontecimientos sociológicos, aunque se reconozca que éste no coincide con el autor empírico. [...]

Por ahora basta con concluir que podemos hablar de Autor Modelo como hipótesis interpretativa cuando asistimos a la aparición del sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta y no cuando, por detrás de la estrategia textual, se plantea la hipótesis de un sujeto empírico que quizá deseaba o pensaba o deseaba pensar algo distinto de lo que el texto, una vez referido a los códigos pertinentes, le dice a su Lector Modelo. [...]

UMBERTO ECO

EL CONCEPTO DE MUNDO POSIBLE

Definiciones preliminares

El concepto de **mundo posible** constituye la base del trabajo de Albaladejo y el horizonte del estudio de Pozuelo.

1. Definamos como **mundo posible** un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición, p o $\sim p$. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunas de esas propiedades o predicados son *acciones*, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las *actitudes proposicionales* de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc.

Estas definiciones están formuladas en una amplia literatura relativa a la lógica de los mundos posibles. Algunos, además, comparan un mundo posible con una «novela completa», o sea, con un conjunto de proposiciones que no puede ser enriquecido sin volverse inconsistente. Un mundo posible es lo que esa novela completa describe [...]. Según Plantinga ([*The nature of necessity*, Oxford UP, Londres,] 1974: 46) (cuyas tendencias ontologizantes, sin embargo, nos preocupan), cada mundo posible tiene su propio «libro»: para cada mundo posible W , el libro sobre W es el conjunto S de proposiciones tal que p es miembro de S si W entraña p . «Cada conjunto máximo de proposiciones es el libro acerca de algún mundo.»

Naturalmente, decir que un mundo posible equivale a un texto (o bien a un libro) no significa decir que todo texto habla de un mundo posible. Si escribo un libro documentado históricamente sobre el descubrimiento de América, me refiero a lo que definimos como el mundo «real». Al describir una porción de este último (Salamanca, las carabelas, San Salvador, las Antillas...), doy por *presupuesto* o *presuponible* todo lo que sé sobre el mundo real (por ejemplo, que Irlanda se encuentra al oeste de Inglaterra, que en primavera florecen los almendros y que la suma de los ángulos internos de un triángulo es ciento ochenta grados).

Umberto Eco, *Lector in fabula*, ed. cit., pp. 181-187 (frag.).

¿Qué sucede, en cambio, cuando proyecto un mundo fantástico, como el de un cuento de hadas? Al contar la historia de Caperucita Roja amueblo mi mundo narrativo con una cantidad limitada de individuos (la niña, la mamá, la abuela, el lobo, el cazador, dos chozas, un bosque, un fusil, una canasta), dotados de una cantidad limitada de propiedades. Algunas de las atribuciones de propiedades a individuos se ajustan a las mismas reglas del mundo de mi experiencia (por ejemplo, también el bosque del cuento está formado por árboles); otras sólo valen para ese mundo: por ejemplo, en este cuento los lobos tienen la propiedad de hablar, las abuelas y las nietecitas la de sobrevivir a la ingurgitación por parte de los lobos.

Dentro de ese mundo narrativo, los personajes adoptan actitudes proposicionales: por ejemplo, Caperucita Roja considera que el individuo que se encuentra en la cama es su abuela (en cambio, la **fábula** ha contradicho anticipadamente, para el lector, esa creencia de la niña). La creencia de la niña es una construcción *doxástica* suya, pero no por ello deja de pertenecer a los estados de la fábula. Así, pues, la fábula nos propone dos estados de cosas: uno, en el que quien se encuentra en la cama es el lobo, y otro, en el que quien se encuentra en la cama es la abuela. Nosotros sabemos de inmediato (pero la niña sólo lo sabe al final de la historia) que uno de esos estados es presentado como verdadero y el otro como falso. El problema consiste en establecer qué relaciones existen, desde el punto de vista de las estructuras de mundos y de la mutua accesibilidad, entre esos dos estados de cosas.

2. Un mundo posible es una *construcción cultural*. Dicho de un modo muy intuitivamente realista, tanto el mundo de la fábula de Caperucita Roja como el mundo doxástico de la niña han sido «hechos» por Perrault. Tratándose de construcciones culturales, deberemos ser muy rigurosos en la definición de sus componentes: dado que los individuos se construyen mediante adiciones de propiedades, deberemos considerar como términos primitivos sólo a las propiedades. [...]

Resulta evidente que los individuos se reducen a combinaciones de propiedades. Rescher ([«Possible individuals, trans-world identity, and qualified modal logic», *Noûs*, 7:4,] 1973: 331) habla de mundo posible como de un *ens rationis* o como «un enfoque

Para la ocasión he corregido el latinismo *fabula* que utiliza Eco, por la grafía habitual **fábula** (procedente del formalismo ruso); el mismo Eco la define como «el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente».

Los mundos posibles como construcciones culturales

de los posibles como construcciones racionales» y propone una matriz [...] que permite combinar paquetes de propiedades esenciales y accidentales para caracterizar distintos individuos. De manera que Caperucita Roja, dentro del marco de la historia que la *construye*, no es más que la coagulación espaciotemporal de una serie de cualidades físicas y psíquicas (semánticamente expresadas como «propiedades»), entre las que se cuenta la propiedad de relacionarse con otras coagulaciones de propiedades, de realizar determinadas acciones y de padecer otras.

Sin embargo, el texto no enumera todas las propiedades posibles de esa niña: al decirnos que es una niña deja para nuestras capacidades de explicitación semántica la tarea de establecer que se trata de un ser humano de sexo femenino, que tiene dos piernas, etc. Para ello el texto nos remite, salvo indicaciones en contrario, a la enciclopedia que regula y define el mundo «real». Cuando tenga que hacer correcciones, como en el caso del lobo, nos aclarará que éste «habla». De manera que un mundo narrativo toma prestadas, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo «real» y, para hacerlo sin derroche de energías, recurre a individuos ya reconocibles como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad. El texto nos presenta los individuos mediante *nombres comunes o propios*.

Esto se explica por una serie de razones prácticas. Ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real, porque no podría caracterizar un estado de cosas *máximo y consistente* a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su «mobiliario» de individuos y propiedades. Por eso, un mundo posible se superpone en gran medida al mundo «real» de la enciclopedia del lector. Pero dicha superposición no sólo es necesaria por razones prácticas de economía: también se impone por razones teóricas más radicales.

No sólo es imposible establecer un mundo alternativo completo, sino que también es imposible describir como completo al mundo «real». Incluso desde un punto de vista formal es difícil producir una descripción exhaustiva de un estado de cosas que sea máximo y completo (a lo sumo se postula tan sólo un conjunto de mundos vacíos). Pero, sobre todo desde un punto de vista semiótico, la operación parece destinada al fracaso. [...]

Con mayor razón, un mundo narrativo debe tomar prestados los individuos y sus propiedades del mundo «real» de referencia. También por esto podemos seguir hablando de individuos y propiedades, aunque sólo las propiedades deberían aparecer como términos primitivos. Esos individuos se nos aparecen en los mundos narrativos como ya preconstituidos y el análisis de sus condiciones epistemológicas de constitución es un asunto que incumbe a otro tipo de investigaciones, relacionadas con la construcción del mundo de nuestra experiencia. [...]

3. Dentro del marco de un enfoque constructivista de los mundos posibles, también el llamado mundo «real» de referencia debe considerarse como una construcción cultural. Cuando en Caperucita Roja consideramos «irreal» la propiedad de sobrevivir a la ingurgitación por parte de un lobo es que, aunque no sea más que en forma intuitiva, reconocemos que dicha propiedad contradice el segundo principio de la termodinámica. Pero este segundo principio de la termodinámica es precisamente un dato de nuestra enciclopedia. Basta con cambiar de enciclopedia para que resulte pertinente un dato distinto. El lector antiguo que leía que Jonás fue devorado por un pez y permaneció tres días en su vientre para después salir intacto, no lo percibía como un dato que estuviera en desacuerdo con *su* enciclopedia. Las razones por las que consideramos que nuestra enciclopedia es mejor que la suya son de carácter extrasemiótico (por ejemplo, consideramos que la adopción de la nuestra permite prolongar la vida humana y construir centrales nucleares), pero es indudable que, al lector antiguo, la historia de Caperucita Roja le hubiese resultado verosímil porque hubiese concordado con las leyes del mundo «real».

Estas observaciones no tienden a eliminar de manera idealista el mundo «real» afirmando que la realidad es una construcción cultural (aunque, sin duda, nuestro modo de describir la realidad sí lo es): tienden a establecer un criterio operativo concreto dentro del marco de una teoría de la cooperación textual. De hecho, si los diferentes mundos posibles textuales se superponen, como hemos dicho, al mundo «real» y si los mundos textuales son construcciones culturales, ¿cómo podemos comparar una construcción cultural con algo heterogéneo y lograr que resulten mutuamente transformables? Esto explica la

La construcción del mundo de referencia

necesidad metodológica de tratar al mundo «real» como una construcción e, incluso, de mostrar que cada vez que comparamos un desarrollo posible de acontecimientos con las cosas tal como son, de hecho nos representamos las cosas tal como son en forma de una construcción cultural limitada, provisional y *ad hoc*.

ERNESTO SÁBATO

LA NOVELA: ATRIBUTOS Y FUNCIONES

Atributos de la novela

Alain Robbe-Grillet fue uno de los novelistas y teóricos más destacados del llamado *nouveau roman* francés de los años cincuenta y primeros sesenta. Sábato se revuelve sobre todo contra su manifiesto teórico *Por una novela nueva*, de 1963.

Sobre la condición de **ficticia** de una historia trata también Vargas Llosa, que ha dedicado páginas brillantes a las relaciones entre ficción y

Para teóricos totalitarios como Robbe-Grillet, sólo es novela lo que esté construido de acuerdo con los cánones de sus propias narraciones. Si esto fuera correcto, quedarían por ahí, como una fauna solitaria y desamparada, como un conjunto de monstruos que nadie quiere ni en sus corrales ni en sus zoológicos, como apátridas del arte y del espíritu, inmensas cantidades de obras que *no serían nada*. Ya que el *Quijote* no sería una novela, pero tampoco es una catedral o un toro.

Siempre constituyó una gran tentación establecerse en una (relativa) posición personal y decretarla un absoluto. Pero a esta altura de la bizantina discusión habría que hacer como Husserl en una parecida y estéril situación filosófica, poniendo entre paréntesis los interminables dilemas, practicando una sana *epojé* y limitándose a una simple descripción del fenómeno novela: tal como es, tal como la historia lo muestra y no tal como cada uno de nosotros lo imagina culminando en nuestra propia obra, por vanidad o por miopía, o por las dos cosas juntas. De este examen de sus atributos concluimos que la novela:

1. Es una historia (parcialmente) **ficticia**. Puesto que en *La guerra y la paz* también hay historia verdadera.

Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1979 [1.ª ed.: 1963], pp. 101-102 y 174-175.

2. Es un tipo de creación espiritual en que, a diferencia de la científica o filosófica, las ideas no aparecen al estado puro, sino mezcladas a los sentimientos y pasiones de los personajes.

3. Es un tipo de creación en que, también a diferencia de la ciencia y la filosofía, no se intenta probar nada: la novela no demuestra, muestra.

4. Es una historia (parcialmente) inventada en que aparecen seres humanos, seres que se llaman «**personajes**»; aunque según la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo, esos personajes o caracteres van desde corpóreos y sólidos seres que se parecen mucho a los que vemos en la calle hasta transparentes individuos a veces designados por misteriosas iniciales, que sólo parecen ser portadores de ciertas ideas o estados psicológicos (Kafka).

5. Es, en fin, una descripción, una indagación, un examen del drama del hombre, de su condición, de su existencia. Pues no hay novelas de objetos o animales, sino, invariablemente, novelas de hombres.

Fuera de estos caracteres no creo que se pueda agregar nada importante, sino retorcidas y arrogantes definiciones a la manera de Robbe-Grillet. Según las cuales no podríamos considerar como verdaderas o buenas novelas ni las de Tolstoi, ni las de Cervantes, ni las de Dostoievski, ni las de Thomas Hardy, ni las de Melville, ni las de Proust, ni las de Joyce, ni las de Faulkner, ni las de Malraux, ni las de Kafka. En cuyo caso, aunque resulte un poco duro para este autoritario escritor francés, debemos decirle que preferimos quedarnos con esas novelas culpables y no con las impolutas que él construye.

En esta vida única y limitada que tenemos, en cada instante nos vemos obligados a elegir un solo camino entre infinitos que se nos presentan. Elegir esa posibilidad es abandonar las otras a la nada. Esa posibilidad que ni siquiera sabemos hasta dónde nos ha de llevar, pues nuestra visión del futuro es precaria y sentimos el mismo desasosiego que el navegante que debe pasar entre escollos peligrosísimos en medio de la niebla o la oscuridad. Apenas si sabemos con certeza que más allá está la inevitable muerte, lo que precisamente hace más angustiosa nuestra elección: pues hace de ella algo único e irreversible. Elección,

realidad. También puede verse lo que escriben Albaladejo, Martínez Bonati o incluso Calvino.

Sobre los **personajes** hablan, desde perspectivas distintas, Muñoz Molina, Proust y Torrente Ballester, además de Hamon.

Raíces de la ficción

También aborda la satisfacción de la lectura de narraciones, del trato con la **ficción**, Vargas Llosa, que coincide en lo esencial con Sábato.

Una de las paradojas de la ficción

En la **lectura** literaria, en efecto, el autor escribe su obra en ausencia del lector y éste la lee en ausencia del autor, por lo que se habla de comunicación diferida, sin interacción entre ambos.

pues, que parece inventada por el demonio para atormentarnos, portada como presumimos de una casi segura frustración, el camino de la desilusión o el fracaso. Y, para mayor escarnio, por causa de nuestra propia voluntad.

En la **ficción** ensayamos otros caminos, lanzando al mundo esos personajes que parecen ser de carne y hueso, pero que apenas pertenecen al universo de los fantasmas. Entes que realizan por nosotros, y de algún modo *en nosotros*, destinos que la única vida nos vedó. La novela, concreta pero irreal, es la forma que el hombre ha inventado para escapar a ese acorralamiento. Forma casi tan precaria como el sueño, pero al menos más voluntariosa.

Ésta es una de las raíces de la ficción.

La otra sea, acaso, esa ansia de eternidad que tiene la criatura humana; otra ansia incompatible con su finitud. La búsqueda del tiempo perdido, el rescate de alguna infancia o alguna pasión, la petrificación de un éxtasis. Otro simulacro, en suma.

Es característico de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!

WOLFGANG ISER

LAS RELACIONES ENTRE EL TEXTO Y EL LECTOR

Una diferencia evidente y significativa entre la lectura y todas las formas de interacción social es el hecho de que con la **lectura** no hay una situación *cara a cara*: un texto no puede adaptarse a cada lector con el que entra en contacto. En una interacción diádica, los participantes pueden hacerse preguntas

Wolfgang Iser, «Interaction between text and reader», en S. Suleiman e I. Crosman, eds., *The reader in the text*, Princeton UP, Princeton, 1980, pp. 108-115 y 118-119 [106-119]. Traducción de Mireia Ferrer.

para averiguar hasta qué punto sus imágenes han llenado los vacíos creados por la no participación en las experiencias de uno y otro. El lector, no obstante, nunca puede saber cuán exactas o inexactas son las representaciones del texto que se ha hecho. Además, la interacción diádica sirve a propósitos específicos, de manera que la interacción siempre tiene un contexto regulador que funciona, frecuentemente, como un *tertium comparationis*. No existe tal marco de referencia que gobierne la relación texto-lector; por el contrario, los códigos que podrían regular esta interacción se encuentran fragmentados en el texto y se deben reunir o, en la mayoría de los casos, reestructurar antes de que pueda establecerse cualquier marco de referencia. Aquí, pues, en las condiciones y en la intención, encontramos dos diferencias básicas entre la relación texto-lector y la interacción social a dos.

Por lo tanto, es la ausencia misma de la posibilidad de verificar y de una intención definida lo que ocasiona la interacción texto-lector, y aquí hay una conexión vital con la interacción diádica. La comunicación social [...] surge del hecho que la gente no puede experimentar cómo los otros les experimentan y no de la situación compartida o de las convenciones que unen a los dos participantes. La situación y las convenciones regulan el relleno de los vacíos, pero los vacíos, a su vez, surgen de la ausencia de experiencia y, en consecuencia, funcionan como un incentivo básico para la comunicación. De manera parecida, los vacíos, la asimetría fundamental entre texto y lector, son lo que da lugar a la comunicación en el proceso de lectura; la ausencia de una situación y un marco común de referencia corresponde al «**no hay nada**» que motiva la interacción entre las personas. La asimetría y el «no hay nada» son distintas formas de un blanco constitutivo e indeterminado que está en la base de todos los procesos de interacción. Con la interacción diádica, el desequilibrio es reemplazado por el establecimiento de unas conexiones pragmáticas que tienen como resultado una acción, lo que resulta en que las precondiciones están siempre claramente definidas en conexión con las situaciones y los marcos comunes de referencia. De todas formas, el desequilibrio entre el texto y el lector no está definido y es esta misma indeterminación la que incrementa la variedad de comunicación posible.

Con «**no hay nada**», Laing designa la circunstancia que, si bien los humanos tienen experiencia unos de otros, ignoran en cambio cómo el otro los experimenta; de ahí ese espacio vacío entre unos y otros, vacío que hay que llenar.

La importancia concedida al **texto** es una de las características fundamentales de la estética de la recepción entre cuyas figuras está Iser. En la misma tendencia, nada homogénea, figura sin embargo S. Fish, que pasa el protagonismo al lector.

Por lo tanto, si la comunicación entre el texto y el lector va a tener éxito, está claro que la actividad del lector tiene que ser controlada de alguna manera por el **texto**. El control no puede ser tan específico como en una *situación cara a cara* y, del mismo modo, no puede ser tan determinado como un código social, que regula la interacción social. Sin embargo, los mecanismos de control que operan en el proceso de lectura tienen que iniciar la comunicación y controlarla. Dicho control no puede ser entendido como una entidad tangible que funciona con independencia del proceso de comunicación. Aunque utilizado *por* el texto, no está *en* el texto. Esto queda bien ilustrado en un comentario que V. Woolf hizo acerca de las novelas de Jane Austen:

Jane Austen es, pues, mucho más profunda de lo que superficialmente parece. Nos estimula a suplir lo que no está. En apariencia nos ofrece una futilidad, aunque está compuesto por algo que se expande en la mente del lector y dota las escenas que por fuera son triviales de la más duradera forma de vida. El acento siempre recae sobre el personaje ... Los giros y vueltas del diálogo nos mantienen en un ansioso suspense. Ciertamente nuestra atención se reparte entre el momento presente y el futuro ... Aquí, en esta historia inacabada y generalmente inferior, se encuentran todos los elementos de la grandeza de Jane Austen.¹

Lo que está ausente de las escenas aparentemente triviales, los vacíos emergiendo del diálogo, es lo que estimula al lector a llenar los blancos con proyecciones. Los sucesos lo atraen y le reclaman que supla lo denotado por lo que no está dicho. Lo dicho sólo parece tomarse en consideración en tanto que referencia a lo que no se dice; son las implicaciones y no las afirmaciones las que dan forma y amplitud al significado. Pero así como lo no dicho cobra vida en la imaginación del lector, así lo dicho se «expande» hasta adquirir más significación de lo que se pudiera suponer: incluso las escenas triviales pueden parecer sorprendentemente profundas. La «duradera forma de vida» de la que habla V. Woolf no se manifiesta en la página impresa; es un producto que surge de la interacción entre el texto y el lector.

1. V. Woolf, *The common reader: First Series*, Londres, 1957, p. 174.

La comunicación en literatura

La comunicación en literatura es, pues, un proceso puesto en movimiento y regulado no por un código dado sino por una interacción creciente y mutuamente restrictiva entre lo explícito y lo implícito, entre lo revelado y lo oculto. Lo escondido incita al lector a la acción, pero esta acción está también controlada por lo que se revela; lo explícito a su vez se transforma cuando lo implícito ha sido expuesto a la luz. Cada vez que el lector llena los vacíos comienza la comunicación. Los **vacíos** funcionan como un eje sobre el cual gira la totalidad de la relación texto-lector. Así, los blancos estructurados del texto provocan que el lector lleve a cabo el proceso de ideación en los términos establecidos por el texto. De todos modos existe otro lugar en el sistema textual donde texto y lector convergen, lugar marcado por los varios tipos de negación que afloran en el curso de la lectura. Ambos, blancos y **negaciones**, controlan cada uno a su manera el proceso de comunicación: los blancos dejan abierta la conexión entre perspectivas textuales y por lo tanto instigan al lector a coordinar esas perspectivas y esquemas —en otras palabras, lo inducen a desarrollar operaciones básicas *en* el texto—. Los varios tipos de negación invocan elementos o conocimientos familiares y determinados únicamente para neutralizarlos. Lo que se suprime, no obstante, permanece en mente y, así, produce modificaciones en la actitud del lector hacia lo familiar o determinado; en otras palabras, se ve conducido a adoptar una posición *en relación* con el texto.

Con tal de iluminar el proceso de comunicación, limitaremos nuestra consideración a cómo los blancos desencadenan y simultáneamente controlan la actividad del lector. Los blancos indican que los distintos segmentos y **esquemas** del texto van a ser conectados aunque el propio texto no lo diga. Son las juntas no observadas del texto y, ya que distinguen las perspectivas textuales de los esquemas, simultáneamente causan actos de ideación en el lector. En consecuencia, cuando los esquemas y las perspectivas se han unido los blancos «desaparecen».

Si queremos comprender la estructura invisible que regula pero que no describe la conexión o incluso el significado, debemos tener presentes las distintas formas en que los segmentos textuales se ofrecen al punto de vista del lector en el proceso de lectura. Su forma más elemental aparece al nivel de la historia. Los hilos de la trama se detienen de pronto o continúan en di-

El concepto de **vacío** tiene su origen en la representación esquemática del objeto en el texto, lo que deja aspectos indeterminados y posibles determinaciones que asignar (R. Ingarden).

Las **negaciones** se refieren a normas (estéticas o sociales) que han caducado y que, al leer el texto, el lector percibe como un blanco dinámico al caer en la cuenta de su ineficacia y verse obligado a situarse entre el «no-más» y el «todavía-no».

El concepto de **esquema** se refiere, en el orden psicológico, a un tipo de filtro que permite agrupar datos de manera efectiva y, en el orden de la recepción, al repertorio de normas sociales y convenciones literarias que condicionan el mundo de la obra.

Por **punto de vista móvil** se entiende la presencia del lector en el texto en un punto en que memoria y expectativas convergen y generan un movimiento dialéctico que modifica continuamente la memoria y hace más complejas las expectativas.

recciones inesperadas. Una sección narrativa se centra en un personaje particular y luego sigue con la introducción brusca de nuevos personajes. Estos cambios súbitos vienen señalados, frecuentemente, por nuevos capítulos y, así, se distinguen claramente; la finalidad de esta distinción, en cualquier caso, no es tanto la separación como una tácita invitación a encontrar el vínculo ausente. Además, en cada momento articulado de lectura sólo los segmentos de perspectivas textuales están presentes en el **punto de vista móvil** del lector.

Para ser completamente conscientes de la implicación debemos tener en cuenta que un texto narrativo, por ejemplo, está compuesto de una variedad de perspectivas que esbozan la visión del autor y que también permiten acceder a lo que se supone que el lector debe visualizar. En la narración, por regla general, hay cuatro perspectivas principales: las del narrador, los personajes, la trama y el lector ficticio. Aunque puedan diferir en orden de importancia, ninguna de ellas es, por sí sola, idéntica al sentido del texto que tiene que surgir de su constante entrelazamiento mediante el lector durante el proceso de lectura. Se producirá un incremento en el número de blancos mediante las frecuentes subdivisiones de cada una de las perspectivas textuales; así la perspectiva del narrador se escinde con frecuencia en la que el autor implicado opone a la del autor como narrador. La perspectiva del héroe se establece por oposición a la de los personajes menores. La perspectiva del lector ficticio se puede dividir entre la posición explícita que se le atribuye y la actitud implícita que debe adoptar en esa posición.

Cuando el punto de vista móvil del lector viaja entre todos esos segmentos, su cambio constante durante el curso de la lectura los entrelaza, poniendo de manifiesto, de ese modo, una red de perspectivas en la que cada una da una imagen no sólo de las otras sino también del pretendido objeto imaginario. Por lo tanto ninguna perspectiva textual puede equipararse a ese objeto imaginario del que únicamente es un aspecto. El mismo objeto es un producto de la interconexión, cuya estructuración está, en gran parte, regulada y controlada por los blancos.

Para explicar esta operación, vamos a dar, primero, una descripción esquemática de cómo funcionan los blancos, y luego trataremos de ilustrar esta función con un ejemplo. En el proceso de lectura segmentos de varias perspectivas ocupan el primer

Los blancos en el texto narrativo

plano y se oponen a los precedentes. Así los segmentos de las perspectivas de los personajes, narrador, trama y lector no sólo se ordenan en una secuencia graduada sino que también se transforman en reflectores recíprocos. El blanco como espacio vacío entre segmentos permite que se reúnan y constituye, así, un campo de visión para el punto de vista móvil. Siempre se crea un campo de referencia cuando hay al menos dos posiciones que se relacionan y se influyen mutuamente, es la mínima unidad organizadora en todos los procesos de comprensión, y también es la unidad organizadora básica del punto de vista móvil.

La primera cualidad estructural del blanco es, pues, que hace posible la organización de un campo referencial de segmentos textuales en interacción que se proyectan uno sobre otro. Por lo tanto, los segmentos presentes en el campo tienen estructuralmente el mismo valor y el hecho de que se unan subraya sus afinidades y sus diferencias. Esta relación da lugar a una tensión que debe resolverse, pues, tal como Arnheim ha observado en un contexto más general: «una de las funciones de la tercera dimensión es acudir al rescate cuando las cosas se hacen incómodas en la segunda».² La tercera dimensión aparece cuando se les da un marco a los segmentos del campo referencial, marco que autoriza al lector a relacionar afinidades y diferencias, y de esta manera comprender los patrones subyacentes a las conexiones. Pero este marco es también un blanco que requiere un acto de ideación para llenarse. Es como si el blanco hubiese cambiado su posición en el campo del punto de vista del lector. Empezaba como el espacio vacío entre segmentos de perspectiva, indicando su capacidad de conexión y organizándolos así en proyecciones de influencia recíproca. Pero con el establecimiento de esta conectabilidad el blanco, en tanto que marco no formulado de estos segmentos en interacción, permite ahora que el lector produzca una determinada relación entre ellos. De este cambio de posición podemos ya inferir que el blanco ejerce un control significativo sobre todas las operaciones que ocurren en el campo referencial del punto de vista móvil.

Ahora volvemos a la tercera y más decisiva función del blanco. Una vez conectados los segmentos y establecida una rela-

2. Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley-Los Angeles, 1967, p. 239.

Los vacíos de la narración

En *El acto de leer*, Iser no distingue con tanta claridad entre vacíos y blancos como en el texto presente.

La estructura tema-y-horizonte intenta explicar el momento concreto en

ción determinada, se crea un campo referencial que constituye un momento particular de lectura y que tiene, a su vez, una estructura discernible. Tal como hemos visto, la agrupación de segmentos en el campo referencial sucede cuando se desplaza el punto de vista entre los segmentos de la perspectiva. El segmento en el que el punto de vista se concentra en cada momento particular se convierte en el tema. El tema de un momento se convierte en el telón de fondo en base al que el siguiente adquiere su realidad, etc. Así que un segmento se transforma en tema, el anterior debe perder su relevancia temática y convertirse en una posición marginal y temáticamente vacía que el lector puede ocupar, como usualmente pasa, para poderse centrar en el nuevo segmento temático.

A este respecto, puede parecer más apropiado designar la posición horizontal o marginal como un **vacío**, más que como un blanco; los blancos se refieren a una posibilidad de conexión suspendida en el texto, mientras que los vacíos se refieren a segmentos no temáticos en el campo referencial del punto de vista móvil. Los vacíos, pues, son mecanismos importantes para construir el objeto estético, porque condicionan la visión del lector del nuevo tema, que a su vez condiciona su visión de temas previos. No obstante, estas modificaciones no se formulan en el texto, sino que tienen que realizarse mediante la actividad ideativa del lector. Y tales vacíos, de este modo, permiten que el lector combine segmentos dentro de un campo por la modificación recíproca, para formar posiciones desde estos campos y, después, adaptar cada posición a su sucesor y predecesores en un proceso que, en último término, transforma las perspectivas textuales, mediante una serie de temas que se alternan y de relaciones subyacentes, en el objeto estético del texto. [...]

En resumen, pues, en un texto de ficción el blanco provoca y guía la actividad constitutiva del lector. Como suspensión de la conectabilidad entre la perspectiva textual y los segmentos perspectivas, señala la necesidad de un equivalente, transformando, de ese modo, los segmentos en proyecciones recíprocas que, a su vez, organizan el punto de vista móvil del lector como campo referencial. La tensión entre los segmentos heterogéneos de perspectiva dentro del campo se resuelve mediante la **estructura tema-y-horizonte**, con lo que se centra el punto de vista en un segmento en calidad de tema, para ser comprendido desde

la posición temáticamente vacía ahora ocupada por el lector como punto de observación. Las posiciones temáticamente vacías permanecen presentes en el horizonte en el que aparecen los nuevos temas; los condicionan e influyen así como se ven influidos retroactivamente por ellos. Pues así como cada tema retrocede al telón de fondo de su sucesor, el vacío se mueve, permitiendo que tenga lugar la transformación recíproca. Ya que el vacío se estructura por la secuencia de posiciones en el proceso de lectura, el punto de vista del lector no puede proceder de manera arbitraria; la posición temáticamente vacía siempre actúa como ángulo desde el que se hará una interpretación selectiva.

Hay dos aspectos que deben ponerse de manifiesto: 1) hemos descrito la estructura de un blanco de modo abstracto, algo idealizado, para explicar el eje sobre el que gira la interacción entre el texto y el lector; 2) el blanco tiene diferentes cualidades estructurales que parecen encajar. El lector rellena el blanco en el texto, creando, de ese modo, un campo referencial; el blanco se rellena, a su vez, surgiendo del campo referencial por medio de la estructura tema-y-horizonte; y el punto de vista del lector ocupa el vacío que surge de los temas y horizontes yuxtapuestos, desde el que las varias transformaciones recíprocas hacen aparecer el objeto estético. Las cualidades estructurales esbozadas hacen mover el blanco, para que las distintas posiciones del espacio vacío señalen una necesidad definida de determinación que la actividad constitutiva del lector tiene que rellenar. En ese sentido el blanco en movimiento proyecta el camino sobre el que debe caminar el punto de vista móvil, guiado por la secuencia autorreguladora en la que se entrelazan las cualidades estructurales del blanco.

Ahora estamos en posición de cualificar de manera más precisa lo que quiere decir la participación del lector en el texto. Si el blanco es en gran parte responsable de las actividades descritas, luego participación significa que el lector no solamente está llamado a «interiorizar» las posiciones dadas en el texto, sino que también se ve inducido a hacerlas actuar y transformarse entre sí, de cuyo resultado empieza a emerger el objeto estético. La estructura del blanco organiza esta participación y al mismo tiempo revela la íntima conexión entre esta estructura y el sujeto lector. Dicha interconexión se ajusta completamente a un comentario hecho por Piaget: «En una palabra, el sujeto está ahí y

que se halla el lector en el texto, sin poder abarcar todas las perspectivas a la vez y limitado por lo tanto a una sola que constituye el «tema», que se recorta a su vez sobre el horizonte de otras perspectivas en que antes se ha situado.

El lector y el blanco

vivo, porque la cualidad básica de cada estructura es el mismo proceso estructurador».³ En un texto de ficción, el blanco parece ser una estructura paradigmática; su función consiste en iniciar en el lector operaciones estructuradas, cuya ejecución transmite a la conciencia la interacción recíproca de las posiciones textuales. El blanco cambiante es responsable de la secuencia de imágenes que chocan, condicionándose mutuamente en el proceso de lectura. La imagen descartada se imprime en su sucesora, aunque a esa última se la llama a resolver las deficiencias de la primera. A este respecto, las imágenes se unen en una secuencia, y es mediante esa secuencia que el significado del texto cobra vida en la imaginación del lector.

WAYNE C. BOOTH

DEL AUTOR AL LECTOR

AUTORES (que escriben o que relatan de viva voz)	PÚBLICOS (que leen o que escuchan)
I. EL AUTOR DE CARNE Y HUESO, QUE CUENTA MUCHAS HISTORIAS ANTES Y DESPUÉS DE UN RELATO DETERMINADO:	I. EL RE-CREADOR DE CARNE Y HUESO DE MUCHAS HISTORIAS:
A. Sumamente complejo y desconocido en su mayor parte incluso para sus más allegados;	A. Sumamente complejo y desconocido en su mayor parte, tanto para los autores como para los críticos;
B. Postula (o implica), cuando compone cualquier relato, por lo menos tres tipos de oyentes:	B. Es, o quiere convertirse en:

3. Jean Piaget, *Der Strukturalismus*, trad. L. Häfliger, Olten, 1973, p. 134.

Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago UP, Chicago, 1983 (1.ª ed.: 1961), pp. 428-431. Traducción de Gonzalo Pontón Gijón.

Se ha traducido por **relato** el inglés *tale*. En cuanto al conjunto de términos, se podrá comprobar que Booth es la fuente de Chatman y lo cerca que está de autores como Ayala, Butor o Calvino.

1. Personas de carne y hueso que desean oírlo (o leerlo), que poseen la competencia lectora necesaria y que son sumamente complejas y variadas en sus respuestas;
2. Oyentes selectos que el relato crea y en los que confía a medida que se desarrolla (*lector implicado* [primera acepción]); que saben algunas cosas y desconocen otras (independientemente de lo que sepan las personas de carne y hueso); con unos valores que deben coincidir en último término con los del relato —al menos de forma temporal—; y que a pesar de ello saben que el relato (en su mayoría, en parte, en su totalidad) no es real, sino que es, de algún modo, «sólo una historia»;
3. Los oyentes relativamente crédulos *de dentro del relato* (el *lector implicado* [segunda acepción], el «público narrativo» de Rabinowitz), que lo aceptan en su totalidad tal como sucede y que aceptan todos los valores del narrador sin ponerlos en duda;
- C. Decide (de forma consciente o inconsciente) crear «una versión mejorada de sí mismo, un segundo yo» (el *autor implicado* [véase más abajo, n.º II]);
1. Un oyente activo que ejercita su competencia y que responde emotivamente a unos «signos» en apariencia inertes;
2. El tipo de lector seleccionado o implicado por un relato determinado: el *lector implicado* (primera acepción), que sabe algunas cosas y desconoce otras (incluso si esa ignorancia es fingida), y cuyos valores deben coincidir en último término con los del relato, aunque sabe que gran parte del relato es, de algún modo, «sólo una historia»;
3. Un oyente relativamente crédulo *de dentro del relato* (el *lector implicado* [segunda acepción]), el «público narrativo» de Rabinowitz), que lo acepta en su totalidad tal como sucede y que acepta los valores de los narradores sin ponerlos en duda;
- C. Sigue al autor implicado en la creación de una «versión mejorada» del sujeto, más sencilla que el sujeto de carne y hueso y al mismo tiempo más compleja, en formas bastante distintas de las ordinarias;

No fiable es la traducción de *unreliable*. Para Booth un narrador es fiable cuando habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra (es decir, las normas del autor implicado) y un narrador es no fiable cuando no está de acuerdo con ellas, no necesariamente cuando miente. Véase también Chatman.

Se ha seguido a Genette al traducir el adjetivo *implied* (aplicado a autor y lector) por **implicado** y no por *implícito*.

D. Mediante la creación de un *narrador no fiable* (creado como tal por el autor implicado), crea *lectores implicados* adicionales (*tercera acepción*), quienes aceptan equivocadamente los valores distorsionados del narrador falible.

II. EL AUTOR IMPLICADO DE ESTE RELATO:

A. Ha escogido, de forma consciente o inconsciente (cada lector lo deducirá), todos los detalles y todas las características que pueden hallarse en la obra o que están implícitos en sus silencios;

B. Sabe que la historia no es verdadera en su sentido literal (que *Oliver Twist*, *Huckleberry Finn* y *Emma* son invenciones), que algunas de las normas de la obra no se sostienen en la vida «real» y que el lector implicado (en su primera acepción) también sabe ambas cosas;

C. Pero, al igual que el lector implicado, *finje* que todo es verdad si se lee adecuadamente, (corrigiendo la ironía, la narración no fiable, etc.) y que todas las normas del relato se sostienen en la realidad; de este modo, crea al

D. Si es preciso, es capaz de ocuparse en construcciones irónicas sumamente complejas, repudiando por completo los valores declarados de un determinado narrador no fiable y rechazando de este modo la posibilidad de convertirse en *lector implicado* (*tercera acepción*).

II. EL LECTOR POSTULADO (LECTOR IMPLICADO [PRIMERA ACEPCIÓN], EL «PÚBLICO AUTORIAL» DE RABINOWITZ):

A. Supone un autor que «lo ha ideado todo», que ha decidido cada detalle y que, de este modo, incorpora al mundo un nuevo objeto «no natural» y una nueva «persona»;

B. Sabe que la historia no es verdadera en su sentido literal, que Pierre y Natasha son invenciones, «ficciones», por más que la guerra en que se ven envueltos sea real (o es «ficción» en un sentido bastante distinto);

C. Pero, al igual que el autor implicado, *finje* de buena gana que todo es verdad, si se lee adecuadamente, y de este modo crea al

III. RELATOR DE ESTE RELATO

A. Cree que los hechos que cuenta han sucedido realmente;

B. Al igual que el autor implicado, acepta todas las normas, pero, a diferencia de éste, las acepta como permanentes y no sancionadas por la «distancia estética» o por cualquier otra idea de posible regreso a una vida más real; esto es la vida real;

C. Puede presentar o no a relatores dramatizados subrogados cuyos actos narrativos se convierten en parte de la obra total creada; sin embargo,

1. Estos relatores o bien no participan en la historia referida (no entran en el mundo del relato y no tienen efecto alguno sobre lo que sucede),

a) Ya sea como relatores fiables, en historias que no ofrecen claves explícitas que permitan distinguir al relator subrogado de los valores del autor implicado como relator,

b) Ya como relatores no fiables, cuyos valores, en uno o

III. OYENTE CRÉDULO (LECTOR IMPLICADO [SEGUNDA ACEPCIÓN], EL «PÚBLICO NARRATIVO» DE RABINOWITZ):

A. Cree que los hechos sucedieron tal como los cuenta el RELATOR;

B. Acepta todas las normas como permanentes y no sancionadas por la «distancia estética» o por cualquier otra idea de posible regreso a una vida más real: esto es la vida real;

C. No debe ser confundido en modo alguno con un oyente aun más crédulo (*lector implicado* [*tercera acepción*]) que toma a todos los relatores al pie de la letra.

«Relator» traduce *teller*.

varios sentidos, o cuyas representaciones de los hechos de la narrativa se separan explícitamente de las del autor implicado como relator;

2. O bien, sean fiables o no fiables, *participan* en la historia narrada (en una serie de posibilidades que abarcan desde los protagonistas en primera persona a las terceras personas que desempeñan papeles menores pero significativos como amigos o *raisonneurs*).

IV. EL «AUTOR DE CARRERA», QUE PERSISTE DE OBRA EN OBRA Y ES UN COMPUESTO INTEGRADO POR LOS AUTORES IMPLICADOS DE TODAS SUS OBRAS.

V. EL MITO PÚBLICO, UNA ESPECIE DE SUPER AUTOR, A MENUDO BASTANTE DISTINTO DE LOS DEMÁS AUTORES Y SÓLO VAGAMENTE VINCULADO A ÉSTOS.

IV. EL «LECTOR DE CARRERA», CUYOS HÁBITOS Y COMPETENCIAS, QUE PERSISTEN DE OBRA EN OBRA, SE CONVIERTEN EN UN COMPUESTO DE TODA SU EXPERIENCIA LECTORA, Y CUYOS VALORES REFLEJAN LOS DE CUALQUIER OBRA O SE VEN INFLUIDOS POR ÉSTOS.

V. EL MITO PÚBLICO SOBRE «EL PÚBLICO LECTOR» (nociones como «los lectores de hoy en día» o «lector del Renacimiento», difusas y repletas de contradicciones, pero con un efecto evidente sobre los modos en que los autores conciben la tarea de ser leídos y en que los críticos asumen que las obras deben ser leídas).

GÉRARD GENETTE

LAS SITUACIONES NARRATIVAS

[La] reserva con respecto a la supuesta influencia de la voz sobre el modo no basta para acabar con la cuestión, dejada en suspenso, de su consideración conjunta en lo que llamamos habitualmente una «situación narrativa». Este término complejo fue propuesto hace más de un cuarto de siglo por Franz Stanzel, que no ha dejado después de profundizar y revisar la clasificación que propuso en 1955. Dorrit Cohn¹ reprocha con mucha razón, tanto a mí mismo como al conjunto de la «narratología francesa», el haber ignorado el aporte de este importante teórico de la literatura, puesto que, ciertamente, una lectura atenta de su primer libro nos habría evitado, en los años sesenta, algunos «descubrimientos» tardíos. [...]

Como señala y demuestra perfectamente Dorrit Cohn, la diferencia esencial entre estos dos procederes es que el de Stanzel es «sintético» y el mío (así lo he reivindicado repetidas veces), analítico.² El término «sintético» es quizás un poco engañoso, puesto que parece indicar que Stanzel lleva a cabo la síntesis de los elementos que previamente ha aislado y estudiado de forma independiente. Sin embargo, sucede todo lo contrario: en 1955, Stanzel parte de la intuición global de un cierto número de hechos complejos (aunque soy yo quien los califica así) que denomina «situaciones narrativas»: la *autorial* (que yo no puedo describir más que analizándola, en mis términos, como narración heterodiegética no focalizada, como, por ejemplo, *Tom Jones*), la *perso-*

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, París, 1983, pp. 77-83 y 87-89. Traducción de David Roas.

1. «The encirclement of narrative», *Poetics Today*, 2:2 (1981), pp. 158-160. A este artículo me refiero, evidentemente, en todo este capítulo.

2. El resto de diferencias señaladas por Cohn son: mi recurso constante al relato proustiano, mientras que Stanzel se sitúa de entrada en la teoría general; la búsqueda constante, en él, de una gradación que representan adecuadamente sus esquemas circulares, a los cuales se oponen mis tablas de compartimientos estancos; su indiferencia en relación con las cuestiones de nivel (su sistema, dice Cohn, es «unidiegético»); y por supuesto el hecho de que no se ocupe de las cuestiones de temporalidad.

El concepto de situación narrativa

La tipología de Stanzel

Ich-Erzählung equivale literalmente a «yo-narración», es decir, a narración en primera persona.

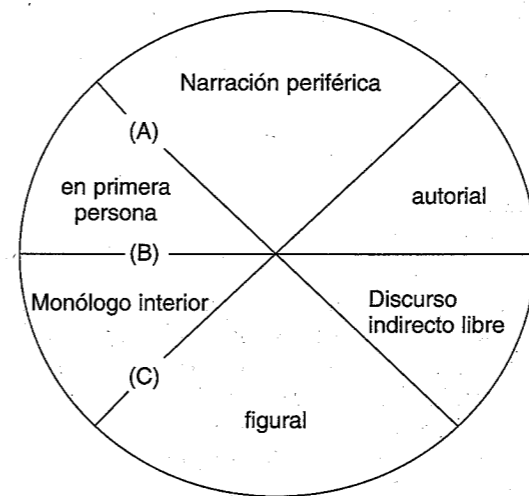
nal, más tarde rebautizada *figural* (heterodiegética con focalización interna, como, por ejemplo, *Los embajadores*), y la *Ich-Erzählung* (homodiegética, como, por ejemplo, *Moby Dick*). «Sin-crético» sería, pues, una calificación más adecuada, si no compor-tase una connotación peyorativa. El hecho es, simplemente, que Stanzel elige como punto de partida la observación empírica in-contestable de que la inmensa mayoría de los relatos literarios se distribuyen en esas tres situaciones que él califica justamente como «típicas». Pero no será hasta más tarde, y sobre todo en su último libro, cuando se proponga analizar esas situaciones según tres categorías elementales, o fundamentales, que él denomina *persona* (primera o tercera), *modo* (es poco más o menos, según Dorrit Cohn, lo que yo llamo «distancia»: el dominio de un narra-dor o de un personaje «reflector», según el término adoptado de James) y *perspectiva* (es lo que yo denomino igualmente así, pero reducido en Stanzel a una oposición interno/externo que de hecho convierte la focalización externa en una focalización cero).³ No se-guiré la detallada exposición que hace Dorrit Cohn de las ventajas e inconvenientes de esa tríada de categorías, de las que la tercera le parece la más superflua; en mi opinión, esa sería más bien la segunda, porque la noción de distancia (*diégesis/mímesis*) me pa-rece desde hace tiempo sospechosa, y porque la especificación que da Stanzel (narrador/reflector) me parece fácilmente reduc-tible a nuestra común categoría de la perspectiva. Tampoco estoy de acuerdo con el laberinto **circular** que constituye, en la gran tradición germánica (Goethe-Petersen), el mirífico rosetón [Cohn (1981:162)] mediante el cual Stanzel representa la gradación de las situaciones narrativas y el enredo de ejes, fronteras, cubos, ra-dios, puntos cardinales, llantas y cubiertas que concretan el últi-mo (hasta la fecha) estado de su sistema. He manifestado en otra parte los sentimientos ambiguos que me inspira este tipo de ima-ginario, que es aquí el motivo, entre otros, de antítesis estimulan-tes y de acoplamientos tan fecundos como inesperados. Dorrit Cohn habla a este propósito de un «cerco» del relato. Yo, a quien se suele acusar de enlatar o de enjear a la literatura, sería el últi-mo en condenar este modo de delimitar su campo, tan válido

3. En 1955, Stanzel unía, bajo el término narración *neutra*, la focali-zación externa con su tipo «personal». Después de 1964, parece renunciar totalmente a esta categoría.

El círculo tipológico de Stanzel se puede ver en la p. 232.

como otro cualquiera. El principal mérito de Stanzel, después de todo, no está en esas representaciones totalizadoras, sino en el de-talle de los «análisis», es decir, en las lecturas. Como todo teórico de la literatura que se precie, Stanzel es en primer lugar un críti-co. Pero, desde luego, no nos vamos a detener en este aspecto.

Toda la complejidad (y, a veces, la inextricabilidad) de su úl-timo sistema expresa su voluntad de dar cuenta de las tres «si-tuaciones-narrativas» mediante la unión de tres categorías ana-líticas (la obsesión trinitaria aún hace aquí de las suyas). Para un espíritu combinatorio, el cruce de dos oposiciones de perso-na con dos oposiciones de modo y con dos oposiciones de pers-pectiva debería dar lugar a un cuadro de ocho situaciones complejas. Pero su representación circular y sus cortes diametrales conducen a Stanzel a una partición en *seis* sectores fundamen-tales, que puede representarse como sigue (debo precisar que ese círculo simplificado por obra mía no figura en ninguna de sus obras) y en la que se ven aparecer, entre las tres situaciones «típicas» iniciales, tres formas intermedias, también muy canó-nicas: monólogo interior, discurso indirecto libre y narración «periférica». Dejando aparte el último, que se reduce esencial-

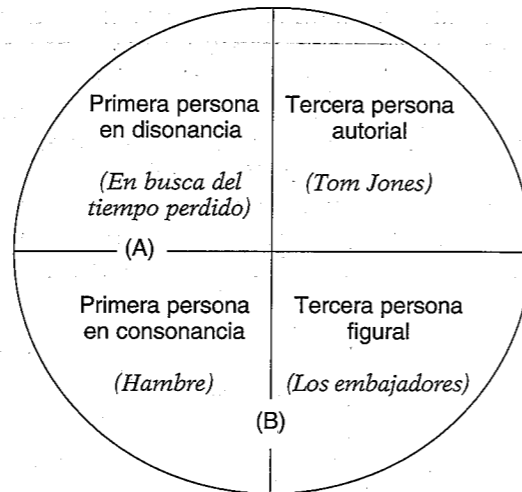


- (A) Frontera de perspectivas.
- (B) Frontera de modos.
- (C) Frontera de personas.

Las propuestas de Cohn

mente a la situación de «yo-testigo», esos estados-tampón me parecen difíciles de aceptar en un cuadro de situaciones narrativas, puesto que los otros dos son más bien tipos de presentación de los discursos del personaje.

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



- (A) Frontera de modos.
- (B) Frontera de personas.

Los términos «disonancia» y «consonancia» son introducidos aquí por Dorrit Cohn, que ya los había empleado en *Transparent minds*, como equivalentes de los términos stanzelianos «autorial» (dominio del narrador) y «figural» (dominio del personaje como «reflector» o foco de la narración). Los ejemplos propuestos aquí entre paréntesis son, en la mitad derecha, de Stanzel, y, en la mitad izquierda, de Cohn (*Transparent minds*). Yo sustituiría de buen grado, por razones evidentes [...], el término *autorial* por el de *narratorial* [...]. Habiendo comenzado de este modo a corregir, a mi vez, la enmienda que Cohn hace a Stan-

zel, propongo presentarla bajo la forma, desde ahora inevitable para mí, de este cuadro de doble entrada:

Persona \ Modo	Primera	Tercera
Narratorial	A <i>En busca del tiempo perdido</i>	B <i>Tom Jones</i>
Figural	C <i>Hambre</i>	D <i>Los embajadores</i>

Este término medio un tanto cojo, planteado por Dorrit Cohn, entre la tipología de Stanzel y lo que podría ser el planteamiento de la mía, me servirá por el momento para observar una cierta progresión cuantitativa a partir de tres situaciones típicas de Stanzel-1955: rechazando, no sin razón, los seis tipos de Stanzel-1979 por demasiado heterogéneos, Cohn se echa atrás, aunque no completamente, puesto que a las tres iniciales (B, D, A + C), añade una más, separando C de A. Podemos apreciar este añadido como un progreso, si consideramos que diversifica oportuna y eficazmente una tipología inicial un poco tosca, y demasiado reducida a las situaciones más frecuentes. Podemos juzgar también el progreso insuficiente, y desear una nueva ampliación (con o sin correcciones) del cuadro. Es este el momento, quizá, de recordar las otras tipologías citadas en *Figures III* (pp. 203-205) que a veces dejaban lugar legítimamente a algunos tipos no representados aquí: así, Brooks y Warren, teniendo en cuenta un modo de focalización más externo que el que considera Stanzel, dejaban sitio a un tipo de *yo-testigo*, y otro a la narración «objetiva» estilo Hemingway, que, por su parte, Romberg añadía, como un cuarto tipo, a la tríada stanzeliana.⁴

4. Es desde luego el tipo «neutro» anexo de Stanzel-1955. Los ocho tipos de Friedman, reducidos a siete en una versión ulterior (1975, cap. VIII), se reducen sin dificultad a esta cuatrupartición si se ignoran las distinciones secundarias entre lo que se puede, me parece, considerar legítimamente como subtipos.

La exposición que hace Rimmon de la teoría que Genette expone en *Figures III* en este volumen prescinde de los antecedentes de la tipología del narrador.

Vemos, pues, que la citada tríada es objeto de dos enmiendas sucesivas: la de Romberg, que añade un tipo (en mi terminología, narración heterodiegética con focalización externa), y la de Dorrit Cohn, que añade otro (en mi terminología, narración homodiegética con focalización interna). Sería interesante intentar [...] añadir estas dos adiciones, lo que generaría una lista de cinco tipos.

Precisamente a este resultado llega, aunque implícitamente, por otro camino (no podía, por lo demás, conocer la última propuesta de Dorrit Cohn), el último, hasta la fecha, de los tipologías de la situación narrativa, Jaap Lintvelt [*Essai de typologie narrative: le point de vue*, J. Corti, París, 1981, segunda parte]. Él establece desde el principio una dicotomía, la de la persona, que denomina *narración* hetero/homodiegética; después, una tripartición de *tipos narrativos*, según el «centro de orientación» de la atención del lector, que es una especie de síntesis entre mis focalizaciones y los modelos de Stanzel: tipo *autorial* (=focalización cero), tipo *actorial* (=focalización interna), tipo *neutro* (=focalización externa: este sería el subtipo neutro de Stanzel-1955, que vuelve a aparecer). Estas dos distinciones son objeto en Lintvelt [1981:39] de cuadros separados que parecen ignorarse el uno al otro y que no son objeto de una síntesis. Vuelvo otra vez a intervenir para una nueva enmienda, que tomará además la forma de un cuadro de doble entrada, en el que se cruzan las dos «narraciones» y los tres «tipos narrativos», y donde introduzco a partir de ahora, para ganar tiempo, los ejemplos heredados de la tradición (Stanzel, Romberg, Cohn), y, entre paréntesis, las equivalencias aproximadas entre los términos de Lintvelt y los míos:

Tipo → (Focalización)	Autorial (Focal. cero)	Actorial (Focal. interna)	Neutro (Focal. externa)
Narración (Relación)			
Heterodiegética	A <i>Tom Jones</i>	B <i>Los embajadores</i>	C <i>Los asesinos</i>
Homodiegética	D <i>Moby Dick</i>	E <i>Hambre</i>	

Vemos claramente en este cuadro facticio la tríada original (casos A, B, D + E), el añadido de Cohn (caso E) y el añadido de Lintvelt (caso C), confirmando, a su vez, el añadido de Romberg. Se ve también, confío en ello, adónde quiero llegar: existe en este cuadro una casilla vacía, en la que podría colocarse una sexta situación, la de una narración homodiegética-neutra. Lintvelt menciona este sexto tipo para luego rechazarlo, estimando «que una construcción teórica como esa transgrediría las posibilidades reales de los tipos narrativos» [1981:84] Una renuncia como esa podría parecer la sabiduría misma, pero yo me pregunto si no hay más sabiduría aún (muy diferente, es cierto) en ese principio de Borges, según el cual «basta que un libro sea posible para que exista» [«La Biblioteca de Babel», *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 97, n. 1]. Si admitimos esta visión optimista, aunque sólo sea por su atractivo, el libro en cuestión (un relato del sexto tipo) debe existir en alguno de los estantes de la biblioteca de Babel.

Allí lo he buscado yo [...] y allí lo he encontrado, y en varios ejemplares. Son, por ejemplo, las novelas en primera persona de Hammett, sin tener en cuenta las novelas cortas, y una vasta sucesión en el género del *thriller*. Así como también, contemporáneo de *Cosecha roja* (1929), el monólogo de Benjy en *El ruido y la furia*. Y creo que también *El extranjero* de Camus. [...]

Hemos pasado, pues, de las tres «situaciones típicas» de Stanzel-1955 a seis situaciones, por cierto desigualmente distribuidas, aunque todas corresponden a cierta virtualidad combinatoria de un cuadro de «posibles narrativos» que no integra por el momento más que dos categorías, la de «persona» y la de perspectiva. Podríamos pensar en un cuadro mucho más complejo, teniendo en cuenta el nivel narrativo, la situación temporal (narración ulterior, anterior o simultánea), la «distancia», si se quiere, y también los parámetros de orden, velocidad y frecuencia. Llegado este punto, el cuadro no podría aplicarse a obras completas (ninguno puede, en rigor, hacerlo), sino solamente a tal o cual segmento, a veces muy breve, puesto que sólo la *relación* («persona») gobierna poco más o menos de manera constante la totalidad del relato. Sería muy difícil, además, representarlo sobre la página de un libro. Yo me contento, pues, aquí, a título de ejemplo y engañando un poco con los recursos del espacio de dos dimensiones, con cruzar sobre un único cua-

La tipología de las situaciones narrativas

dro los tres parámetros de la focalización, la relación y el nivel. Conservo los ejemplos convertidos ya en tradicionales, pero restablezco los elementos de mi terminología. La mitad izquierda es idéntica al cuadro precedente, en el que *El extranjero* figura ahora en su lugar, con el interrogante que le acompaña. La mitad derecha retoma los mismos seis tipos en situación de narración intradiegética y, por tanto, de relato metadiegético. He puesto tres ejemplos poco típicos, y he dejado tres casillas vacías, en parte por pereza, en parte en homenaje a la sagacidad del lector: no será muy difícil descubrir un caso de relato homometadiegético no (o mal) focalizado; la columna de la derecha es mucho más problemática, pues es necesario armonizar dos situaciones narrativas históricamente poco compatibles, por lo menos hasta ahora: la metadiegesis, 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 contar con las capacidades sincréticas —las malas lenguas lo llamarán eclecticismo— de la ficción «post-moderna», a la que pertenece por derecho esta columna, y a quien corresponde llenarla lo más pronto posible, si tiene la capacidad de hacerlo.

Nivel → Relación ↓	Extradiegético			Intradiegético			
	Focalización →	0	Interna	Externa	0	Interna	Externa
Heterodiegética	<i>Tom Jones</i>	<i>Retrato del artista adolescente</i>	<i>Los asesinos</i>	<i>El curioso impertinente</i>	<i>El ambicioso por amor</i>		
Homodiegética	<i>Gil Blas</i>	<i>Hambre</i>	<i>El extranjero (?)</i>		<i>Manon Lescaut</i>		

Espero que no se tome esta propuesta demasiado al pie de la letra. Lo esencial para mí está, no en esta o en aquella combinación efectiva, sino en el principio combinatorio en sí mismo, cuyo mérito esencial es colocar las distintas categorías en una relación libre y sin tensión *a priori*: ni *determinación* (en el sentido hjelmsleviano) unilateral («tal elección de voz entraña tal modo», etc.), ni *interdependencia* («tal elección de voz y tal elección de modo se dominan recíprocamente»), sino simples *constelaciones* en las que todo parámetro puede *a priori* combinarse con los demás, con la obligación del teórico de la literatura de señalar aquí y allí las afinidades (s)electivas, las mayores o menores compatibilidades técnicas o históricas, sin apresurarse demasiado en proclamar las incompatibilidades definitivas: Naturaleza y Cultura engendran cada día miles de «monstruos» encantadores.

MARIO VARGAS LLOSA

EL ARTE DE MENTIR

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía «era verdad». Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, cada vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el centro del blanco.

Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas, y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero. Los inquisidores españoles, por ejemplo, prohibieron que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos

La novela entre la verdad y la mentira

Mario Vargas Llosa, «El arte de mentir», *Revista de la Universidad de México*, 40:42 (1984), pp. 2-4; reimpresso en N. Klahn y W. H. Corral, eds., *Los novelistas como críticos*, vol. 2, FCE, México, 1991, pp. 400-405.

Según la filosofía analítica del lenguaje, las frases o son ciertas, es decir, dicen la verdad porque se refieren a algo cuya existencia se puede comprobar, o son **mentira**, como las que pertenecen a una obra literaria. De verdad, fingimiento y ficción hablan Martínez Bonati y Pozuelo.

El ansia de vivir una **vida distinta** mediante la ficción es una de las razones que la justifican según Sábato y James.

—es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Por esta razón, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando durante 300 años y la primera novela que, con tal nombre, se publicó en América española apareció sólo después de la independencia (en México, en 1816). Al prohibir no unas obras determinadas sino un género literario en abstracto, el Santo Oficio estableció algo que a sus ojos era una ley sin excepciones: que las novelas siempre mienten, que todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida. Hace años escribí un trabajo ridiculizando a esos fanáticos arbitrarios, capaces de una generalización semejante. Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron los primeros en entender —antes que los críticos y que los propios novelistas— la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas.

En efecto, las novelas **mienten** —no pueden hacer otra cosa—, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el aire de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una **vida distinta** de la que llevan. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo.

¿Significa esto que novela es sinónimo de irrealidad? ¿Que los introspectivos bucaneros de Conrad, los morosos aristócratas proustianos, los anónimos hombrecillos castigados por la adversidad de Kafka y los eruditos metafísicos de los cuentos de Borges nos exaltan o nos conmueven porque no tienen nada que ver con nosotros, porque no es imposible identificar sus experiencias con las nuestras? Nada de eso. Conviene pisar con cuidado, pues este camino —el de la verdad y la mentira en el mundo de la ficción— está sembrado de trampas y los invitadores oasis suelen ser espejismos.

¿Qué quiere decir que una novela siempre miente? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde —en apariencia, al menos— sucede mi primera novela, *La ciudad y los perros*, que quemaron el libro acusándo-

me de calumnioso a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, *La tía Julia y el escribidor*, y que, sintiéndose incorrectamente retratada en ella, ha publicado luego un libro que pretende restaurar la verdad alterada por la ficción. Desde luego que en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendía ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. En las novelitas del francés Restif de La Bretonne la realidad no puede ser más fotográfica, ellas son un catálogo de las costumbres del siglo XVIII francés. En estos cuadros costumbristas tan laboriosos, en los que todo semeja la vida real, hay sin embargo algo diferente, mínimo y revolucionario. Que en ese mundo los hombres no se enamoran de las damas por la pureza de sus facciones, la galanura de su cuerpo, sus prendas espirituales, etc., sino, *exclusivamente*, por la belleza de sus pies (se ha llamado, por eso, «bretonismo» al fetichismo del botín). De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad —embelleciéndola o empeorándola— como lo hizo, con deliciosa ingenuidad, el profuso Restif. En esos sutiles o groseros agregados a la vida —en los que el novelista materializa sus obsesiones— reside la originalidad de un ficción. Ella es más profunda cuanto más ampliamente exprese una necesidad general y cuantos más sean, a lo largo del espacio y del tiempo, los lectores que identifiquen, en esos contrabandos filtrados a la vida, los oscuros **demonios** que los desasosiegan. ¿Hubiera podido yo, en aquellas novelas, intentar una escrupulosa exactitud con los recuerdos? Ciertamente. Pero aun si hubiera conseguido esa proeza aburrida de sólo narrar hechos ciertos y describir personajes cuyas biografías se ajustaban como un guante a las de sus modelos, mis novelas no hubieran sido, por eso, menos mentirosas o más verdaderas de lo que son.

Porque no es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella no sea vivida sino escrita, que esté hecha de palabras y no de experiencias vivas. Al

«El proceso de la creación narrativa es la transformación del "demonio" en "tema", el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal» (Vargas Llosa).

Hechos y palabras

Sobre el **realismo** y sus componentes, ofrece un análisis muy relevante D. Villanueva.

El tiempo en la novela

El mejor estudio del **tiempo** en la narración sigue siendo el de Genette, resumido en este volumen por Rimmon.

traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación profunda. El hecho real —la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé— es uno, en tanto que los signos que pueden describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe se convierte en lo descrito*. ¿Me refiero sólo al caso del escritor **realista**, aquella secta, escuela o tradición a la que pertenezco cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia experiencia de la realidad? Parecería, en efecto, que para el novelista de estirpe fantástica, que describe mundos irreconocibles y notoriamente inexistentes, no se plantea siquiera el cotejo entre la realidad y la ficción. En realidad, sí se plantea, pero de otra manera. La «irrealidad» de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría, es decir representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar como posibles en la vida. Lo importante es esto: no es el carácter «realista» o «fantástico» de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción.

A esta primera modificación —la que imprimen las palabras a los hechos— se entrevera una segunda, no menos radical: la del tiempo. La vida real fluye y no se detiene, es incommensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio. La soberanía de una novela no está dada sólo por el lenguaje en que está escrita. También, por su sistema temporal, la manera como discurre en ella la existencia: cuándo se detiene y cuándo se acelera y cuál es la perspectiva cronológica del narrador para describir ese tiempo narrado. Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay siempre un abismo. El **tiempo** novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. En él el pasado puede ser posterior al presente —el efecto preceder a la causa— como en ese relato de Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, que comienza con la muerte de un hombre anciano y continúa hasta su gestación, en el claustro materno; o ser sólo pasado remoto

que nunca llega a disolverse en el pasado próximo desde el que narra el narrador, como en la mayoría de las novelas clásicas; o ser eterno presente sin pasado ni futuro, como en las ficciones de Samuel Beckett; o un laberinto en que pasado, presente y futuro coexisten, anulándose, como en *The Sound and the Fury*, de Faulkner.

Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, no nos da jamás. Ese orden es invención, un añadido del novelista, ese simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica. A veces sutil, a veces brutalmente, la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trampa de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Éste puede, así, juzgarla, entenderla y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no le consiente.

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encarcelan acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? Se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real: en tanto que la novela se rebela y trasgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus esclavos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en ambos casos. Para el periodismo o la historia depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira: a más cercanía más verdad y a más distancia más mentira. Decir que la *Historia de la Revolución francesa* de Michelet o la *Historia de la conquista del Perú* de Prescott son «novelescas» es vejarlas, insinuar que carecen de seriedad. Documentar los errores históricos de *La guerra y la paz* sobre las guerras napoleónicas sería una pérdida de tiempo: la verdad de la novelas no depende de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género, amor al, o, más bien, de una ética *sui generis*, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Arte

La verdad de las novelas

La novela y la experiencia

«enajenante» es de constitución antibrechtiana: si no hay «ilusión» no hay novela.

De lo que llevo dicho, parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin trascendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. Un tema recurrente en la historia de la ficción es: el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie de la letra, creer que la vida es como la describen. Los libros de caballería quemán el seso al Quijote y lo lanzan a los caminos a alancear molinos de viento y la tragedia de Emma Bovary no hubiera ocurrido si el personaje de Flaubert no intentara parecerse a las heroínas de las novelitas románticas que lee. Por creer que la realidad es como las ficciones, Alonso Quijano y Emma sufren terribles quebrantos. ¿Los condenamos por ello? No, sus historias nos conmueven y nos admiran: su empeño imposible de *vivir la ficción* nos parece personificar una actitud idealista que honra a la especie. Porque querer ser distinto de lo que se es es aspiración humana por excelencia. De ella ha nacido lo mejor y lo peor que registra la historia. De ella han nacido también las ficciones.

La lectura de la novela

Cuando leemos novelas no somos el que somos sino también los seres hechizos entre los cuales el novelista nos traslada. El traslado es una metamorfosis: el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil. Ese espacio entre la vida real y los deseos y fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones.

En el corazón de todas ellas llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee (y las cree) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagranan de nuestras nostalgias y frustraciones. ¿Qué confianza podemos prestar, pues, al testimonio de las novelas sobre la **sociedad** que las produjo? ¿Eran esos hombres así? Lo eran, en el sentido de que así querían ser, de que así se

Sobre las complejas relaciones entre la novela y la **sociedad** (que conectan con el problema del realismo), se pueden ver las opiniones de L. M. Díez.

veían amar, sufrir y gozar. Esas mentiras no documentan sus vidas sino los demonios que las soliviantan, los sueños en que se embriagan para que la vida que vivían fuera más llevadera. Una época no está poblada sólo de seres de carne y hueso; también de los fantasmas en que éstos se mudan para romper las barreras que los limitan.

Las mentiras de las novelas no son gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Por eso, cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe, los hombres se conforman con su destino, las novelas no cumplen servicio alguno. Las culturas religiosas producen poesía, teatro, no novelas. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, *donde hace falta creer en algo*, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre sobre el mundo en que se vive y el trasmundo. Además de amoralidad, en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ese es el momento privilegiado para la ficción. Sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar. La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, espoleando la imaginación.

Los inquisidores españoles entendieron el peligro. Vivir las vidas que uno vive es fuente de ansiedad, un desajuste con la existencia que puede tornarse rebeldía, actitud frente a lo establecido. Es comprensible que los regímenes que aspiran a controlar totalmente la vida, desconfíen de las ficciones y las sometan a censuras. Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad.

SUSAN S. LANSER

LA POSIBILIDAD DE UNA NARRATOLOGÍA FEMINISTA

La crítica feminista a la narratología

La pregunta más obvia que el feminismo formularía a la narratología es simplemente esta: ¿en qué corpus de textos, en qué concepción de la narrativa y del universo referencial, se han basado los hallazgos de la narratología? Resulta en seguida evidente que, de hecho, ninguna aportación en el campo de la narratología ha tenido en cuenta el género, ni al esbozar un canon ni al formular preguntas o hipótesis. Esto significa, en primer lugar, que los textos narrativos que han servido de fundamento a la narratología han sido o bien textos escritos por hombres o bien textos tratados como si hubieran sido escritos por hombres. La formulación de Genette de un «Discurso del relato» a partir de *En busca del tiempo perdido* de Proust, la morfología androcéntrica de Propp de un determinado tipo de cuento popular, Greimas sobre Maupassant, Iser sobre novelistas de sexo masculino desde Bunyan hasta Beckett, Barthes sobre Balzac, Todorov sobre el *Decamerón*, todos estos no son más que ejemplos evidentes de las formas con las que el texto masculino representa al texto universal. En la búsqueda estructuralista de «elementos invariables entre diferencias superficiales», de los llamados universales más que de los particulares, la narratología ha evitado cuestiones de género casi por completo. Esto es particularmente problemático para aquellas críticas feministas (en Estados Unidos la mayoría) cuyo interés principal es la «diferencia o especificidad de la escritura de las mujeres». El reconocimiento de esta especificidad ha conducido no solamente a la relectura de textos particulares sino también a la reescritura de la historia literaria; sugiero que esto también conduzca a una reescritura de la narratología, para que ésta tenga en cuenta las contribuciones de las mujeres tanto como productoras como intérpretes de textos.

Susan S. Lanser, «Towards a feminist narratology», *Style*, 20:3 (1986), pp. 343-344, 346, 349-350, 351-354, 355, 356-357 [341-363]. Traducción de Francesca Bartrina.

Se refiere Lanser a *S/Z*, el estudio que Barthes escribió sobre «Sarrasine», novela corta de Balzac.

El concepto de género se refiere a la construcción social y cultural de los papeles masculino, femenino y homoerótico, lo que va más allá de la mera diferencia sexual.

Este desafío no niega el valor enorme que tiene el corpus de excelente teoría narrativa para el estudio de obras escritas por mujeres; ciertamente, se ha aplicado con éxito a escritoras tales como Colette y George Eliot, y es crucial en mis estudios sobre la voz narrativa en textos escritos por mujeres. Pero sí significa que, hasta que no se tomen en consideración obras escritas por mujeres, cuestiones de género y puntos de vista feministas, será imposible conocer siquiera las deficiencias de la narratología. A mi parecer, probablemente los conceptos más abstractos y gramaticales (es decir, las teorías del tiempo) resultarán ser adecuados. Por el contrario [...], las teorías de la trama y la historia podrían tener que cambiar sustancialmente. Y me atrevería a avanzar que el mayor impacto del feminismo en la narratología será plantear nuevos interrogantes que se añadirán a las distinciones narratológicas que ya existen, como sugeriré más adelante en mis disquisiciones sobre el nivel narrativo, el contexto y la voz.

Una narratología adecuada a la crítica feminista también tendría que reconciliar la tendencia principalmente semiótica de la narratología con la orientación principalmente mimética de la mayor parte del pensamiento feminista (angloamericano) sobre narrativa. Esta diferencia nos recuerda que «la literatura está en la coyuntura de dos sistemas»; se puede hablar de ella como

una representación de la vida
una explicación de la realidad
un documento mimético

y como

un sistema lingüístico no-referencial
una enunciación que presupone un narrador y un oyente
ante todo una construcción lingüística.

Tradicionalmente, la narratología estructuralista ha suprimido los aspectos representacionales de la ficción y ha destacado lo semiótico, mientras que la crítica feminista ha hecho lo opuesto. Las críticas feministas tienden a preocuparse más por los personajes que por cualquier otro aspecto de la narración y hablan de

Concepción mimética de la narrativa

La reivindicación de la referencialidad de la narrativa, es decir, la adopción de un modelo realista, sólo puede sorprender a quienes olviden el componente ideológico de la crítica feminista, que, como la marxista, interpreta los textos en relación con la experiencia de la realidad y en función de transformarla en el sentido de la efectiva igualdad entre hombres y mujeres.

Voz narrativa
y polifonía

los personajes en buena parte como si fueran personas. La mayoría de los narratólogos, por el contrario, tratan a los personajes, si los tratan, como «modelos de recurrencia, motivos que son continuamente recontextualizados en otros motivos»; como tales, «pierden su privilegio, su estatuto central y su definición» [Joel Weinsheimer, «Theory of Character: *Emma*», *Poetics Today*, 1:1-2 (1979), p. 195]. Esta concepción parece amenazar una de las premisas más profundas de la crítica feminista: que los textos narrativos, y sobre todo los textos de la tradición novelesca, son profundamente (si no simplemente) **referenciales**, e influyentes, en sus representaciones de las relaciones de género. Tanto para el feminismo como para la narratología, el desafío consiste en reconocer la naturaleza dual de la narrativa, en encontrar categorías y términos que sean suficientemente abstractos y semióticos para que sean útiles, y al tiempo suficientemente concretos y miméticos para que parezcan relevantes a aquellos/as críticos/as cuyas categorías enraizan la literatura en «las condiciones reales de nuestras vidas». [...]

En *The Narrative Act* pedía una poética que fuera más allá de las clasificaciones formales para describir las diferencias, sutiles pero cruciales, entre voces. [...] La mayoría de las cualidades que distinguen las [...] voces todavía tienen que ser codificadas por la narratología. Cabe preguntarse, por ejemplo, qué tipos de actos ilocutorios lleva a cabo el/la narrador/a y si los lleva a cabo en un discurso de «presencia» o de «ausencia», entendiendo por «ausencia» prácticas tales como «ironía, elipsis, eufemismo, litote, perífrasis, reticencia, preterición, digresión, y así sucesivamente». Esta cuestión, a su vez, podría conducir a una teoría (muy necesaria) que definiría y describiría el *tono* en la narración. El tono puede ser concebido, al menos en parte, como una función de la relación entre las estructuras profunda y superficial de un acto ilocutorio (por ejemplo, la relación entre un acto de juicio y el lenguaje en que el juicio está expresado). [...]

Una lección aún más aguda sobre la voz narrativa [es] la lección formulada por Bajtín: que en narrativa no hay una voz única, que [...] una voz interfiere con otra voz, produciendo una estructura en la que los discursos de y para el/la otro/a constituyen los discursos de uno/a mismo/a; que, para ir tan lejos como Wayne Booth, «estamos constituidos en polifonía» [«Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criti-

cism», *Critical Inquiry*, 9 (1982), p. 51]. [...] La condición de ser mujer en una sociedad dominada por el hombre puede hacer necesaria la doble voz, bien como subterfugio consciente o bien como trágica expropiación de una misma. Así, en un texto como *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman, la narradora habla de sus deseos a través de un discurso que su marido John ha construido para ella; en «A Jury of Her Peers» de Susan Glasspell, dos mujeres protegen a una tercera de una condena de asesinato comunicándose en «el lenguaje de las mujeres» bajo los vigilantes aunque invisibles ojos de la Ley; en una novela tras otra, Jane Austen crea una voz narrativa que no se puede concretar, que puede leerse de acuerdo con los deseos de cada cual; una novela como *Small Changes* de Marge Piercy construye una doble estructura a través de la que tanto la autora como su protagonista resuelven la necesidad de vivir en un mundo de doble discurso. Una narratología adecuada a los textos escritos por mujeres (y por ello a todos los textos, aunque la polifonía resulta más visible y más acentuada en las narraciones escritas por mujeres y otras personas dominadas) tendría que reconocer y justificar esta polifonía de la voz, identificando y desenredando sus hilos, como recientes estudios de Gabriela Reyes y Michael O'Neal han empezado a hacer. [...] Gérard Genette ha realizado una contribución extremadamente importante a la narratología al distinguir los múltiples niveles diegéticos posibles en un único texto, porque una narración puede incluir o generar otra. Genette se refiere al nivel más exterior como el *extradiegético*, a una narración incorporada dentro de éste como *intradiegética*, y a un tercer nivel narrativo como *metadiegético*. Los narradores extradiegéticos, dice Genette, son generalmente «autores-narradores» (*Jane Eyre*, la voz en «tercera persona» de George Eliot) y «como tales ocupan el mismo nivel narrativo que su público: es decir, que tú y que yo». Pero como Genette también aclara, no hay una conexión *necesaria* entre narración extradiegética y un público lector: escritores de cartas y diarios (Pamela, Werther) también pueden ser narradores extradiegéticos. Narradores intradiegéticos (y metadiegéticos) —Rochester cuando cuenta a *Jane Eyre* la historia de Bertha Mason, los personajes de *Middlemarch*— son convencionalmente capaces de dirigirse sólo a narratarios inscritos *dentro* del texto. En *Frankenstein*, las cartas de Walton a su hermana constituyen una narración extradiegé-

Los niveles narrativos

Alusión a «Discurso del relato», resumido en este volumen por Rimmon, al que la autora se ha referido al principio de su texto.

Sobre el **narratario** se puede ver la breve exposición de Genette y el artículo fundamental de Prince, además de las consideraciones generales de Chatman.

Narración pública y narración privada

tica; la historia de Frankenstein, explicada a Walton, es intradiegética, y la historia del monstruo, narrada a Frankenstein e incluida en la historia que cuenta a Walton, es metadiegética. La teoría de los niveles de Genette proporciona una manera precisa de hablar sobre narraciones incrustadas y de identificar a sus **narratarios**, y de describir transgresiones a través de niveles narrativos (llamadas metalepsis) como las que el narrador de Diderot comete en *Jacques el fatalista*.

Pero el propio Genette reconoce que del nivel narrativo se ha dicho demasiado, y que esto no nos lleva realmente muy lejos. En el *Nouveau discours* deja claro lo relativa que es la distinción entre niveles al crear una escena imaginaria en la que tres hombres se sientan, uno se ofrece a contar a los otros una historia que avisa que será larga, y el cuentista empieza «Durante mucho tiempo yo solía acostarme temprano...» [1983:64]. Con una estructura de tan sólo una frase, dice Genette, la totalidad de *En busca del tiempo perdido* de Proust se convierte de repente en una narración intradiegética. [...] La teoría de los niveles de Genette [...] sólo se aplica a las relaciones internas entre las partes de un texto. No describe ningún acto narrativo concreto *per se* y cierra el texto a consideraciones externas y contextuales.

Con el fin de articular un análisis más completo de los niveles narrativos, propongo como un complemento al sistema de Genette una distinción entre narración pública y narración privada. Por narración pública entiendo simplemente la narración dirigida (implícita o explícitamente) a un/a narratario/a que es externo/a (esto es, heterodiegético/a) al mundo textual y que puede considerarse equivalente al público lector; la narración privada, por el contrario, está dirigida a un/a narratario/a explícitamente designado/a que existe sólo dentro del mundo textual. La narración pública evoca una relación directa entre el lector/a y el narratario/a, y está claro que se aproxima con mayor fidelidad a la relación no ficcional autor/a-lector/a, mientras que en la narración privada el acceso del/de la lector/a es indirecto, como si fuera «a través» de la figura de una persona textual. Este tipo de distinción, combinada con los dos conceptos de Genette de nivel y de persona, generaría la tipología que veremos en seguida.

Propongo esta distinción entre niveles narrativos públicos y privados como una categoría adicional particularmente relevante para el estudio de textos escritos por mujeres. Para las mujeres escritoras, como la crítica literaria feminista ha advertido sobradamente, tal distinción entre contextos privados y públicos es crucial y complicada. Tradicionalmente hablando, los juicios contra las obras escritas por mujeres han tomado la forma no de prohibiciones a todo tipo de escritura, sino más bien de prohibiciones a la escritura destinada al público lector. Como Virginia Woolf comenta, «las cartas no cuentan»: las cartas eran privadas y no amenazaban una hegemonía discursiva masculina. Dale Spender lleva la distinción incluso más lejos, demostrando que las nociones de público y privado conciernen no sólo al contexto general de la producción textual sino también al contexto de su género; esto es, escribir en público se convierte en sinónimo de escribir a y para los hombres [*Made language*, RKP, Londres, 1980]. [...]

Nivel	Persona	Público	Privado
Extradiegético	Heterodiegético (3. ^a persona)	Narración de <i>Emma</i> o <i>Middlemarch</i>	Momentos de «metalepsis» en <i>Jacques el fatalista</i> cuando el narrador concuerda con sus personajes
	Homodiegético (1. ^a persona)	La narración de <i>Jane Eyre</i>	Las cartas de Walton o Werther
Intradiegético o metadiegético	Heterodiegético (3. ^a persona)	?	Las historias de <i>Heptamerón</i> o <i>Sheherezade</i>
	Homodiegético (1. ^a persona)	La memoria «encontrada» de Lionel Verney en <i>The last Man</i> de Mary Shelley o <i>Seis personajes de Pirandello</i>	Narraciones de Frankenstein y el Monstruo

Tenemos que redefinir la simple distinción entre público y privado para crear una categoría en la que una narración privada sea destinada a ser leída también por alguien más que su narrador/a oficialmente determinado/a; la llamaré acto narrativo semiprivado. Hasta el punto de que en cierto sentido es pública, la carta representa dramáticamente la manera en que el discurso público de las mujeres puede ser contaminado por censura interna o externa. Esto, a su vez, ayuda a explicar por qué históricamente las mujeres escritoras han elegido, con más frecuencia que los hombres, formas privadas de narración (la carta, el diario, la autobiografía dirigida a una sola persona) antes que formas que requieran dirigirse a un público lector, y por qué las narraciones públicas y privadas escritas por mujeres emplean diferentes estrategias narrativas. [...]

Cuando las mujeres escriben novelas que utilizan formas narrativas privadas, están escribiendo, a pesar de todo, para un público, y un público que no puede ser enteramente dicotomizado en términos de género. Cómo escritoras concretas sobrellevan este complejo contexto de género y «publicidad» constituye otra área importante de investigación.

La diferencia entre la formulación de Genette de los niveles narrativos y la mía propia ilustra, espero, la diferencia entre las aproximaciones puramente formales y las contextuales en narrativa. Así como la teoría de los actos de lenguaje entendió que la mínima unidad del discurso no era la frase sino la *producción* de la frase en un contexto específico, del mismo modo el tipo de narratología que propongo entendería que la narración mínima es la narración en tanto que producto. [...]

La narratología todavía no ha proporcionado un lenguaje satisfactorio a partir del que establecer distinciones de contexto retórico; la crítica feminista, con sus preocupaciones relativas a cuestiones de autenticidad y de autoría, encontraría difícil incluso hablar de un texto de origen incierto. Una narratología feminista podría reconocer la existencia de múltiples textos, cada uno construido por una circunstancia retórica (potencial). En la medida en que estas cuestiones determinan el *significado* mismo de la narrativa, son cuestiones para la narratología.

Las teorías de la trama suponen que las acciones textuales están basadas en las hazañas (intencionales) de los/las protagonistas; suponen un poder; una posibilidad, que pueden ser

Una nueva teoría
de la trama

inconsecuentes con lo que las mujeres han experimentado tanto histórica como textualmente, y quizás incluso inconsecuentes con los deseos de las mujeres. Una crítica radical como la de María Brewer sugiere que se ha entendido la trama como un «discurso del deseo masculino explicándose a sí mismo a través de las narraciones de aventura, proyecto, empresa y conquista», el «discurso del deseo como separación y dominio».

Si los conceptos narratológicos al uso no describen adecuadamente los textos escritos por mujeres, o algunos de ellos, lo que necesitamos es una revisión radical de las teorías de la trama. En primer lugar, como Katherine Rabuzzi advierte, «en general, la mayoría de las mujeres han conocido una existencia sin historia». La experiencia de las mujeres, dice Donovan, a menudo parece, comparada con la trama masculina, «estática, y en una especie de espera: No es progresiva, ni se orienta hacia acontecimientos que suceden secuencialmente o climáticamente, como en la tradicional historia de la trama masculina». [...] Así, una novela como *The Country of the Pointed Firs* de Sarah Orne Jewett, sólo puede definirse como texto sin trama. De modo parecido, algunas de las mejores historias de Grace Paley (por ejemplo, «Friends» y «Ruthy and Edie», de su último libro *Later the Same Day*), que la narratología tradicional describiría como «sin trama», están constituidas por tramas que consisten en intentos por parte de mujeres de «dar sentido» a su mundo. Una novela popular contemporánea como *Hidden Pictures* de Meg Wolitzer, que crea posibilidades negativas que ni ocurren ni se percibe que *no* ocurren, cuando se mide con las teorías de la trama se convierte en una historia «defectuosa» que hace predicciones preocupantes y no satisface. Sin embargo, esta trama también puede considerarse como una estructura de ansiedad y (gradual) alivio que corresponde a las experiencias que las mujeres tienen «del mundo real» en las difíciles circunstancias de las protagonistas de esta novela, una pareja de lesbianas criando a un hijo en los suburbios. Si una y otra vez especialistas en los textos escritos por mujeres tienen que utilizar el término «sin trama» (generalmente entre comillas, sugiriendo su insatisfacción por el término), tal vez es porque alguna cosa no anda bien con los conceptos de trama derivados de la morfología de Propp. Quizá la narratología se ha equivocado al intentar llegar a una única definición y descripción de la trama. Apre-

deremos más sobre las narraciones escritas por mujeres —y sobre los logros de los textos del siglo xx— si nos proponemos encontrar un lenguaje para describir sus tramas con términos positivos más que negativos.

LUIS MATEO DÍEZ

LA NOVELA Y LA VIDA

La idea de la novela como escuela de vida viene de lejos. De la herencia de aquel auge decimonónico del arte de novelar, cuando confluían en el género las más notables ambiciones y algunos de sus creadores más relevantes.

La novela conquistaba la madurez y era el espejo de la sociedad que la sostenía: el espejo de una época, de una realidad, de un mundo. Aquel espejo a lo largo de un camino que dijo Stendhal.

El hombre se ha administrado con frecuencia el arte como una representación de la vida y, a veces, las pautas de esa representación hasta se han pasado de miméticas. En el esplendor de la novela decimonónica el reflejo de la vida está intensamente dado en la indagación sobre la misma.

Pero la novela en aquellos tiempos de precarios medios de comunicación social cumplía, además, una encomienda informativa: integraba en su materia imaginaria, con mayor o menor equilibrio, una importante información sobre el mundo y la sociedad donde nacía y se difundía.

Y todo ello contribuía a perfilar esa valoración de escuela de vida tan propia de la consideración de un género narrativo muy adecuado para el conocimiento de la realidad, de los comportamientos sociales, psicológicos, de las convulsiones interiores del ser humano, de sus ambiciones, alegrías y desdichas.

Luis Mateo Díez, «La novela y la vida» (1990), en *El porvenir de la ficción*, Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1992, pp. 21-23.

El **espejo** es una imagen muy reveladora de lo que la novela fue, una imagen no del todo perdida pues aquella metáfora stendhaliana del espejo en el camino siempre pertenecerá, en alguna medida, a la propia esencia de la novela. En todo arte de narración o de representación la vida es fuente, bien para emularla o para suplantarla.

Y probablemente la orientación de lo que la novela moderna es o pretende ser está ahí, en esa profunda transformación que supone no copiar la vida sino suplantarla, no depender de ella como ineludible punto de referencia sino sustituirla desde otra **realidad imaginaria** en que la novela se constituye.

En cómo la novela se va decantando hacia una mayor autonomía en la materia literaria e imaginaria que la conforma, es donde puede observarse, desde aquel auge decimonónico que tanto la hizo brillar, su evolución. Porque si algo distingue a la novela de otros géneros literarios es su potencia procreadora, su capacidad para sobrevivir reinventándose, integrando elementos ajenos, desintegrando sus viejos residuos, amoldándose a cualquier experimentación y mestizaje.

En el proceso depurador ha tenido mucho que ver, a buen seguro, todo el lastre que la novela ha podido ir soltando porque la sociedad ha logrado —hoy más multiplicados que nunca— otros recursos para aliviarla de sus compromisos informativos, de aquella dependencia vicaria de otros tiempos. Hoy los espejos son muchos y algunos transmiten el gesto inmediato del acontecimiento que se produce. La vida está lo suficientemente asediada en la prensa, en la televisión, en la radio, para que la novela pueda distanciarse inventando otra que, como mucho, asuma simbólicamente el resplandor de la que vivimos.

Bajo la luz de ese resplandor vive o quiere vivir la novela contemporánea. Con la vida suplantada, sustituida, relegada como modelo. Como propuesta de realidad y de vida autónomas, liberadas, que vendrían a sumarse, a enriquecer, a extender, esta nuestra cotidiana. Vidas de la invención, de la imaginación: universos imaginarios sostenidos en la palabra, en ese verbo narrativo que cuenta y crea componiendo otro ámbito de existencia donde, por supuesto, podemos contrastar la medida de lo que somos, las metáforas de nuestra condición.

A los novelistas de ahora mismo difícilmente se nos podrá perdonar el desconocimiento de ese tránsito de la novela, que

En la metáfora del **espejo** hay una clara implicación referencial, es decir, con ella se dice que la novela imita, reproduce fielmente, la realidad, la vida. Se trataría del realismo genético de que habla Villanueva y que reivindican tanto el marxismo como el feminismo (Lanser).

Esa **realidad imaginaria** o imaginada es la que crea con la escritura el personaje de *Recuento*, de Luis Goytisolo. Además, podríamos ver ahí un atisbo de los mundos posibles tratados por Albaladejo y Eco.

avala nuestra desmesurada ambición de sabernos no imitadores de la vida sino suplantadores, artífices de ese otro espacio de la imaginación y la palabra que abre un territorio de libertad al conocimiento del ser humano. Herederos de esa ambición, que ya estaba en los grandes narradores del género, los que rompiendo los moldes de su tiempo vaticinaban este porvenir de la novela.

Un género que siempre tuvo la vida por emblema y que cuando ya no la necesita para copiarla la sigue inventando.

CARME RIERA

LA EPÍSTOLA Y LA NOVELA

La elección de la voz y del modo

De la importancia del **punto de vista** son prueba las páginas de James, la tipología de Friedman, las observaciones de Stanzel, pero sobre todo el revelador análisis de Genette.

Las personas en la narración

A mi juicio, el primer aspecto que el emisor tiene en cuenta al ponerse a escribir es el del **punto de vista**: desde dónde se cuenta la historia y quién la cuenta constituyen los supuestos previos a cualquier texto. La elección de la voz y el modo de esa voz —eso es, el tono— no surgen, como puede ocurrir con la acción, a veces del propio texto, ni se van imponiendo a través de la escritura, como también ocurre con algunos personajes, sino que vienen determinados por el autor desde fuera, desde antes de comenzar a escribir.

De las personas del verbo, casi siempre del singular y no del plural, surgen, claro, las voces. Esas voces se reducen por lo general a dos, la primera y la tercera como todos sabemos, ya que la escritura en segunda persona es rara, aunque las secuelas de *La modificación* de Michel Butor, que estuvo de moda a finales de los sesenta, puedan verse incluso en algunos fragmentos de mi novela *Una primavera para Domenico Guarini*.

No voy a detenerme aquí en el análisis de estas personas usuales, puesto que la crítica literaria y la teoría de la novela han abundado en ello categorizando minuciosamente todas las posibilidades de estas voces y el tipo de novela que el punto de

Carme Riera, «Grandeza y miseria de la epístola», en M. Mayoral, ed., *El oficio de narrar*, Cátedra, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 154-158 [147-158].

vista engendra. Pienso, por ejemplo, en la omnisciencia realista o en el monólogo interior.

Me centraré, por tanto, en el uso de la **primera persona** que es característica específica de la epístola puesto que no hay cartas, no hay epístolas escritas en segunda o tercera persona, aunque la segunda esté presente continuamente como receptor-destinatario del texto y la función apelativa o conativa sea característica de este tipo de comunicación aplazada que es la carta. En la epístola, como en la carta, se da un vaivén constante del yo al tú, del sujeto escritor al sujeto lector. Pero esa función conativa con la que el sujeto emisor reclama la atención del receptor es un recurso del egocentrismo característico de la lengua coloquial ya que no es otra cosa que el resultado del interés, que tiene la persona que habla, en convencer a la persona que escucha. El egocentrismo se traslada, pues, a la carta —coloquio aplazado— y de ésta a la epístola, recreación literaria de la carta. Y como ocurre en la lengua coloquial, en la carta o en la epístola el egocentrismo se manifiesta de tres formas distintas: de manera directa utilizando la apelación o el mandato, a través de imperativos y vocativos; de manera indirecta, con el uso de oraciones impersonales o el empleo de la interrogación retórica; y, finalmente, como una variante de esta forma indirecta, utiliza como recurso la torpeza expresiva, la vacilación, los rodeos, circunloquios o, incluso, la reiteración insistente.

Además, en la carta y en la epístola se dan también los otros rasgos característicos de la lengua coloquial que, como estipuló Emilio Lorenzo, son, aparte del egocentrismo y la deixis, los elementos convivenciales, alusivos a la experiencia común del emisor y del receptor, y la kinésica, esto es, el estudio de los gestos tan elocuentes en la lengua coloquial y tan significativos. Los aspectos kinésicos se plasman en la carta a través de la letra, rasgo que la epístola, al ser impresa, no puede reproducir. [...]

Para mí, por tanto, la epístola es parte de un diálogo, de un diálogo aplazado, vertido en los moldes del lenguaje coloquial cuyos rasgos relevantes reproduce. Plasmarlos no requiere, a mi modo de ver, gran dificultad si uno/a ha escrito —como es mi caso— muchas cartas. Quizá el mayor problema estribe en el hecho de hacer partícipe al lector no destinatario de estos elementos convivenciales que unen a emisor y receptor para que por entero pueda comprender el texto, pero sin caer en la

Sobre la **primera persona** escribe Butor, pero también se podría referir a ella la distinción entre narración pública y narración privada de Lanser.

El destinatario de la carta es, desde luego, el narratario (Prince).

Se trata de la protagonista y redactora de la carta que constituye la novela *Cuestión de amor propio*.

tentación de explicar demasiado. En este sentido creo que es importante que la epístola, a medida que se escribe, configure al **destinatario** tanto como al emisor para que el lector pueda a su vez identificarse con aquél.

Aseguraba que la primera persona es característica de la carta y, en consecuencia, de la epístola. En ésta, además, el autor debe estar totalmente ausente, debe abandonar por completo el personaje como si se tratara de un sujeto que dice su papel en el teatro. Las incursiones del autor en el texto son imperdonables ya que ha cedido por completo la voz y el punto de vista a otro. Incluso la realidad que se da en la carta puede no tener nada que ver con la realidad de fuera y el autor aunque lo sepa deberá callarse. [...]

En este sentido, la epístola es expresión única de quien la escribe. En el transcurrir de la pluma se nos va mostrando o escondiendo una visión particular y no contrastada. En el caso de **Ángela Caminals**, además, la carta está plagada de referencias literarias —no en vano es bachillera y además escritora—, citas y plagios que actúan como rémora en parte y en parte como estímulo del mismo hecho de contar. En un relato en tercera persona la cuestión hubiera sido casi imposible de plasmar ya que por el estilo —a veces almibarado y hasta cursi, otros un tanto retórico— captamos mejor, creo yo, la psicología del personaje. Además un asunto tan banal —los hombres mienten y algunas tonteras les creen— como es precisamente el que cohesiona el texto sólo podría tener sentido si se observa desde dentro, eso es, en carne propia. La carta me pareció, pues, el molde idóneo puesto que en un relato en tercera persona el personaje de Ángela Caminals era muy difícil de enfocar sin que resultara de un patetismo bochornoso o ridículamente caricaturesco, cosa que yo sólo quería apuntar. Además, la carta, a la postre para pedir venganza, permitía tratar esa cuestión de amor tan trivial, insisto, tan *dejà vu*, de un modo introspectivo insistiendo en el tono confidente que toda carta busca y que yo he intentado reflejar a través de esa voz que casi susurra, que pasa de la nostalgia al sarcasmo, de la duda a la firmeza, que se pregunta y responde, que trata de reproducir a su vez otras dos voces, la voz de Miguel, el seductor-escribidor, y la voz de Ingrid, la amiga-consejera. La voz —la media voz de Ángela— busca, sobre todo, la complicidad con el destinatario y, a partir de aquí, su anuencia. Para conseguir este

tono confidencial —esa carta es también la voz de la confidencia a ti debida— es necesaria la epístola, es decir, la comunicación aplazada. La presencia de Ingrid hubiera dificultado la explicación de Ángela, que no hubiera podido relatar su caso del mismo modo porque su interlocutora, como es natural, la hubiera interrumpido para reconvenirla y hacerle preguntas que ella quizá no hubiera estado dispuesta a contestar ni siquiera a sí misma. La carta permite que quien escribe cuente únicamente lo que quiere contar y pase por alto o no aluda aquellos aspectos que no le interesan escamoteando quizá datos que no le dejarían bien parado, sin que nadie pueda ponerle peros o interrumpirle.

DARÍO VILLANUEVA

EL REALISMO

[Lo que] importa es encontrar una concepción del realismo en literatura que alcance un punto de equilibrio entre el principio de la autonomía de la obra literaria frente a las determinaciones de la realidad y las indudables relaciones que aquélla mantiene con ésta, sin las cuales la literatura no desempeñaría el papel de institución social que auténticamente cumple, y perdería con toda certeza el interés que mueve a los lectores de todas las épocas a acercarse a ella.

La falta de ese equilibrio da lugar a sendas falacias en la estimación de la literatura que bien podríamos denominar, respectivamente, *mimética* y *estética*, a las que llegan las concepciones y las praxis menos atinadas de las dos modalidades del realismo como concepto crítico-literario en las que consideramos resumible el estado actual de la cuestión.

En el realismo genético o «de correspondencia», todo se fía a la existencia de una realidad unívoca, anterior al texto, ante la que se sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de

El realismo genético

Darío Villanueva, «Fenomenología y pragmática del realismo literario» (1991), en D. Villanueva, ed., *Avances en Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago, Santiago, 1994, pp. 165-185 (frag.).

La estética del reflejo

todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio de la literatura, el lenguaje. [...]

Frente a la expresión del realismo genético que la teoría naturalista de Zola representa, es necesario matizar mucho más de lo que usualmente se viene haciendo a la hora de tratar la estética marxista del «reflejo», en especial a partir de sus formulaciones a cargo de Georg Lukács.

En este último autor, que pone el reflejo de la realidad objetiva en el centro mismo de su estética, entre esa realidad y el texto literario que la representa no se da una relación diádica y directa, al modo del «aliquid stat pro aliquo» medieval, sino que, al modo del *interpretante* de la semiótica peirceana que se sitúa entre el objeto referente, o *designatum*, y el *representamen* o signo, entre ambos polos se interpone un discurso tercero que en la tesis de Lukács es una ideología, una interpretación esencialista de la realidad: el marxismo.

En resumen, el realismo socialista es, paradójicamente, el reflejo fiel, por medios artísticos, de un mundo interpretado ideológicamente a la luz del marxismo. A partir de una realidad concreta, en la que residirá el principio genético de la obra literaria que intente representarla, será más realista en la consideración lukacsiana aquella que haga pasar su reflejo (el reflejo de la realidad hacia el texto, del texto en relación con la realidad) a través del «discurso tercero» o «interpretante» de la ideología marxista.

Nada más lógico, pues, que la identificación no hace mucho propuesta por Thomas E. Lewis ([«Notes towards a Theory of the referent», *PMLA*, 94: 3] 1979) entre el concepto de referente de la teoría marxista del reflejo —expuesto de forma si cabe más explícita que en Lukács por Althusser— y la semiótica de Umberto Eco, fiel en lo esencial a los principios de Pierce. Para ambos sistemas, la relación se establece no entre signo y referente, sino entre aquél y una convención entendida como «cultural unit» o como ideología —«a system of representations of images, concretized in specific practices» (Thomas E. Lewis, 1979: 470)— proyectada sobre el referente. [...]

Por el contrario, regresando de nuevo a lo literario en sí, la segunda manera de entender este fenómeno desplaza el eje central del mismo desde una realidad que precede al texto, concien-

zudamente observada y reproducida con absoluta sinceridad por el autor, a un mundo creado autónomamente dentro de la obra. Este segundo realismo resulta, más que de la imitación o correspondencia, de la creación imaginativa que depura aquellos materiales objetivos que podrían estar en el origen de todo el proceso, y los somete a un principio de coherencia inmanente que les hará significar, más por vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual.

Hablaremos, pues, de *realismo formal* o inmanente como opuesto al realismo genético anterior, y le atribuiremos en vez de una «hermenéutica de la reconstrucción» al modo de Schleiermacher —la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía— el principio, desarrollado por Hans Georg Gadamer ([*Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977] 1965: 125-128), de la *distinción estética*, que lleva implícita la abstracción «de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado o tenido su significado», es decir, de «los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido». De este modo, concluye Gadamer, «en virtud de la “distinción estética” por la que la obra de arte se hace perteneciente a la conciencia estética, aquélla pierde su lugar y el mundo al que pertenece». [...]

Según el planteamiento de este segundo realismo, tal y como lo dejó dicho en un famoso **prólogo** Guy de Maupassant, el arte narrativo se caracteriza sobre todo por un efecto de ilusión verista, idea que ha sido aplicada a la propia pintura por Ernst N. Gombrich con su concepción de un realismo rotundamente antigenetista, por completo formal y convencionalista, que ha influido sobremanera, a través de Nelson Goodman y otros autores, en la teoría y crítica literarias. Esta segunda valoración de la realidad en la literatura sorteja los peligros del mecanicismo genetista e interpreta la obra desde parámetros específicamente artísticos, más acordes por ello con su naturaleza esencial de lo que estarían otras referencias externas, pero lleva en su seno un germen de desconexión total entre el mundo creado y la propia realidad. Exacerbado esto por el inmanentismo más radical, nos conduce a otro callejón sin salida de signo contrario al de la llamada «falacia intencional» o genética por la que se confundía la obra literaria con sus orígenes.

El realismo formal

Se trata de «Étude sur le roman», **prólogo** a la novela *Pierre et Jean*, y que se puede relacionar a su vez con «La casa de la ficción» de James.

La recepción literaria

La prevención contra este último exceso se ha generado de un tiempo a esta parte entre los teóricos y los críticos de la literatura, y es precisamente el estímulo que nos ha llevado a abordar este tema y a desarrollarlo en términos que ahora resumimos.

Se adoptará para ello la perspectiva de la recepción literaria como tercera vía en la consideración de un problema que no se ha resuelto cabalmente por las otras dos implicadas en el proceso comunicativo literario. En efecto, el realismo genético todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por medio de la observación y reproduce miméticamente de la forma más fiel posible. Por el contrario, en el realismo formal todo se centra en la literariedad: es la obra en sí lo que constituye una realidad desconectada del referente, una realidad «textual». Abordaremos, pues, una fenomenología y una pragmática del realismo, pues en ambos pilares metodológicos se sustenta hoy en día toda consideración del hecho literario desde la perspectiva que falta, la del lector, a la que se viene concediendo creciente importancia.

Concretamente, y siguiendo en lo fundamental a Roman Ingarden y a Wolfgang Iser, en la dialéctica que se establece entre la obra como estructura esquemática y su concretización en un objeto estético pleno va incluida la problemática fundamental de la teoría y la crítica literaria y, en consecuencia, también el marco de referencia fundamental para la comprensión equilibrada del realismo que propugnamos.

Para Ingarden la obra de arte literaria tiene su origen en actos creativos de la conciencia intencional por parte del autor. Su base óptica reside en una fundamentación física —papel impreso o manuscrito, banda magnética, disco de ordenador, etc.— que permite su existencia prolongada a través del tiempo, y su estructura interna es pluriestratificada, en la que operan un estrato de los sonidos y las formaciones verbales; otro de unidades semánticas; un tercero de las objetividades representadas, correlatos intencionales de las frases; y por último, el estrato de los aspectos esquematizados bajo los que esas objetividades aparecen. La intención artística crea una sólida trabazón entre todos ellos, justificando así la armonía polifónica de la obra, y gracias en especial a su doble estrato lingüístico (fónico y semántico) la obra es intersubjetivamente accesible y reproducible, de forma que se convierta en un objeto intencional in-

tersubjetivo que se refiere a una comunidad abierta, espacial y temporalmente, de lectores. Precisamente por ello la obra de arte literaria no es un mero fenómeno psicológico, pues trasciende todas las experiencias de la conciencia, tanto las del autor como las del lector.

Pero la obra de arte literaria deja muchos elementos de su propia constitución ontológica en estado potencial, pues es la suya una entidad fundamentalmente esquemática. La actualización de la misma por parte del lector subsana esas **lagunas de indeterminación** (*Unbestimmtheitsstellen*) y convierte el objeto artístico que la obra es en un objeto estético pleno.

En este orden de cosas, cada uno de los estratos que ontológicamente componen la obra reclama diferentes actualizaciones pero, sin detrimento de la **concretización** de todo el conjunto como unidad, destaca en especial el proceso de donación de sentido que el lector emprende a partir de las unidades semánticas y de las objetividades representadas, tarea en la que el esquematismo del que hablábamos exige la aportación de aquellos elementos ausentes o indeterminados sin los cuales la obra no alcanza, empero, plena existencia.

Ello deja abierto un margen de variabilidad entre los valores artísticos inherentes a la obra en sí y los valores estéticos alcanzados en la concretización o concretizaciones que la provean de su total plenitud ontológica. La diferencia fundamental entre una obra de arte literaria y sus actualizaciones es que en éstas se concretan los elementos potenciales y se completan las «lagunas» o vacíos de indeterminación de aquélla. Los valores artísticos, pertenecientes a los diversos estratos, son algunos de esos elementos potenciales, y su productividad estética depende en gran medida del sistema de relaciones que se establezcan entre ellos, es decir, la armonía cualitativa equiparable a la *gestalt* o, en otra terminología, a la estructura.

Concretamente, tomaremos de la fenomenología de la literatura para el desarrollo de nuestra tesis dos instrumentos teóricos fundamentales, además de la concepción de la obra de arte literaria como formación esquemática y estructura estratificada, en la que se integra, junto a otros, un plano centrado en la representación de objetividades, y el principio de la actualización de la obra como elemento clave para su plenitud ontológica, y las distintas modalidades de aquellas que se pueden dar.

Las **lagunas** (o espacios) **de indeterminación** (Ingarden) equivalen a los vacíos o blancos de Iser. Hablan también de ellos Eco y Muñoz Molina.

Se entiende por **concretización**:

- a) la operación de llenar vacíos o resolver indeterminaciones por parte del lector y
- b) el resultado de actualizar las potencialidades, objetivar las unidades de sentido y concretar las indeterminaciones de un texto.

La intencionalidad

Tal **aceptación** constituye el pacto narrativo, al que, en sus propios términos, alude Calvino citando también a Coleridge.

La *epojé* o reducción fenomenológica «consiste en suspender la creencia en la realidad del mundo natural y, consecuentemente, la puesta en paréntesis de las inducciones a que ello da lugar, para atenerse a lo dado, según reclamaba Husserl».

El primero de los instrumentos teóricos mencionados es el de la intencionalidad, hondamente enraizado en la filosofía fenomenológica y desde ella aplicado a lo literario. [...]

Esta actitud fundamentalmente fenomenológica es la misma que lleva al lector literario a **aceptar el pacto** de lo que se ha dado en llamar la «ficcionalidad» o, en acertada frase de Coleridge, «the willing suspension of disbelief».

Hacia esta particular *epojé* literaria confluyen tres órdenes de cuestiones que merecen atención por separado. En primer lugar, el propio pacto de ficción por el que se suspende el «descreimiento» implica la noción de juego, de convención y, en especial, las repercusiones hermenéuticas de lo uno y lo otro. También se nos planteará, a este respecto, la cuestión pragmática de cuáles sean los «actos de habla» propios de la comunicación literaria. Y por último, y en directa relación con lo anterior, el estatuto lógico semántico de lo ficticio o «ficcional». [...]

La cuestión de la intencionalidad, por su parte, implica asuntos de gran importancia para el fenómeno literario, como la imaginación, el símbolo y el significado. La realidad cobra sentido mediante un acto de entendimiento o vivencia intencional a los que son equiparables, en el proceso comunicativo de la literatura, la aprehensión del mundo por parte del escritor, la producción del texto, y la lectura del mismo a cargo de su destinatario. Y como todo acto intencional construye objetos intencionales, puede decirse que lo son la realidad percibida por el autor, la obra de arte literaria por él creada y el mundo proyectado, a partir de ella, por el lector. [...]

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología que no concibe una obra de arte literario en plenitud ontológica si no es actualizada, y una pragmática que no considera las significaciones sólo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del «principio de cooperación» formulado por H. P. Grice ([«Logic and Conversation», en P. Cole y J. L. Morgan, eds., *Syntax and Semantics*, 3: *Speech acts*, Academic Press, Nueva York] 1975: 41-58) que Teun A. Van Dijk leyó como trabajo

inédito ([«Pragmatics and poetics», en Van Dijk, ed., 1976] 1976: 44) y recientemente Jon-K. Adams ([*Pragmatics and fiction*, John Benjamin, Amsterdam] 1985: 44) ha aplicado ya al campo específico de la ficción literaria. La idea básica que informa este principio es la de la conducta lingüística como un tipo de interacción social intencionada, dirigida por una voluntad cooperativa [...].

En todo caso nos hemos ido aproximando a una formulación clara: el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección sobre un mundo intencional que el texto sugiere de una visión del mundo externo que el lector —cada lector— aporta. Por eso Paul Ricoeur, en su interpretación de la μίμησις ([«Mimesis and representation», *Annals of Scholarship*, 2: 3] 1981), subraya su identidad —reforzada por el mismo sufijo— con *poiesis* y con *praxis*, que le dan un sentido de referencia productiva del mundo, y no reduplicativa del mismo (cf. también Prendergast [*The order of mimesis*, Cambridge UP] 1986: 234-238).

El pacto de ficción, la voluntaria suspensión del descreimiento instaurada por la *epojé* literaria, responde, pues, a lo que los lingüistas pragmatistas como Grice llaman «principio de cooperación». También obedece al mismo principio la proyección del **EFR** (External Field of Reference) sobre el **IFR** (Internal Field of Reference) y el aporte en el acto de la lectura de todo aquello que la estructura esquemática de la obra reclama para alcanzar su total plenitud ontológica. Por ese mismo impulso de cooperación el lector tiende a acercar el mundo intencional del texto al suyo propio, al referente extensional. Grice añade que en la comunicación lingüística estándar todos los agentes esperan los unos de los otros una conducta racional, seria y colaborante. Nosotros proponemos, en correspondencia, que el lector que hace, de entre las variedades de aprehensión de la obra de arte literaria enumeradas por Roman Ingarden, una óptima actualización estética de la misma, asume espontánea y naturalmente la «seriedad» de lo escrito, que aunque ficticio en su origen se presta a una descodificación realista. Ésta consistiría en la tarea hermenéutica de dotar de sentido real al texto iluminando su IFR inmanente desde el EFR, que es tanto como la visión y la interpretación de la realidad múltiple y variopinta de cada

Mientras que el **IRF** (campo de referencia interno) es un conjunto de elementos de variada índole, relacionados entre sí, a los que el texto da carta de naturaleza desde su inicio al tiempo que se refiere a tal conjunto, el **EFR** (campo de referencia externo) correspondería al mundo real y a su espacio y tiempo.

A las distintas interpretaciones de los **lectores** hace referencia Proust, y a ellas alude también el concepto de concretización o concreción.

El realismo intencional

uno de los **lectores**. A esta tercera concepción del fenómeno literario mimético que fundamentamos en la estética del discípulo polaco de Husserl y en la pragmática, le damos el marbete de *Realismo intencional*. La cuestión está no tanto en la imbricación del texto con la realidad cuanto en cómo los lectores se sirven de los textos para hacer enunciados sobre la propia realidad. Efectivamente, realismo intencional es igual a donación de sentido realista a un texto del que se hace una hermenéutica «de integración» —no «de reconstrucción» (Gadamer)— desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que cada lector posea.

Stierle, que ha merecido también atinados comentarios de Susana Reisz de Rivarola (1979: 112), parte de la consideración que hemos hecho nuestra de que lo ficticio (y el IFR) y lo real (y el EFR) se interrelacionan de manera que lo uno actúa como horizonte de lo otro (1979: 313), sin perjuicio de que la característica esencial del texto literario sea la de una serie de aserciones no verificables. Pero —añadimos nosotros— el lector no persigue tal verificación, ni podría alcanzarla, como tampoco en gran número de situaciones comunicativas en las que participa, en donde aquello se da por supuesto en virtud de la cooperación de que nos ilustraba H. P. Grice (1975). «Le texte de fiction s'efface —continúa Stierle ([«Réception of fiction», *Poétique*, 39 (1979)] 1975: 300 [104])— au profit d'un au-delà textuel, d'une illusion que le receuteur —sous l'impulsion du texte— produit lui-même. L'illusion (comme résultat de la réception quasi pragmatique de la fiction) est un hors-texte comparable à celui de la réception pragmatique». [...]

La tesis de Stierle nos parece sumamente atinada, y sólo soslayamos su atribución valorativa a formas ingenuas de recepción. Para nosotros esta lectura quasi pragmática es la propia del realismo intencional. Todo comienza por la *epojé* del pacto de ficción, con la «voluntaria suspensión del descreimiento».

Luego viene un proceso de creciente intensidad por el que el mundo representado nos interesa, nos identificamos con los personajes —si el texto es narrativo (novelístico o teatral)— o con el enunciado lírico y sus afecciones internas, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión, aun experimentándola tal y como lo hacemos gracias a él (si el discurso no es, como diría Gadamer, «eminente»,

te», todo fracasa). Y por último, no regresamos a la actitud epistemológica anterior a nuestra voluntaria *epojé*. La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista, en una palabra. Ahí está la verdad de la literatura que es, como Pablo Picasso decía del arte en general, «una mentira que nos hace caer en la cuenta de la verdad» (la cita en Harry Levin [«What is realism?», *Comparative Literature*, 3: 3,] 1963: 39). Una verdad que no para ser admitida nos exige renunciar a la consciencia de la autonomía del texto artístico, como constructo, frente a toda realidad previa y a las intenciones del autor. Es en nosotros, sus lectores, donde, al apropiárnosla como objeto estético pleno, actualizado, surge el realismo, por esa *epojé no reintegrada* que la fenomenología de Husserl puede justificar con facilidad. Por esa suspensión del descreimiento que da paso, sin solución de continuidad, al entusiasmo de la epifanía.

TOMÁS ALBALADEJO

LA FICCIÓN REALISTA Y LA LEY DE MÁXIMOS SEMÁNTICOS

El mundo expresado por un texto es su estructura de conjunto referencial y para su establecimiento es necesaria [...] la constitución del correspondiente modelo de mundo, puesto que es la organización de éste lo que determina la organización del referente textual [...] El modelo de mundo contiene instrucciones para la fundación de la estructura de conjunto referencial, que consta de elementos semánticos, es decir, seres, estados, procesos, acciones e ideas, que son representados lingüísticamente por el texto.

Las estructuras de conjunto referencial ficcionales son realidades ficcionales que construyen los autores de acuerdo con los

Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 52-58.

Modelo de mundo y estructura de conjunto referencial

Modelo de mundo de tipo I o de lo verdadero

modelos de mundo. En función de su relación con la realidad pueden distinguirse varios tipos de modelo de mundo; la determinación del tipo de modelo de mundo es una actividad previa que el autor realiza, contando con el receptor, para el establecimiento de dicho modelo y la subsiguiente constitución de la estructura de conjunto referencial. Según su voluntad textual, el productor del texto decide qué tipo de modelo de mundo establece, siendo así que de dicho tipo depende la clase, desde el punto de vista semántico semiótico, del texto [...]. El productor del texto puede decidir el establecimiento de un *modelo de mundo de tipo I*, que se caracteriza por estar formado por instrucciones que corresponden a reglas propias de la realidad efectiva, por lo que en tal caso lo que hace es adoptar una sección de la propia realidad efectiva, de tal modo que como estructura de conjunto referencial depende de este modelo de mundo una serie de seres, estados, procesos, acciones e ideas que forman parte de esa realidad, pues están regidos por un modelo de mundo tomado de la misma. Al servirse de un modelo de mundo de este tipo, el autor del texto ha puesto el fundamento para construir un texto que represente una sección de la realidad efectiva, por lo que es un texto semánticamente relativo a lo verdaderamente existente y sucedido, de tal modo que en él las discordancias con la realidad efectiva han de ser reputadas como falsedades [...]. Los textos que representan estructuras de conjunto referencial que dependen de modelos de mundo de este tipo son textos no ficcionales; por lo general, se trata de textos de lengua común, así como de textos periodísticos e históricos. Los de este tipo son modelos de mundo de lo verdadero.

Modelo de mundo de tipo II o de lo ficcional verosímil

Si el autor decide establecer un *modelo de mundo de tipo II*, lo que hace es construir una serie de instrucciones que no son propias de la realidad efectiva, con la que, sin embargo, mantienen una relación de semejanza. De estas instrucciones dependen seres, estados, procesos, acciones e ideas que, si bien no forman parte de la mencionada realidad, tienen unas características tales que podrían perfectamente pertenecer a la misma, por lo que la estructura de conjunto referencial que el productor constituye de acuerdo con este modelo de mundo está provista de verosimilitud, es decir, no es verdadera en tanto en cuanto es distinta de la realidad efectiva, pero es semejante a

ésta en la medida en que el modelo de mundo está formado por reglas equivalentes a las de dicha realidad.

El texto por el que es representada esta estructura de conjunto referencial dependiente de un modelo de mundo de tipo II es un texto ficcional verosímil y es independiente de la realidad efectiva al ser una construcción lingüística que establece una realidad particular, pero está vinculado a aquélla dado que es representación de una realidad similar. Se trata de un modelo de mundo de lo ficcional verosímil.

El productor puede también decidir el establecimiento de un *modelo de mundo de tipo III*, formado por instrucciones que son distintas de la realidad efectiva y que no son semejantes a ésta, de tal manera que proyectan seres, estados, procesos, acciones e ideas que ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva; de este modelo de mundo depende la estructura de conjunto referencial compuesta por seres, estados, procesos acciones e ideas de carácter inverosímil. El texto que representa la estructura de conjunto referencial de estas características es ficcional inverosímil y, como en el caso del texto que representa un referente textual regido por un modelo de mundo de tipo II, es una construcción lingüística que fija una realidad particular que es más autónoma que la que corresponde al texto ficcional verosímil en tanto en cuanto no tiene vínculos de semejanza con la realidad efectiva. Este es un modelo de mundo de lo ficcional no verosímil.

Las estructuras de conjunto referencial que dependen de modelos de mundo de tipo II y de tipo III constituyen mundos posibles distintos del mundo real efectivo. Las que son resultado de la proyección de modelos de tipo II son mundos posibles factibles, realizables en la medida en que son equivalentes al mundo real efectivo, mientras que las proyectadas a partir de modelos de tipo III son mundos posibles no factibles, es decir, son mundos posibles como mundos imaginados y textualizados, pero no realizables, es decir, no intercambiables con el mundo real efectivo. Estas estructuras de conjunto referencial son, por lo tanto, de carácter ficcional y, por ello, los textos que las representan son textos ficcionales. Los modelos de mundo de tipo II y de tipo III son los que rigen mundos ficcionales, son los que proyectan, con sus instrucciones, realidad ficcional, por lo que en ellos está basado el *hecho ficcional*, que es la organi-

Modelo de mundo de tipo III o de lo ficcional no verosímil

El hecho ficcional

zación semiótica formada por el autor, el receptor, la estructura de conjunto referencial de índole ficcional y el texto ficcional. El hecho ficcional no puede ser dissociado de la realidad efectiva, que es punto de contraste para su construcción referencial y textual y está presente en relación con los distintos tipos de modelo de mundo, de diversas maneras. Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil, por su parte, contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real efectivo, pero están construidas de acuerdo con éste; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil están compuestos por instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil y de lo ficcional no verosímil constituyen los puntos de partida de la fundamentación de los correspondientes hechos ficcionales.

El modelo de mundo es una categoría semántico-extensional de alto valor explicativo a propósito de la construcción y el funcionamiento de la ficción, por la proyección que ejerce sobre la estructura de conjunto referencial, cuya índole ficcional condiciona y, por consiguiente, sobre el texto que resulta de la intensionalización de dicho referente, lo cual implica la dependencia del texto ficcional, tanto en los aspectos semántico-extensionales relativos al mismo como en los semántico-intensionales propios, en relación con el modelo de mundo. Empero, los límites entre los modelos de mundo no aparecen tan claramente trazados en la realidad textual, puesto que en un modelo de mundo y en la estructura de conjunto referencial que proyecta puede haber instrucciones propias de más de un tipo de modelo de mundo, resultando de la combinación de éstas un modelo de mundo de un tipo concreto. Para dar cuenta de la presencia de instrucciones propias de varios tipos de modelo de mundo en uno he elaborado la *ley de máximos semánticos*, con cuya denominación aludo al hecho de que el nivel semántico-extensional de un modelo de mundo es el correspondiente a la instrucción o instrucciones de máximo nivel semántico-extensional de las que componen el modelo, determinando este nivel el tipo de modelo de mundo. Entiendo que el menor nivel semántico-extensional

Ley de máximos
semánticos

es el del modelo de mundo de tipo I y que el mayor es el del modelo de mundo de tipo III. En un trabajo anterior (Albaladejo, 1986: 61-62) he presentado dicha **ley de máximos semánticos**, que a continuación ofrezco modificada. La ley de máximos semánticos consta de las secciones siguientes:

Sección *a*. Un modelo de mundo que solamente contenga instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I es un modelo de mundo de tipo I. Por ello, una estructura de conjunto referencial que esté formada sólo por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I está regida por un modelo de mundo de tipo I.

Sección *b*. Un modelo de mundo que solamente contenga instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II es un modelo de mundo de tipo II. Por tanto, una estructura de conjunto referencial formada solamente por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II está regida por un modelo de mundo de tipo II.

Sección *c*. Un modelo de mundo que sólo contenga instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III es un modelo de mundo de tipo III. Por ello, una estructura de conjunto referencial constituida solamente por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III está regida por un modelo de mundo de tipo III.

Sección *d*. Un modelo de mundo que contenga instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I e instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II es un modelo de mundo de tipo II. Por consiguiente, una estructura de conjunto referencial formada por elementos semánticos que dependan de instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I y por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II está regida por un modelo de mundo de tipo II.

Sección *e*. Un modelo de mundo que incluya instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I, instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II e instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III es un modelo de mundo de tipo III. Por ello, una estructura de conjunto referencial formada por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I, por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II y por elementos semánticos

Existen una serie de restricciones que impiden que la **ley de máximos semánticos** actúe en parte o en su totalidad en supuestos de presencia simultánea de instrucciones de distintos tipos de modelo de mundo, que conllevan en cuatro ocasiones la aplicación del modelo I y en la restante del modelo II.

cos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III está regida por un modelo de mundo de tipo III.

Sección *f*. Un modelo de mundo que conste de instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I y de instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III es un modelo de mundo de tipo III. Por tanto, una estructura de conjunto referencial formada por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I y por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III está regida por un modelo de mundo de tipo III.

Sección *g*. Un modelo de mundo que contenga instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II y otras propias de modelo de mundo de tipo III es un modelo de mundo de tipo III. Por lo tanto, una estructura de conjunto referencial formada por elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II y por elementos semánticos dependientes de instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III está regida por un modelo de mundo de tipo III.

En esta formulación de la ley de máximos semánticos se distinguen dos partes. La primera la constituyen las secciones *a*, *b* y *c*, caracterizadas por estar referidas a modelos de mundo que constan de instrucciones que son propias de un solo modelo de mundo, y la segunda está formada por las secciones *d*, *e*, *f* y *g*, que se caracterizan por ser relativas a modelos de mundo que contienen instrucciones propias de más de un modelo de mundo. Con estas seis secciones se cubren las diversas posibilidades de presencia de instrucciones en los modelos de mundo y de combinaciones de instrucciones de distintos tipos de modelo de mundo.

En la sección *a* la ley de máximos semánticos da cuenta de la constitución del modelo de mundo que proyecta un referente de texto no ficcional, lo que hace que el texto sea de carácter no ficcional, como sucede, por ejemplo, con el libro de viajes *De Madrid a Nápoles* de Pedro Antonio de Alarcón. En la sección *b* la ley recoge la existencia de modelos de mundo que tengan exclusivamente instrucciones del tipo II y que, por tanto, carezcan de instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I. Este es el caso de los modelos de mundo de los relatos ficticiales en los que no aparece ningún elemento del mundo real efectivo, como, por ejemplo, el cuento *La niebla* de Emi-

lia Pardo Bazán, el referente del cual depende de un modelo de mundo cuyas instrucciones son, en su totalidad, de modelo de mundo de tipo II; los personajes de este cuento son ficticiales y en él no aparecen lugares geográficos reales en los que se desarrollen los acontecimientos. La sección *c* de la ley prevé los modelos de mundo formados exclusivamente por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III, lo cual es una posibilidad de difícil realización, pues excluye de los modelos de mundo y de los referentes las instrucciones propias de modelos de mundo de tipo I y de tipo II; es el caso del relato *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier. En esta primera parte, la ley de máximos semánticos, al contar en cada sección con modelos formados por instrucciones de una sola clase, establece directamente el nivel semántico del modelo de mundo adscribiéndolo al tipo correspondiente a las instrucciones presentes en dicho modelo.

La segunda parte de la ley de máximos semánticos es la que adscribe las combinaciones heterogéneas de instrucciones a un único tipo determinado de modelo de mundo, ya que para cada texto hay un solo modelo de mundo, aunque éste pueda contener instrucciones pertenecientes a más de un tipo. La sección *d* da cuenta de la frecuentísima combinación de instrucciones de modelo de tipo I y de modelo de tipo II, en la que se produce la atracción de las primeras por parte de las segundas, dando lugar el conjunto formado por dichas instrucciones a un modelo de mundo de tipo II. La coexistencia en el modelo de mundo de instrucciones no ficticiales y ficticiales se resuelve, por lo tanto, en la adscripción ficcional del modelo de mundo, que en esta sección es ficcional verosímil. Por ejemplo, en el modelo de mundo de *La Fontana de Oro* de Benito Pérez Galdós, hay instrucciones relativas a la existencia de seres ficticiales como Bozmediano y «Coletilla» junto a otras relativas a la existencia de seres verdaderos como Fernando VII, la carrera de San Jerónimo y la calle de Atocha de Madrid y el conjunto de estas instrucciones es un modelo de mundo de lo ficcional verosímil. La sección *e* de la ley permite que ésta dé cuenta de la combinación de instrucciones correspondientes a modelo de mundo de tipo I, de tipo II y de tipo III, es decir, verdaderas, ficticiales verosímiles y ficticiales inverosímiles, respectivamente; esta combinación se resuelve en un modelo de mundo de tipo III,

al atraer las instrucciones propias de este modelo a su nivel semántico el conjunto de las instrucciones de los modelos de los otros dos tipos. En los textos que representan estructuras de conjunto referencial proyectadas por modelos de mundo de tipo III, junto a los elementos ficcionales inverosímiles, hay frecuentemente elementos verdaderos y elementos ficcionales verosímiles. Esta es la situación, por ejemplo, de *Las aventuras del caballero Kosmas* de Juan Perucho, novela en la que se encuentran intensionalizados elementos referenciales dependientes de instrucciones de los tres tipos de modelo de mundo, pero constituyentes de un modelo de mundo de tipo III. Con la sección *f*, la ley de máximos semánticos prevé la posibilidad de combinación de instrucciones de las que dependen elementos verdaderos e instrucciones que rigen elementos ficcionales inverosímiles, lo que convierte el modelo de mundo que contiene unas y otras en un modelo de mundo de tipo III; este caso previsto por la sección *f* no se da normalmente, puesto que, por lo general, en los modelos de mundo que contienen instrucciones de tipo I y de tipo III se encuentran también instrucciones de tipo II, al haber algún elemento de carácter ficcional verosímil junto a los elementos verdaderos y a los ficcionales no verosímiles. Un ejemplo de esta combinación de instrucciones es el cuento de Lovecraft *Más allá del muro del sueño*, que es un texto basado en un modelo de mundo de tipo III del que, además de las instrucciones del modelo de tipo III, forman parte instrucciones propias del modelo de tipo I e instrucciones propias del modelo de tipo II. Por último, la sección *g* de la ley da cuenta de la combinación de instrucciones de índole ficcional verosímil e instrucciones de índole ficcional inverosímil, de la que resulta un modelo de mundo de tipo III, esto es, de carácter ficcional inverosímil. Es el caso, por ejemplo, de *El señor de los anillos* de Tolkien, texto cuya estructura de conjunto referencial contiene elementos ficcionales verosímiles y elementos ficcionales inverosímiles y, globalmente, está regida por un modelo de mundo de tipo III.

M.^a DEL CARMEN BOBES

EL DIÁLOGO NARRATIVO

Las posibilidades generales de expresión y de relación que tiene el **diálogo** se realizan de un modo particularmente complejo en el discurso de la novela y del relato en general. Y quizá el hecho más decisivo para tal complejidad sea la existencia en el texto único del relato de dos discursos diferenciables, pero fundidos en unidad: el monólogo del narrador y los posibles diálogos de los personajes, con variantes muy numerosas. Las relaciones entre los dos discursos se han planteado y se han resuelto de modos muy diferentes, según épocas, estilos y autores, y se han semiotizado parcialmente hasta convertirse en formantes literarios que se integran, por su forma y por el sentido que adquieren, en el conjunto de signos de la obra en que se encuentran.

A los caracteres propios de cada uno de los discursos monológicos o dialogados, que los oponen o, por lo menos, los distinguen, hay que añadir los que originan las relaciones entre ambos, que no son solamente espaciales, es decir, de contigüidad o concurrencia en un mismo texto, sino de muchos otros tipos: de subordinación gramatical o lógica, de contraste semántico o formal, de intensificación, etc. La palabra del narrador, en general, envuelve, distribuye, interpreta, comenta y valora las palabras de los personajes y llega a fundirse con ellas cuando, con actitud irónica o simplemente dándoles una función caracterizadora, traslada a su propia expresión términos que son propios de la verbalización de los personajes y que han sido marcados como tales.

Es cierto que las relaciones verticales entre discursos se encuentran también en el habla estándar, pues en ningún caso hay que pensar que son exclusivas de la expresión literaria. Un hablante puede transmitir los diálogos que ha oído o en los que ha intervenido y puede poner comentarios, interrumpir, aclarar, resumir, etc., las palabras de los otros, y esto siempre en otro

El **diálogo** es «un discurso directo en el que intervienen cara a cara diversos sujetos, con intercambio de turnos, que tratan un tema único para todos» (Bobes).

tiempo, nunca en el del diálogo transmitido. La determinación de todas las circunstancias y relaciones en que se hace la transmisión es siempre difícil: «uno de los más intrincados problemas del análisis del discurso es el referente a las relaciones entre el diálogo y el monólogo. El punto de vista que suele adoptarse es que son dos discursos relacionados, pero de estructuras autónomas» (Longacre [*The grammar of discourse*, Plenum Press, Nueva York,] 1983).

Desde la perspectiva lingüística es notable la dificultad del análisis de las relaciones, a pesar de que el sujeto que transmite el diálogo de otros no suele pretender otro fin que la fidelidad del testimonio, sin pretender alcanzar sentido con la manipulación de las formas de presentación y de relación entre los diferentes discursos.

La riqueza de significados y la complejidad de las relaciones, sus valores miméticos y semánticos, se amplían considerablemente en el discurso narrativo literario cuando el monólogo del narrador y los diálogos de los personajes se convierten en signos textuales de relaciones extratextuales y, en convergencia con los restantes signos del discurso, adquieren sentido o contribuyen a crearlo.

El narrador realiza su monólogo para un lector ausente, aunque pueda representarlo de algún modo en el texto, y abre un proceso dialógico, siempre a distancia. [...] En este circuito de comunicación se origina siempre un efecto *feedback*, pero nunca una respuesta dialogal. Ni el autor, ni el narrador de una novela pueden, por medio de la obra, entablar un diálogo con el lector, que quede recogido en la obra. La relación lingüística autor (narrador)-lector, que tiene un indudable carácter interactivo, no puede pasar del dialogismo: el mundo ficcional no admite interferencias con el mundo de la realidad, a no ser que ésta se haga ficcional. Puede ocurrir que convencionalmente se presente como real un diálogo entre el autor y los personajes o entre el narrador y el autor, pero en todo caso hay por medio una ficcionalización.

En la convencionalidad general del relato, el diálogo se produce y funciona solamente entre personajes, y en su ámbito de ficción deben ser interpretadas las unidades del texto y en ese mismo ámbito deben regir las normas conversacionales de los diálogos que contenga, tanto en lo que se refiere a la verbalización, como a la codificación y a las posibles contextualizaciones.

Monólogo del narrador y diálogo de los personajes

El lector representado en el texto bien pudiera ser el narratario.

Y en este punto no resulta indiferente que lo que dice un personaje sea interpretado en su propio marco y no sea extrapolado a los contextos de los otros personajes o del autor. Ha ocurrido, en ocasiones con cierta frecuencia, que al extraer una cita de un discurso, y al dejarla sin su correspondiente marco, se le hace decir algo diferente a lo que realmente dice en su lugar; cuando esto ocurre y se pasa, en la interpretación, de unos planos a otros, puede llegarse a un absurdo y caer en la falacia de atribuir al autor ideas que son de sus personajes y que en la unidad del texto se contradicen con las de otros para rechazarlas o para matizarlas.

El monólogo del narrador crea una historia en la que tienen cabida las acciones y las palabras de los personajes que él comenta, valora y transcribe desde afuera, pues, como narrador, no puede intervenir en los diálogos. Si el narrador se introduce en el ámbito verbal de los personajes, se convierte en un ser de dos caras, con dos funciones, la de narrador y la de personaje, que nunca son simultáneas: mientras habla con los personajes comparte su tiempo y su espacio, y cuando actúa como narrador dispone de otro tiempo y de otro espacio, y lo que es más importante para su caracterización por medio de la palabra y su uso: no está sometido a las normas de diálogo (presencia, cara a cara, turnos, etc.). Un narrador puede interrumpir la palabra de sus personajes en cualquier momento para comentar el tono, la construcción, el sentido, o cualquiera de los signos paraverbales, kinésicos o proxémicos que concurren en simultaneidad con la palabra, y esto no puede hacerse en el diálogo, sino en su transmisión. [...]

El narrador tiene posibilidades de introducirse en el mundo de los personajes, como hemos apuntado, pero en el supuesto de que así sea, él funcionará como personaje y estará sometido a las mismas leyes que afectan a todos los interlocutores del diálogo. Como narrador, posteriormente, podrá opinar y decir lo que quiera de sí mismo y de los personajes, incluso lo que no podría decir en una situación cara a cara; igualmente como narrador puede interrumpir la palabra del personaje cuando crea conveniente, sin someterse a la alternancia de los turnos, pues le basta inmovilizar el diálogo. Todo esto es posible sencillamente porque el narrador, como tal, participa en un proceso de comunicación necesariamente alejado en el tiempo y acaso en el espacio de sus personajes. [...]

Monólogo del narrador

Tenemos que advertir también que en ocasiones el discurso puede ofrecer apariencias que no responden a la estructura locucional cuyos tipos estamos tratando de identificar: puede presentarse un discurso segmentado, con turnos de intervención, es decir, con la apariencia de un diálogo y, sin embargo, puede tratarse de dos monólogos entreverados: se siguen turnos espaciales o temporales, se alternan los locutores, pero falta la unidad temática y la voluntad de fin: se hace lo que se denomina vulgarmente «diálogo de sordos», porque no se escuchan uno a otro y lo que cada uno dice no tiene en cuenta lo que ha dicho el otro, y sin esta exigencia, no hay diálogo, aunque lo parezca visualmente en el discurso. [...]

Las distintas formas de discurso dialogado (interior o exterior; entre personajes o traspassando los ámbitos de los mundos ficcionales) se fueron incorporando a la narración con plena conciencia de que arrastraban un sentido, que podía integrarse en unidad con el de otros signos literarios concurrentes. El diálogo de personajes, en alternancia con el monólogo del narrador, lo encontramos en las novelas de todos los tiempos en las diversas formas que hemos precisado y en otras más, pero creemos que sólo a partir del realismo el novelista toma conciencia de las posibilidades que tiene esta forma de discurso y sus relaciones con otras formas locutivas para expresar contenidos como la distancia afectiva, el dramatismo, una determinada concepción de la persona o del lenguaje o unos determinados presupuestos epistemológicos. Sólo a partir del **realismo**, según creemos, el uso del diálogo y su alternancia con el monólogo, se realiza con la plena conciencia de que la forma adquiere un sentido. [...]

Hay dos situaciones bien diferenciadas. Una de ellas supone la existencia del diálogo en el lenguaje estándar y su traslado a la novela por motivos miméticos. La otra implica una voluntad de estilo para hacer del diálogo y sus relaciones con otras formas de discurso un signo literario que exprese icónica o simbólicamente un sentido. [...]

No obstante, creemos que precisamente a partir del movimiento realista, la función del diálogo en el discurso narrativo no puede limitarse a la de copia de la realidad: la explicación no es completa al admitir que el diálogo está en la novela porque está en la vida y el mérito de un autor consiste en copiarlo o re-

En la novela **realista** se da un proceso cada vez más acentuado de desaparición del narrador, cuya voz es desplazada por las de los personajes, presentados así de forma más directa, sin mediación.

producirlo con maestría. No dudamos de que el motivo inicial por el que el diálogo se incorpora al texto realista haya sido el deseo de reproducir con verdad la vida y la naturaleza, pero parece indudable que rápidamente se advirtió que su presencia en el texto removía hasta los cimientos del género narrativo, en sus formas, en sus sentidos y hasta en sus presupuestos.

La aparición del diálogo en un texto narrativo, en alternancia con monólogos y otras formas de discurso, originaba procesos semióticos que afectan a varios frentes. Limitándonos a los más inmediatos, diremos que repercutía directamente en las voces y daba lugar a una polifonía estructurada en formas bien diferenciadas de las que pueden incluir el texto lírico y el dramático; también repercutía en los modos de narración y en los tiempos literarios, y obligaba al lector a seguir con atención el discurso para saber quién habla en cada caso, cómo eran los discursos de cada personaje, a quiénes se dirigen, en qué marco contextual había que situar las frases de cada hablante, etc.

Rápidamente se deduce, al plantear las repercusiones del diálogo en todos los ámbitos de la novela, que también el espacio adquiere, o puede adquirir, un gran dinamismo por relación a los cambios de voces y tiempos de los sujetos de la locución. Y también se deduce que los personajes, que son unidades fundamentales en la sintaxis del relato (no como «caracteres», es decir, semánticamente considerados; ni como «funciones» que entran a formar parte de los cambios de relación en el esquema de actantes, sino como unidades de construcción), determinan las formas de distribución de la materia narrativa mediante sus relaciones con la palabra: si habla el personaje se reduce la distancia a las cosas, por tanto se podrán ver más detalles en un enfoque próximo; se podrá seguir el transcurso del tiempo desde una subjetividad (*durée*) y no sólo como medida de los cambios generales; el tono cordial, agresivo, frío, o como sea, podrá ponerse en relación con el carácter del personaje y darle la dimensión adecuada y relativa, etc. Así podríamos ir revisando muchos de los aspectos de la narración que acogen los ecos y repercusiones de las formas de discurso que se sigan. [...]

La competencia de un lector de novela es suficiente para advertir las alternancias y los cambios y para interpretar adecuadamente su sentido. No resulta indiferente que el tono irónico se sitúe en el habla de un personaje o en la del narrador, y no es

lo mismo que un enunciado se presente como dicho o como pensado por un personaje, porque en cualquier caso el cara a cara impone normas que no son pertinentes en el lenguaje interior: D. Álvaro no puede decir nada, pero sí pensarlo, sobre el atraso de Ana, y el narrador no puede decir nada directamente en una novela que no sea de tesis —y *La Regenta* no lo es— sobre las cualidades morales del personaje, al menos no es frecuente que se haga, pues resulta más eficaz el uso de medios indirectos. En relación con la interpretación de las referencias o actitudes, y también con una interpretación ética de la narración, es muy diferente que un término —no ya un juicio enunciativo— proceda del narrador o de los personajes. El personaje tiene, por su misma naturaleza, un ámbito de referencia más limitado que el narrador, pues en ningún caso la unidad de la obra depende directamente de él: los personajes pueden contradecirse sin que el sentido pierda unidad, pero el narrador no puede hacerlo porque resultaría desconcertante. Por eso interesa mucho saber quién habla; generalmente el narrador presenta a los hablantes y conduce al lector por la vía segura de las presentaciones, pero cuando no es así, el lector debe tener en cuenta los modos de verbalización, la codificación y la contextualización de lo que se dice para deducir con seguridad a quién debe atribuírselo y a quién va dirigido el texto. [...]

En general podemos admitir como marco de referencia para la interpretación de los discursos narrativos que el diálogo se realiza con voz de los personajes y es, casi siempre, **lenguaje referido** (directa o indirectamente) y suele implicar dos hechos: *a)* el tiempo en presente, y *b)* la visión directa y la proximidad psíquica al conflicto. El enfoque próximo a través de la palabra de los mismos sujetos que viven la acción, acerca las cosas a los lectores y les hace entrar más fácilmente en el mundo ficcional, de ahí la frecuencia del diálogo en la novela objetivista y el relieve que tienen los objetos en ese tipo de novela; el enfoque panorámico, a través de la palabra del narrador, presenta una visión más amplia, de perfiles más difusos, pues al ser más abarcadora es menos nítida, y no sólo en referencia a los objetos, sino también respecto a la historia, y sobre todo respecto a la palabra de los personajes, es decir, respecto al diálogo.

Puede resultar ilustrador para aclarar los conceptos que venimos repasando, y que pueden parecer sesgados o sutiles, revi-

El diálogo como lenguaje referido

Se puede relacionar el diálogo con los tres tipos de discurso que estudia McHale, el directo, indirecto e indirecto libre; en cada caso hay que considerar si el diálogo es referido y su dependencia de un *verbum dicendi*, circunstancia que también se da en el monólogo interior (Cohn).

sar los pasos que recorre la novela realista en la incorporación del diálogo en su discurso: cómo se empezó interpretando los diálogos como «lenguaje verdadero» (con valor icónico respecto a la «naturaleza» [...]) y cómo se pasó a relacionarlos con hechos lingüísticos (interior / exterior), de tiempo (pasado / presente), de visión (escénica / panorámica), etc.; el monólogo del narrador se hizo signo literario acumulativo de impersonalidad, generalización, organización discursiva y racional, visión panorámica, seguridad en el conocimiento de la historia, omnisciencia, etc.; por contraste, el diálogo de personajes se fijó como signo acumulativo de particularidad, visión escénica, tono subjetivo, relativismo, inseguridad del conocimiento, etc.

Si en principio el diálogo es incorporado al discurso realista por alguna razón única: expresividad dramática, acercamiento al modo escénico, intimismo, familiaridad, emotividad, etc., pronto derivará a otros valores, que podemos identificar en el diálogo y en las relaciones de éste con el monólogo, es decir, en las relaciones horizontales del discurso y en las verticales de la narración. La novela actual llevará experimentalmente el diálogo a otros objetivos y tratará de romper las vinculaciones de las voces con los tiempos y los espacios.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

EL PERSONAJE Y SU MODELO

En el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de **selección y combinación** [...]: por eso siempre es desconcertante el encuentro con esos amigos de la infancia que nos cuentan detalles de nuestra propia vida que nosotros he-

Antonio Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, Renacimiento, Sevilla, 1993, pp. 29-44 (frag.).

Selección y combinación son los principios mediante los que se estructura la trama, como dice también James, y en general la construcción novelesca, y el personaje en ella.

Sobre la **deslealtad** a la realidad de los hechos escribe Vargas Llosa y, en un sentido más amplio, a ella se refieren Goytisolo y Díez.

mos olvidado por completo. La memoria común inventa, selecciona y combina, y el resultado es una ficción más o menos **desleal** a los hechos que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino: dentro de todos nosotros hay un novelista oculto que escribe y reescribe a diario una biografía torpe o lujosamente novelada.

Pero el ejercicio de la ficción no se limita al ámbito del pasado, aunque es cierto que prefiere usar como materiales los que proceden de la memoria más antigua, entre otras cosas porque es la más fragmentaria y la más fácilmente manejable. Hay quien trama sin descanso la novela de su primera infancia, y quien se dedica a la novela de su adolescencia o de su primer amor. Que estos recuerdos tienen mucho más que ver con la literatura que con la realidad puede comprobarse si uno encuentra, por ejemplo, el inevitable diario que escribía a los quince años, a su vez lastimosamente contaminado de mala literatura: el adolescente heroico que la nostalgia nos dictaba, el personaje que construimos con una distraída técnica de narradores, se revela entonces como un penoso ignorante que tiene mucho menos que ver con las iluminaciones de Rimbaud que con las tonterías del diario de Daniel. También ese personaje quería hacer de sí mismo otro personaje, dotarse casi desesperadamente de una identidad misteriosa y rebelde, hecha de fragmentos mal cosidos de héroes de novela y de película. Incluso es frecuente que se dotara de un nombre. Cuando teníamos quince años, mis amigos y yo nos dedicábamos a buscar un pseudónimo para cada uno de nosotros, y es curioso que algunos años más tarde debimos desvelarnos con el mismo propósito, aunque por un motivo ligeramente distinto: el nombre falso que nos servía para firmar poemas fue sustituido por los nombres de guerra de la clandestinidad, y en ambos casos lo que hacíamos era prolongar una tentativa de ficción mucho más antigua, que estaba en nosotros desde la infancia, cuando nos inventábamos, como hacen casi todos los niños, un amigo invisible para compartir nuestros juegos solitarios.

En la edad adulta, ese hábito de inventar a otros, o de inventarnos a nosotros mismos, pierde su descaro y se esconde, pero no por eso deja de actuar: distraídamente, o por interés, o por pasión, continuamente inventamos a quienes viven cerca de

nosotros. Espiar la verdadera identidad no ya de los desconocidos, sino de las personas que tenemos más cerca, es siempre un misterio insoluble. Usando datos de la percepción —que pueden estar distorsionados— construimos para los demás una vida como el novelista construye un personaje, y cuando más íntimamente creemos conocer es justo cuando más acabado es el trabajo de nuestra imaginación. A mí siempre me sorprende, en las noticias de sucesos, en las biografías de los criminales, que sus vecinos y hasta parientes declaren que nunca sospecharon nada en su comportamiento. Inventa la indiferencia, inventa el miedo, inventa el amor. El subordinado pusilánime inventa al jefe y agranda su estatura y su crueldad, igual que el niño, al abrazarse a las piernas de su padre, lo cree un gigante o una torre. El paranoico inventa a sus perseguidores, el amigo a sus amigos, el enamorado a su amante. La mayor parte de nuestra vida la dedicamos a cumplir diversos grados de simulación: la mayor parte de las palabras que se dicen no quieren decir lo que literalmente significan. Conocer es un trabajo, pues, de detective y de novelista, y requiere una atención y una astucia que no siempre poseemos. La diferencia entre los seres inventados que no nos importan y los que nos importan tanto que nuestra vida acaba dependiendo de ellos puede resumirse en términos de técnica narrativa: de un vecino anotamos tres o cuatro rasgos que nos bastan para construir un personaje secundario, pues su único papel en la historia es aparecer de vez en cuando en el ascensor o decirnos buenos días en un descansillo. De la persona amada, en cambio, atesoramos tantos pormenores, tantos gestos y miradas y palabras dotados de sentido, que acabamos dibujando un personaje inabarcable, tan plural, tan cambiante, que cuando intentamos recordar su cara nos parece imposible, cosa que no sucede, por dolorosa paradoja, con la cara del vecino o la del tendero. De modo que lo que tomamos por fotografías objetivas son en realidad retratos arbitrarios, y que no sólo las personas que viven a nuestro alrededor, sino también nosotros mismos, somos una mezcla inquietante de realidad y de ficción, de verdad y mentira, un precipitado de signos cuya fisonomía y carácter dependen no de su propia identidad, sino del modo en que los elabora nuestra mirada y nuestra imaginación.

Invencción del personaje narrativo

Exactamente los mismos principios rigen la invención de un personaje narrativo. Los buenos personajes, como las buenas historias, no se buscan: se encuentran, o mejor dicho, se aparecen, se le presentan al escritor como me contaban de niño que se presentan los fantasmas, sin explicación, sin saber de dónde vienen ni por qué han llegado. [...]

Proust cuenta su vida, la tergiversa, analiza, selecciona, combina, inventa, miente, para construir una narración que imita la literatura confesional, desde san Agustín a Rousseau, para convertirse en una parábola, para usar los propios sentimientos, deseos y experiencias como materia prima de una forma superior, de un relato moral sobre el modo en que la propia vida se convierte en devenir y destino. Y es aleccionador comprobar, si se compara *Jean Santeuil* con *En busca del tiempo perdido*, que a medida que el yo protagonista se va liberando de los rasgos indiscriminados de la autobiografía para seleccionarlos y combinarlos en un orden cada vez más autónomo, es decir, a medida que la realidad se **transmuta** en ficción, el personaje se nos vuelve mucho más verdadero. Un mal personaje sólo se parece a su autor o a su modelo: un personaje logrado se parece a cada uno de sus desconocidos lectores. Pues hay que tener presente siempre que el único modo que tiene el novelista de decir la verdad es inventando: inventando las cosas tal como son, según nos dice el poeta mexicano Cintio Vitier. Y la máxima fuente de verdad y mentira que posee el escritor es él mismo: inventando a sus personajes celebra un solitario examen de conciencia, se conoce y se desconoce, descubre recuerdos que ignoraba y facetas de su carácter que por ningún otro camino se le habrían revelado. Se sueña escribiendo, pero no siempre es agradable lo que ve, y algunas veces inventa personajes que van creciendo a costa de rasgos suyos que jamás aceptaría como propios: igual que el espía, inventa para salvarse bajo la impunidad del nombre falso. [...]

Nos aproximaremos por lo pronto a otros personajes en apariencia más accesibles: los que han nacido de un modelo real más o menos próximo a la vida del autor. Por lo común no es él quien los elige: son como visitantes asiduos que un buen día se instalan en el libro sin pedir permiso a nadie, a veces con timidez y ocupando un pasillo o un desván, y otras con un descaro que los lleva a tomar posesión de las mejores habitaciones de la

Transmutación o sustitución de la realidad del mundo por una realidad inventada o creada es de lo que trata *Recuento*, de L. Goytisolo, y de realidades trata también Calvino.

casa. Los hay de dos tipos: los que aparecen cuando el edificio ni siquiera está construido y se instalan confortablemente en el solar vacío y los que llegan a mitad de las obras y dan órdenes a los albañiles y hasta nos obligan a modificar los planos para ofrecerles un alojamiento adecuado. Es decir: los que construyen el núcleo de una historia y los que aparecen en ella en el curso de la escritura. Habitualmente los primeros son protagonistas y los otros son personajes secundarios o episódicos, pero no siempre ocurre así. De nuevo he de referirme a ejemplos de mi propio trabajo para explicar con detalle el juego de la ficción. Quien haya leído mi novela *El invierno en Lisboa* recordará sin duda a un personaje llamado Floro Bloom, que ocupa una posición lateral, aunque privilegiada, en el desarrollo de la historia. La novela fue escrita entre marzo o abril de 1986 y febrero de 1987, pero entre mis papeles he encontrado bocetos de narraciones escritas seis o siete años antes en los que ya se habla de este Floro Bloom, que es un personaje mucho más poderoso y definido que los conatos de ficción en los que se le incluye. [...]

Mezclando rasgos de personas distintas en esa especie de caldo alquímico que es la ficción se perfila una criatura singular cuyo único reino posible es el relato: para algunos aprovechamos a un solo modelo real, pero lo más frecuente es que en las mejores aleaciones intervengan trazas de muchos modelos, cuyo origen dispar se equilibra en la veracidad del personaje. Pero en este precipitado falta aún añadir una sustancia sin la cual todo el experimento fracasaría: el nombre. Siempre digo que el nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo, de tal modo que lo primero que nos molesta en las malas novelas son los nombres de sus protagonistas, y en tal medida que al escribir, mientras no tengamos el nombre, no podemos decir que tenemos al personaje. El nombre, al menos el del protagonista, ha de sonarnos como quería don Quijote que sonara el de Dulcinea: músico y peregrino y significativo. Y no es casual que la primera tarea que don Quijote, ese enfermo de la literatura, cuando decidió convertirse en héroe de libro fuera dotarse de un nombre, igual, por cierto, que esos adolescentes de los que hablabamos al principio, igual que los espías. Nombrar es un acto mágico, como creían los antiguos y siguen creyendo los primi-

Mediante ese procedimiento cuenta Proust que crea sus personajes.

El nombre del personaje

tivos. Mediante el nombre se transmite al recién nacido el alma de un antepasado: el nombre es el núcleo y la cifra de la identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente.

Con algunos nombres pasa como con algunos personajes: que uno los tiene antes de tener la historia, y los guarda y no sabe todavía para qué van a servirle, como esos virtuosos del bricolage que tienen llenos los bolsillos de tuercas o de trozos de alambre porque imaginan que alguna vez les serán útiles. Hay nombres que uno inventa sin saber nunca de dónde los ha sacado: el apellido **Biralbo**, por ejemplo, que yo no creo que exista pero que yo guardé durante mucho tiempo antes de dárselo al protagonista de una novela mía. Otras veces el personaje y el nombre nacen al mismo tiempo, porque sólo al inventar el segundo cobra el primero naturaleza de ficción: Floro Bloom. Hay veces en que el personaje tiene nombre y apellido, y otras en que por alguna razón que suele desconocerse le falta uno de los dos. Un personaje de mi *Beatus Ille*, Minaya, tuvo varios nombres de pila, pero al final comprendí que sólo podía darle apellido, porque cualquier nombre que le diera me parecería falso. También me ocurre lo contrario: las protagonistas de dos de mis novelas tienen nombre y apellido, pero Lucrecia carece del segundo, y no porque yo lo buscara sin encontrarlo, sino porque nunca me paré a pensar que debiera tenerlo. Y mi Billy Swann sólo asistió cuando encontré de repente ese nombre. Pero lo mismo pasa con las novelas y con los relatos, y hasta con los artículos: que uno no tiene nada hasta que no tiene título. De ahí que una de las máximas perfecciones de la literatura suceda cuando el título de un libro es un nombre admirable. Nombrar es contar todo con una sola palabra. Y sólo el oído y el instinto nos enseña la ciencia de los nombres.

Repaso los de mis personajes, y me doy cuenta de que la mayor parte de ellos, sobre todo los masculinos, sólo tienen apellido: Minaya, Utrera, Medina, Maraña, Darman, Andrade, Bernal, Gúzman. Algunos, incluso, carecen por completo de nombre: esta ausencia resulta más ostensible en el narrador de *El invierno en Lisboa*, que habla en primera persona, pero de quien no sabe casi nada el lector. Si el nombre es la cara, no tenerlo, o tener sólo apellido, tal vez sea una manera de mantenerse a me-

Biralbo es el nombre del protagonista de *El invierno en Lisboa*, de A. Muñoz Molina.

dias oculto, un recurso instintivo del escritor para sugerir que de los personajes de la literatura, como de las personas de la realidad, es muy poco lo que puede saberse, y que al escribir importa tanto lo que se dice como lo que se calla: los **espacios en blanco** son los que deja siempre en nosotros el desconocimiento y los que ocupa la imaginación. [...]

El espacio en blanco es tan importante en las novelas como el vacío del lienzo en la pintura y el silencio en la música. Porque sabemos muy poco de los otros y la mirada no sirve si no es un ejercicio de adivinación. Y porque si hay algo que uno aprenda con el tiempo es que cuando escribe sólo está haciendo la mitad de un trabajo que ha de culminar y de cobrar vida en la imaginación del lector. Como los autores de folletines, como los narradores orales que se callan de pronto y nos dejan esperando la prolongación de su historia, y me detengo aquí esta noche y termino con una sola palabra que me gustaría que fuera sobre todo una invitación: Continuará.

JOSÉ MARÍA POZUELO

LA FICCIONALIDAD

El interés de la teoría literaria actual por la ficcionalidad nace fundamentalmente de este cambio de paradigma que sustituye una poética del mensaje-texto, por una poética de la comunicación literaria. La lengua literaria no sería tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación socialmente diferenciada. Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa. Y en esa modalidad ocupa lugar preeminente la ficcionalidad.

José María Pozuelo, «La ficción en la poética contemporánea», en *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993, pp. 64-70.

Los **espacios en blanco** son estudiados por Eco e Iser y mencionados por Pozuelo.

La crisis de la
literariedad

Este contexto científico que obligó a la teoría de la literatura a mirar la definición del estatuto ficcional desde el lado de su caracterización topológica: qué lugar ocupa como discurso de realidad, y al margen de las condiciones de su textualidad, ha producido una quiebra no deseada de la trayectoria histórica de la poética y ha tenido consecuencias poco afortunadas. Una de ellas es el abandono de la responsabilidad de dirimir la ficcionalidad —como otras muchas nociones— no en términos metafísicos, como se viene haciendo, sino en términos de la propia configuración retórica que adopta el texto, precisamente desde y por su estatuto ficcional.

Dicho de otro modo: la línea aristotélico-cervantina [...] se ha quebrado en algunas de las propuestas triunfantes en la bibliografía contemporánea sobre la ficción, para proponerse como una perspectiva metafísica: qué es la ficción en el debate ficción/realidad como si fuese posible dirimir la ficcionalidad en términos de estatuto lógico **verdad/no verdad** del discurso, al margen de la retorización propia del fenómeno de la realidad que la literatura instituye.

Frente al relativismo aristotélico que albergaba la noción de verosímil, como categoría estética y convencional, hay direcciones de la poética contemporánea interesadas en re-situar el debate sobre la ficcionalidad en términos de su topología absoluta: el lugar de la literatura frente a un hipotético discurso de «verdad» o de «realidad auténticamente real». En gran medida esto ha podido suponer una cierta recuperación de la mirada del Platón de *La República*, sobre todo en las propuestas provenientes de la filosofía analítica que concuerdan con la expulsión de la literatura del reino donde se deciden los discursos de realidad, factuales.

Creo que la importancia relativa dada a la intervención de la filosofía analítica en el problema de la ficcionalidad literaria nació en gran medida de la quiebra de la continuidad para la propia poética. La quiebra de los modelos estructuralistas ha llevado a importantes corrientes de la teoría literaria a desconfiar visiblemente de cuanto suponga una responsabilidad para con la configuración retórico-elocutiva del suceder literario y al arrojar por la borda la física de la textualidad se ha arrojado simultáneamente una problemática histórica, de muy ricas aportaciones, [...] y que —con menores angustias o urgencias

De la oposición **verdad/mentira** tratan también Martínez Bonati y Vargas Llosa.

anti-textuales— habían situado la dialéctica convención/texto, retórica/pragmática en un rico flujo de interdependencia que pudimos atisbar muy inteligentemente entrevista en las poéticas aristotélica y cervantina.

La importancia de la ficcionalidad en el contexto de la teoría literaria contemporánea se explica también por otro fenómeno [...]: la ficcionalidad no es una zona más de la teoría literaria sino un eje que está incidiendo sobre los diferentes lugares. Afecta por un lado a la ontología: qué es la literatura; por otro a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a una teoría de los géneros: de hecho la diferencia que Hamburger (1957) y recientemente G. Genette (1991) plantean para la poesía lírica radica en su peculiar estatuto marginal frente a una poética de la ficción, que sería desarrollada en las modalidades narrativas. O por enunciar un fenómeno [...]: el género autobiográfico, a la autobiografía como fenómeno discursivo le es esencial la discusión sobre la ficcionalidad, tanto, que actúa como género-frontera, como uno de los límites en la consideración teórico-literaria del fenómeno.

Se compromete allí, y de igual modo con la discusión sobre la ficción, el problema de la enunciación: el «yo» literario y el «yo» real, etc. Fenomenología, ontología, narratología, pragmática, retórica. Nada hay de la teoría literaria que no se vea afectado por el estatuto ficcional del discurso literario.

Tan diversos dominios y perspectivas sobre la ficción, provenientes de ciencias y metalenguajes diversos, han propiciado un singular fenómeno de dispersión y heterogeneidad. No es empobrecedora, sino todo lo contrario tal situación para la teoría, pero arroja a la vez un inconveniente: la incomunicabilidad real de algunas de tales propuestas, de modo tal que vienen a producirse en ellas flagrantes anacronismos. Especial relieve negativo creo que cobra este fenómeno en el caso de las teorías provenientes de la filosofía analítica para con las que tienen su origen en la poética más tradicional.

Hay un profundo divorcio entre estas dos tradiciones críticas sobre la ficción literaria. Una parte de la filosofía analítica, por ejemplo, tiende a separar, cuando aborda la cuestión de la ficción literaria, el sustantivo del adjetivo y plantea la ficción en términos de relación lenguaje-realidad subsumible en una lógi-

ca del juego lingüístico en que el uso ficcional del lenguaje se entiende separable de sus contextos de producción y recepción, entendidos como contextos históricos. Hay en esta vertiente una visible des-historización del proceso y por ello su insistencia en dirimir la ficción como «acto» pragmático que se contempla a-crónicamente como un fenómeno lógico-lingüístico. Una lingüística de la acción, una pragmática que sin embargo no sitúa esa acción en el eje de coordenadas históricas y situacionales en que se produce, cuando esa situación no es una situación de habla sin intervenciones institucionales. Se imagina así, en cambio, para beneficiar el punto de vista lógico-general y abstracto. Para esta corriente [...], los actos de ficción son actos del suceder lingüístico y su pragmática es locucional, sin tener en cuenta la naturaleza del adjetivo en el sintagma «ficción literaria».

Al proceder así no se beneficia de importantes aportaciones de la teoría literaria de otra procedencia que ha revelado precisamente la ficcionalidad literaria como un fenómeno afecto a órdenes muy diversos del lingüístico-lógico. Me mueve la convicción de que la ficción en literatura nunca podrá explicarse con éxito en órdenes que hagan abstracción de la carga que históricamente han acumulado las palabras «autor, lector, escritura, mimesis, imaginación», etc.

Por poner un ejemplo: la noción de locutor que maneja la filosofía analítica, cuando interviene en su propio horizonte, es fundamentalmente ajena a la problemática de la noción de «autor», y si los dominios de esa corriente y los de la poética no discurrían tan separados y paralelos, no podría sostenerse tan ingenua caracterización del emisor del acto de habla literaria. Las muchas y complejas teorías sobre la categoría misma de «autor» o de «lector», de no ser tan comunicables ambos dominios, habrían ayudado a salvar el anacronismo en que caen hoy muchos filósofos analíticos cuando hablan del emisor-autor como el locutor de un acto de habla ficticio.

Igual podría decirse —y de modo paralelo— desde el otro lado, cuando a menudo la teoría literaria no ha incorporado siempre con rigor los aportes de la ontología y de la fenomenología, para el tratamiento de cuestiones como «ficción realista», cuando se establecen categorías internas dentro de la ficción, como si el realismo y la literatura fantástica, por poner un

Sobre el **autor** conviene repasar los artículos de Ayala, Booth, Butor, Calvino y Chatman.

Para explicar la **ficción realista** propone, al cabo, Albaladejo su ley de los máximos semánticos.

ejemplo, fuesen grados de ficción que cuantitativamente midieran su respectivo aporte ficcional, sin duda no diferente en uno y otro caso.

La crítica literaria maneja de modo excesivamente laxo categorías como «realismo» y a menudo cae en flagrantes inexactitudes respecto a una noción de ficción al oponer ficción/realismo (categorías no contrapuestas en modo alguno [D. Villanueva, 1992]). En gran parte este fenómeno se da por la dificultad que la crítica literaria tiene para manejarse en categorizaciones de «realidad» una vez la gran época de la novela realista ha impuesto a nuestros ojos unas lentes de difícil sustituibilidad. Lázaro Carreter ya señaló por ello lo controvertido del concepto crítico-literario de «realismo» (1976, pp. 121-142).

¿Cómo leer en términos de realidad, de hechos anotados con propiedad, un texto novelístico? Nada hay más irreal que una novela realista, donde se nos habla de acontecimientos internos que nadie ha podido propiamente conocer, o se nos distraen multitud de detalles que serían necesarios para una efectiva realización de ese mensaje como mensaje de realidad.

El lector, sin percibirlo, rellena vacíos, supone cosas, ilumina zonas oscuras, en una actividad hermenéutica largamente estudiada por W. Iser (1976), arrancando de propuestas semejantes de la fenomenología de R. Ingarden (1931), en que la vaguedad descriptiva, que es real, obtiene apariencia de detalle o en que aseveraciones que un individuo hace estando solo o pensamientos que fluyen en su interior son declarados o descritos sin que ninguna mente pueda justificarlos como realidad. Como afirmaba Félix **Martínez Bonati**: «Convendremos en que ningún ser humano puede tener tales percepciones, vale decir, en que estas aseveraciones narrativo-descriptivas son gnoseológicamente ilegítimas ... Cuando leemos el texto "como una novela", el sentido se nos da llanamente, sin conflictos lógico-gnoseológicos. Tales frases nos parecen naturales y legítimas en un texto novelístico» (1992, p. 62).

Nos hemos acostumbrado tanto a leer **realistamente** la ficción realista que nos cuesta mucho categorizarla en lo que es en términos de su lógica: una ficción tan irreal como la que propone viajes fantásticos a países de otras galaxias. Si mirásemos en términos lógico-gnoseológicos la literatura surgirían tales conflictos que nociones crítico-literarias de gran tradición e influencia como «literatura realista» o «literatura fantástica» caerían

Realismo y ficción

Martínez Bonati detalla este análisis en «El acto de escribir ficciones».

La lectura **realista** ya es considerada como un factor en la motivación correspondiente por Tomaševskij y es incorporada por Villanueva al realismo intencional.

desplomadas y se igualarían —en ese terreno, diferente del estilístico— como realizaciones netamente ficcionales, sin grados intermedios plausibles. Claro está que se sostienen en términos de «estilizaciones», pero no desde el punto de vista de su estatuto lógico-ficcional.

Estas últimas consideraciones atraen la cuestión a una zona, con la que concluiré la introducción a las teorías de la ficción contemporáneas: muchas de ellas han obliterado evidencias que forman parte del sentido común. Ningún lector cuando lee es un lector inmediato que se apreste al acto de su lectura sin las mediaciones de una cultura de siglos, y en la zona de su propia cultura. Es ingenuo pensar que la ficción literaria puede ser la misma para un habitante de una cultura primitiva sin tradición de literatura realista o con una literatura apegada al mito que para el lector occidental educado en los patrones de realidad que su propia literatura ha contribuido a forjar (como lo ha contribuido para aquél).

De igual modo, sólo una mirada descomprometida con la propia teoría literaria de siglos podría afirmar que la ficción literaria puede dirimir su estatuto de modo igual para el lector de Joyce que para el que fuera lector de los libros de caballerías o el de *roman courtois* medievales o el oyente de fábulas epopéyicas. Una de las vías más apasionantes, a las que la poética contemporánea apenas ha contribuido, sería la del análisis de los comentarios sobre la ficción desde diferentes modelos culturales y de cómo tales modelos se forjan interdependientes con su propia producción ficcional. Da cuenta de este fenómeno la dificultad que el lector —incluso el culto— tiene hoy para representarse a sí mismo la profunda «irrealidad» de una novela como *El Jarama* de Sánchez Ferlosio. Precisamente una de las conclusiones [es] la necesidad del lector de «evitar esa reflexión» cuando entra en el dominio de la ficción.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1. Criterios

Aunque con la intención de ser amplia y representativa, esta bibliografía no pretende ser exhaustiva ni mucho menos. En todo caso, apoyándose en los comentarios orientativos (valoraciones o remisiones a otras entradas) que siguen a algunas de las referencias (no a todas) y en su listado en el índice temático, aspira a ser una herramienta de trabajo que encaje con el objetivo del libro de dar una visión de conjunto de la técnica novelística. Sin embargo, al recoger también la bibliografía de la introducción y, en parte, la de los textos seleccionados, se ha ampliado un poco para dar cabida a los títulos a los que se alude en cada caso.

Siempre que hay una traducción castellana, doy directamente la referencia de ésta en detrimento de la original. Aunque pueda parecer una información superflua, consigno (cuando he podido consultar la obra, lo que no siempre me ha sido posible) el nombre del traductor o de la traductora, puesto que si su labor no siempre es reconocida, le debemos sin embargo el texto (fiable o no) que leemos y citamos. Las entradas correspondientes a los artículos o libros representados en la antología han sido destacadas con un asterisco (*).

Utilizo las siguientes abreviaciones: *CI* por

Critical Inquiry, *NLH* por *New Literary History*, *PT* por *Poetics Today* y *PTL* por *Journal of Poetics and Literary Theory*.

2. Referencias

- AA. VV. (1966), «L'analyse structurale du récit», *Communications*, 8. Trad. cast.: *Análisis estructural del relato*, trad. B. Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970. Artículos fundacionales de la poética estructuralista.
- AA. VV. (1975), «On narrative and narratives», *NLH*, 6:2.
- AA. VV. (1977a), *Poétique du récit*, Seuil, París. Colección de artículos.
- AA. VV. (1977b), *Littérature et réalité*, Seuil, París, 1982. Importante colección de artículos.
- AA. VV. (1980a), «Narratology I: Poetics of fiction», *PT*, 1:3.
- AA. VV. (1980b), «Narratology II: The fictional text and the reader», *PT*, 1:4.
- AA. VV. (1980c), «On narrative and narratives», *NLH*, 11:3.
- AA. VV. (1981), «Narratology III: Narrators and voices in fiction», *PT*, 2:2.
- AA. VV. (1985), «Vers une thématique», *Poétique*, 64.

- AA. VV. (1988), «Thématique», *Communications*, 47.
- AA. VV. (1990a), «Narratology», *PT*, 11:1.
- AA. VV. (1990b), «Narratology revisited I», *PT*, 11:2.
- AA. VV. (1991), «Narratology revisited II», *PT*, 12:2.
- Abad Nebot, F., y A. García Berrio, eds. (1982), *Introducción a la lingüística*, Alhambra, Madrid.
- Adam, J.-M. (1984), *Le récit*, PUF, París («Que sais-je?», 2149). Manual asequible.
- (1985), *Le texte narratif*, Nathan, París. Manual para iniciados.
- (1992), *Les textes: types et prototypes*, Nathan, París. Estudia la narración (pp. 45-73) y la descripción (pp. 75-102) desde una variante de la lingüística textual.
- Adam, J.-M., y A. Petitjean (1989), *Le texte descriptif*, Nathan, París.
- Aguiar e Silva, V. M. de (1982), *Teoría da literatura*, vol. 1, Almedina, Coimbra, pp. 671-765.
- Albaladejo, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante. Exposición de la ley de máximos semánticos.
- (1989), *Retórica*, Síntesis, Madrid.
- (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid.* Versión ampliada de la ley de máximos semánticos.
- Albaladejo, T., y F. Chico Rico (1994), «La teoría de la crítica lingüística y formal», en Aullón, 1994: 175-293.
- Albaladejo, T., y A. García Berrio (1982), «La lingüística del texto», en Abad-García Berrio, 1982: 217-260.
- Allén, S., ed. (1989), *Possible worlds in Humanities*, W. de Gruyter, Berlín. Artículos interesantes sobre los mundos posibles en literatura narrativa.
- Allott, M., ed. (1960), *Los novelistas y la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1966. Buena antología con estudio sobre la novela realista.
- Auerbach, E. (1942), *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Imaz, FCE, México, 1988.
- Aullón de Haro, P., ed. (1994), *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid.
- Ayala, F. (1978), «Presencia y ausencia del autor», en Ayala 1984: 48-61.*
- (1984), *La estructura narrativa*, Crítica, Barcelona. Artículos de interés.
- Bajtín, M. (1929), *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. T. Burnova, FCE, México, 1986 (2.ª ed.: 1963).*
- (1934-1935) «La palabra en la novela», en Bajtín 1979: 77-236.*
- (1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en Bajtín 1979: 237-409.*
- (1975), *Teoría y estética de la novela*, trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989. Lectura obligada.
- (1979), *Estética de la creación verbal*, trad. T. Burnova, Siglo XXI, México, 1982.
- Bal, M. (1977), *Narratologie*, Hes Publishers, Utrecht, 1984.
- (1985a), *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid. Manual interesante.
- (1985b), *Femmes imaginaires*, Hurtubise, Ville de LaSalle (Quebec). Propuesta de narratología crítica de orientación feminista.
- (1990), «The point of narratology», *PT*, 11:4, pp. 727-753.
- Banfield, A. (1982), *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, RKP, Londres. Sobre el discurso indirecto libre.
- Baquero Goyanes, M. (1970), *Estructuras de la novela actual*, Planeta, Barcelona; Castalia, Madrid, 1989. Tipos de trama; aunque muy impresionista, es lectura recomendable.
- (1988), *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Universidad de Murcia, Murcia (1.ª eds.: 1961 y 1967). Manuales de agradable lectura.
- Baroja, P. (1925), «Prólogo casi doctrinal sobre la novela», en G. y A. Gullón 1974: 65-95. Véase Ortega 1925.
- Barthes, R. (1966), «Introducción al análisis estructural de los relatos», en Barthes 1985: 163-201.* Lectura obligada.
- (1968), «L'effet du réel», en *Le bruissement de la langue*, Seuil, París, 1984, pp. 167-174.
- (1970), *S/Z*, trad. N. Rosa, Siglo XXI, México, 1980. Lectura estimulante.
- (1973), «Análisis textual de un cuento de Edgar Poe», en Barthes 1985: 323-352.* Muy interesante; compara 1966 con 1970.
- (1985), *La aventura semiológica*, trad. R. Alcalde, Paidós, Barcelona, 1990.
- Beltrán Almería, L. (1990), *El discurso ajeno. Panorama crítico*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza. Visión de conjunto con bibliografía.
- (1992), *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid. Sobre los tipos de representación del discurso en la narrativa.
- Benedetti, M. (1953), «Tres géneros narrativos», en Klahn-Corral 1991/2: 23-32. Diferencias entre cuento, *nouvelle* y novela.
- Benet, V. J. (1994), «Personaje, orden temporal y producción ficcional en los relatos narrativos», en Benet-Burguera 1994: 43-61.
- Benet, V. J., y M. L. Burguera, eds. (1994), *Ficcionalidad y escritura*, Universitat Jaume I, Castelló.
- Benveniste, É. (1966), *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1974. Referencia ineludible para la poética estructuralista.
- Blesa, T. (1994), «Los límites de la ficción», en Benet-Burguera 1994: 131-143.
- Bobes, M.ª C. (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Gredos, Madrid. Siguiendo el modelo de Genette 1972, elabora la teoría mediante el análisis detallado de *La Regenta*.
- (1990), «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», en Mayoral 1990b: 43-68. Exposición útil y completa.
- (1991), *Comentario semiológico de textos narrativos*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- (1992), *El diálogo*, Gredos, Madrid.* Visión amplia y documentada.
- (1993), *La novela*, Síntesis, Madrid. Manual recomendable.
- Booth, W. C. (1961), *A rhetoric of fiction*, Chicago UP, Chicago, 1983². Trad. de la 1.ª ed.: *La retórica de la ficción*, A. Bosch, Barcelona, 1974.* Lectura obligada (con bibliografía).
- Bourneuf, R., y R. Ouellet (1972), *La novela*, trad. E. Sullà, Ariel, Barcelona, 1975. Excelente manual para no iniciados.
- Bremond, C. (1966), «La lógica de los posibles narrativos», en AA. VV. 1966: 71-104.
- (1973), *Logique du récit*, Seuil, París. Obra representativa del primer estructuralismo.
- (1986), «Sobre la noción de motivo en el relato», en Garrido Gallardo 1987: 115-124.
- Brioschi, F., y C. Di Girolamo (1984), *Introducción al estudio de la literatura*, trad. C. Vaíllo, Ariel, Barcelona, 1988, pp. 199-247. Excelente síntesis.
- Brooke-Rose, C. (1981), *A rhetoric of the unreal*, Cambridge UP, Cambridge.
- (1991), *Stories, theories and things*, Cambridge UP, Cambridge.
- Brooks, C., y R. P. Warren (1943), *Understanding fiction*, Appleton-Century-Crofts, Nueva York, 1959. Un manual escolar que conserva todo su interés y utilidad a pesar de los años.
- Brooks, P. (1984), *Reading for the plot*, Knopf, Nueva York. Relaciones entre la narración y el psicoanálisis.
- Bruner, J. (1986), *Realidad mental y mundos posibles*, trad. B. López, Gedisa, Barcelona, 1988. La narrativa desde la psicología cognoscitiva.
- (1991), «The narrative construction of reality», *CI*, 18, pp. 1-21.
- Butor, M. (1961), «El uso de los pronombres personales en la novela», en Butor 1964: 77-91.*
- (1964), *Sobre literatura II*, trad. C. Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1967. Magníficos artícu-

- los de reflexión teórica por un buen novelista.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1994), «Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria», en Villanueva 1994: 187-228.
- Calderwood, J. L., y H. E. Toliver, eds. (1968), *Perspectives on fiction*, Oxford UP, Nueva York. Buena antología.
- Calvino, I. (1978), «Los niveles de la realidad en literatura», en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. G. Sánchez Ferlosio, Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 339-354.*
- Campbell, J. (1949), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. L. J. Hernández, FCE, México, 1972.
- Castilla del Pino, C. (1989a), «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje», en Castilla del Pino 1989b: 21-38.
- ed. (1989b), *Teoría del personaje*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1990), «La construcción del personaje», en Mayoral 1990b: 35-42.
- Chabrol, C., ed. (1973), *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, París; trad. cast.: *Semiótica narrativa y textual*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1978. Colección de artículos significativos de la evolución del estructuralismo.
- Chambers, R. (1984), *Story and situation. Narrative seduction and the power of fiction*, University of Minnesota, Minneapolis.
- Chartier, P. (1990), *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, París. Esquema histórico. Véase Valles 1994.
- Chatman, S. (1978), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. M. J. Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1990. Buen manual.
- (1990), *Coming to terms*, Cornell UP, Ithaca. Puesta al día y discusión de algunos aspectos de 1978.
- Chico Rico, F. (1988), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, Alicante.
- (1994), «La ficción en el sistema social de las acciones literarias», en Benet-Burguera 1994: 63-80.
- Cohan, S., y L. M. Shires (1988), *Telling stories. A theoretical analysis of narrative fiction*, Routledge, Londres. Manual discreto.
- Cohn, D. (1978), *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton UP, Princeton, N. J.* Lectura obligada.
- (1981), «The encirclement of narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*», *PT*, 2:2, pp. 157-182. Comparación entre Stanzel 1979 y Genette 1972, con una propuesta de síntesis original; véase Genette 1983.
- (1985), «Nouveaux nouveaux discours du récit», *Poétique*, 61, pp. 101-106. Discusión con Genette 1985.
- (1990), «Signposts of fictionality: a narratological perspective», *PT*, 11:4, pp. 775-804.
- Conte, M. E., ed. (1977), *La linguística testuale*, Feltrinelli, Milán, 1989 (2.ª ed. revisada). Buena selección y útil presentación y epílogo de la antóloga.
- Cornwell, N. (1990), *The literary fantastic*, Harvester, Nueva York.
- Crane, R. S. (1950), «The concept of plot and the plot of *Tom Jones*», en *Critics and criticism*, University of Chicago, Chicago, 1952, pp. 616-647. Estudio en la tradición aristotélica, modelo de Friedman 1955a.
- Crawford, M., y R. Chaffin (1986), «The reader's construction of meaning: cognitive research on gender and comprehension», en Flynn-Schweickart 1986: 3-30. Aplicación de la psicología cognoscitiva al proceso de lectura con intención feminista.
- Culler, J. (1975), *La poética estructuralista*, Anagrama, Barcelona, 1978. Lectura obligada.
- (1980), «Story and discourse in the analysis of narration», en *The pursuit of signs*, RKP, Londres, 1981, pp. 169-187.
- (1984), «Problems in the theory of fiction», en *Framing the sign*, Blackwell, Oxford, 1988, pp. 201-216.
- Dällenbach, L. (1977), *El relato especular*, trad. R. Buenaventura, Visor, Madrid, 1991. Monografía sobre la *mise en abyme*.
- Davis, R. M., ed. (1969), *The novel. Modern essays in criticism*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs. Excelente antología.
- Denhière, G., ed. (1984), *Il était une fois... Compréhension et souvenir de récits*, Presses Universitaires, Lille. Buena antología de textos sobre la comprensión narrativa.
- Diengott, N. (1988), «Narratology and feminism», *Style*, 22:1, pp. 42-51. Polemiza con Lanser 1986 y 1988.
- Díez, L. M. (1990a), «Una voz y muchas voces. (Algunas reflexiones sobre el empleo del diálogo en la novela)», en Mayoral 1990a: 121-131; también en Díez 1992.
- (1990b), «La novela y la vida», en Díez 1992: 21-23.
- (1992), *El porvenir de la ficción*, Caballo Griego para la Poesía, Madrid.
- Dijk, T. A. van (1977), *Texto y contexto*, trad. J. Domingo, Cátedra, Madrid, 1980.
- (1978), *La ciencia del texto*, trad. S. Hunzinger, Paidós, Barcelona, 1983. Síntesis de lingüística textual.
- (1979), «Cognitive processing of literary discourse», *PT*, 1:1-2, pp. 143-159. Breve e interesante exposición.
- (1980), «Story comprehension: an introduction», *Poetics*, 9, pp. 1-21.
- (1989), *Estructuras y funciones del discurso*, trad. M. Gann y M. Mur, Siglo XXI, México. Manual muy adecuado para iniciarse.
- Dijk, T. A. van, ed. (1976), *Pragmatics of language and literature*, North Holland, Amsterdam.
- Dijk, T. A. van, y W. Kintsch (1983), *Strategies of discourse comprehension*, Academic Press, Nueva York. Estudia la producción y comprensión de textos con algunos ejemplos de narraciones.
- Docherty, T. (1983), *Reading (absent) character. Towards a theory of character in fiction*, Clarendon, Oxford. Estudio actual del personaje.
- Doležel, L. (1976), «Narrative semantics», *PTL*, 1, pp. 129-151.
- (1979), «Extensional and intensional narrative worlds», *Poetics*, 8, pp. 193-211.
- (1980), «Truth and the authenticity of narrative», *PT*, 1, pp. 7-25.
- (1988), «Mimesis and possible worlds», *PT*, 9:3, pp. 475-496.
- (1989), «Possible worlds and literary fictions», en Allén 1989: 221-242.
- (1990), *Poetica occidentale*, G. Einaudi, Turín. Recomendable.
- Domínguez Caparrós, J. (1981), «Literatura y actos de lenguaje», en Mayoral 1987a: 83-121. Síntesis muy útil y documentada.
- Ducrot, O., y T. Todorov (1972), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974. Obra de referencia todavía hoy.
- Dujardin, E. (1931), *Le monologue intérieur*, Messin, París. Clásico.
- Eco, U. (1965), «Uso práctico del personaje», en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, trad. A. Boglar, Lumen, Barcelona, 1975, pp. 213-247. Sobre el tipo.
- (1979), *Lector in fabula*, trad. R. Pochtar, Lumen, Barcelona, 1981.* Excelente estudio sobre el proceso de lectura y los mundos posibles narrativos.
- (1994), *Six walks in the fictional woods*, Harvard UP, Cambridge. Interesante sobre el tiempo y los niveles narrativos, descansa en 1979.
- Ejzenbaum, B. (1918), «Comment est fait «Le manteau» de Gogol», en Todorov 1965: 212-233.
- Erlich, V. (1969), *El formalismo ruso*, trad. J. Cabanes, Seix Barral, Barcelona, 1974. Obra clásica.
- Fayol, M. (1985), *Le récit et sa construction. Une approche de psychologie cognitive*, Delachaux

- & Niestlé, Neuchâtel. Producción y comprensión de textos narrativos; muy recomendable.
- Flynn, E. A., y P. Schweickart, eds. (1986), *Gender and reading: essays on readers, texts and contexts*, Johns Hopkins UP, Baltimore. Perspectiva feminista.
- Forster, E. M. (1927), *Aspectos de la novela*, trad. G. Lorenzo, Debate, Madrid, 1983.* Un clásico todavía útil.
- Fowler, R. (1977), *Linguistics and the novel*, Methuen, Londres. Interesante aplicación de la lingüística a la novela.
- Frank, J. (1945), «Spatial form in modern literature», *Sewanee Review*, 53; reimpresso en *The widening gyre*, Rutgers UP, New Brunswick, 1963, pp. 3-62. El concepto de 'forma espacial' parece hoy menos innovador.
- (1977), «Spatial form: an answer to critics», *CI*, 4, pp. 231-252.
- (1981), «Spatial form: thirty years after», en Smitten-Daghistany 1981: 202-243. Intento, no siempre conseguido, de puesta al día.
- Friedman, M. (1955), *Stream of consciousness. A study in literary method*, Yale UP, New Haven.
- Friedman, N. (1955a), «Forms of the plot», en Friedman 1975: 91-101.*
- (1955b), «Point of view», en Friedman 1975: 156-166.* Un clásico.
- (1975), *Form and meaning in fiction*, University of Georgia, Athens. Recomendable.
- Frye, N. (1957), *Anatomía de la crítica*, trad. E. Simons, Monte Ávila, Caracas, 1991. La novela sólo ocupa una parte de la obra más representativa de la crítica arquetípica.
- Fuentes, C. (1969), *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México.*
- García Berrio, A. (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Planeta, Barcelona.
- (1977a), «La lingüística del texto y la definición de texto», en García Berrio-Vera Luján 1977: 171-223.
- (1977b), «El texto poético y el texto literario. Narratología», en García Berrio-Vera Luján 1977: 247-257.
- (1989), *Teoría de la literatura*, Cátedra, Madrid, 1994². Estudia la ficcionalidad (pp. 429-482) y la estructura imaginaria del espacio (pp. 519-571)
- García Berrio, A., y T. Albaladejo (1983), «Estructura compositiva. Macroestructuras», *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 1, pp. 127-180. Interesante para el estudio de los párrafos.
- García Berrio, A., y M.^a T. Hernández Fernández (1988), «La novela, género de la modernidad literaria», en *La poética*, Síntesis, Madrid, pp. 146-157.
- García Berrio, A., y J. Huerta Calvo (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid. Estudia los géneros épico-narrativos (pp. 167-198).
- García Berrio, A., y A. Vera Luján (1977), *Fundamentos de teoría lingüística*, A. Corazón, Madrid.
- García Gual, C. (1972), *Orígenes de la novela*, Istmo, Madrid.
- Garrido Domínguez, A. (1992), «El discurso del tiempo en el relato de ficción», *Revista de Literatura*, 54: 107, pp. 5-45.
- (1993), *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid. Excelente manual.
- Garrido Gallardo, M. A., ed. (1987), *La crisis de la literariedad*, Taurus, Madrid.
- Genette, G. (1966), «Frontières du récit», *Figures II*, Seuil, París, pp. 49-69.
- (1972), «Discours du récit», en *Figures III*, Seuil, París, pp. 65-282. Trad. «Discurso del relato», en *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1991. Véase Rimmon 1976.* Lectura obligada.
- (1983), *Nouveau discours du récit*, Seuil, París. Brillante puesta al día de 1972.
- (1985), «Nouveaux nouveaux discours du récit», *Poétique*, 61, pp. 107-109. Discusión con Cohn 1985 a propósito de 1983.
- (1991), *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona, 1992. Discute el estatuto lingüístico de la ficcionalidad y las relaciones entre narraciones de ficción y de hechos.
- Gershman, H. S., y K. B. Whitworth, eds. (1962), *Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle*, UGE, París, 1971. Utilísima; véase Allott 1960.
- Gide, A. (1893), *Journal*, Gallimard, París, 1951.
- Goldenstein, J.-P. (1985), *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, Bruselas-París. Manual asequible.
- Greimas, A. J. (1966), *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971. Base de la teoría de los actantes.
- (1970), *En torno al sentido*, trad. S. García, Fragua, Madrid, 1973.
- (1976), *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Paidós, Barcelona, 1984.
- (1983), *Del sentido*, trad. E. Diamante, Gredos, Madrid, 1989.
- Greimas, A. J., y J. Courtés (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.
- Gullón, G., y A. Gullón, eds. (1974), *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Taurus, Madrid. Interesante antología.
- Gullón, R. (1980), *Espacio y novela*, A. Bosch, Barcelona. Uno de los pocos estudios sobre el espacio.
- Halliday, M. A. K., y R. Hassan (1976), *Cohesion in english*, Longman, Londres. Estudio de referencia sobre la cohesión.
- Halperin, J., ed. (1974), *The theory of the novel*, Oxford UP, Nueva York. Antología con buenas colaboraciones y excelente bibliografía.
- Hamburger, K. (1957), *La lógica de la literatura*, trad. J. L. Arántegui, Visor, Madrid, 1995. Son de consideración ineludible sus análisis del estatuto lingüístico de la narración.
- Hamon, P. (1972a), «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, 6, pp. 86-110; reimpr. en AA. VV. 1977a:115-178.*
- (1972b), «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12, pp. 465-485.*
- (1973), «Un discours contraint», *Poétique*, 16, pp. 411-445; reimpr. AA. VV. 1977b: 119-181. Véase Brooke-Rose 1981.
- (1975), «Clausules», *Poétique*, 24, pp. 495-526.
- (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, París. Puesta al día de 1972b.
- (1983), *Le personnel du roman*, Droz, Ginebra.
- (1992), «Narratology: status and outlook», *Style*, 26:3, pp. 362-367.
- Harshaw, B. (o Hrushovski) (1984), «Fictionality and fields of reference. Remarks on a theoretical framework», *PT*, 5, pp. 227-251.
- Harvey, W. J. (1965), *Character and the novel*, Chatto & Windus, Londres.
- Hawkes, T. (1977), *Structuralism and semiotics*, Methuen, Londres.
- Hendricks, W. O. (1973), *Semiología del discurso literario*, trad. J. A. Millán, Cátedra, Madrid. Tiene páginas metodológicas de interés.
- Hernadi, P. (1971), «Discurso indirecto libre y técnicas afines», en *Teoría de los géneros literarios*, A. Bosch, Barcelona, 1978, pp. 145-158.
- Hoffman, M., y P. Murphy, eds. (1988), *Essentials of the theory of fiction*, Duke UP, Durham, 1990. Buena antología.
- Hume, K. (1984), *Fantasy and mimesis. Responses to reality in western literature*, Methuen, Londres. Véase Villanueva 1992.
- Humphrey, R. (1954), *Stream of consciousness in the modern novel*, University of California, Berkeley. Trad. cast.: *La corriente de conciencia en la novela moderna*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1969.
- Iser, W. (1970), «La estructura apelativa de los textos», en Warning 1975: 133-148.
- (1972a), *The implied reader*, Johns Hopkins UP, Baltimore.
- (1972b), «The reading process: a phenomeno-

- logical approach», *NLH*, 3, pp., 279-299. Trad. cast.: en Mayoral 1987: 215-243, y Warning 1975: 149-164. Referencia importante.
- (1976), *El acto de leer*, trad. J. A. Gimbernat y M. Barbeito, Taurus, Madrid, 1987. Lectura recomendada aunque no fácil.
- (1980), «Interaction between text and reader», en Suleiman-Crosman 1980: 106-119.*
- (1990), «Fictionalizing: the anthropological dimension of literary fictions», *NLH*, 21, pp. 939-955.
- Jackson, R. (1981), *Fantasy: the literature of subversion*, Methuen, Londres.
- Jakobson, R. (1921), «Sobre el realismo en el arte», en Volek 1992: 157-167 y Todorov 1965: 98-108.
- James, H. (1980), *El arte de la ficción*, ed. R. Yahni, Taurus, Madrid.* Antología de artículos fundacionales.
- Kayser, W. (1958), «Qui raconte le roman?», *Poétique*, 4 (1970), pp. 498-524.
- Kermode, F. (1966), *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Oxford UP, Nueva York. Trad. cast: *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona, 1983. Sobre la estructura de la trama.
- (1979), *The genesis of secrecy*, Harvard UP, Cambridge.
- (1983), *The art of telling. Essays in fiction*, Harvard UP, Cambridge, Mass.
- Klahn, N., y W. H. Corral, eds. (1991), *Los novelistas como críticos*, 2 vols., FCE, México. Útil y amplia antología de textos de novelistas hispanoamericanos sobre la novela.
- Kotín Mortimer, A. (1985), *La clôtüre narrative*, J. Corti, París. Sobre los finales.
- Kristeva, J. (1970), *El texto de la novela*, trad. J. Llovet, Lumen, Barcelona, 1974. Tan sugerente como fallido.
- Kundera, M. (1986), *El arte de la novela*, trad. F. de Valenzuela y M. V. Villaverde, Tusquets, Barcelona, 1987.
- Lanser, S. S. (1981), *The narrative act. Point of view in fiction*, Princeton UP, Princeton, N. J. Síntesis personal con orientación feminista.
- (1986), «Toward a feminist narratology», *Style*, 20:3, pp. 341-363.* Véase Diengott 1988.
- (1988), «Shifting the paradigm: feminism and narratology», *Style*, 22:1, pp. 52-60. Réplica a Diengott 1988.
- (1992), *Fictions of authority. Women writers and narrative voice*, Cornell UP, Ithaca.
- Larivaille, P. (1974), «L'analyse (morpho)logique du récit», *Poétique*, 19, pp. 368-388.
- Lázaro Carreter, F. (1969), «El realismo como concepto crítico literario», en *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 121-142. Véase Jakobson 1921.
- (1985), «Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, «Azorín»)», en *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 129-149. Amplía y documenta el trabajo de 1969 en los autores estudiados.
- Leech, G. N., y M. H. Short (1981), *Style in fiction*, Longman, Londres. Uno de los escasos estudios sobre el lenguaje de la novela.
- Lesser, S. O. (1957), *Fiction and the unconscious*, Beacon, Boston. Psicoanálisis de la creación y la lectura de novelas.
- Liddell, R. (1947), *A treatise on the novel*, Jonathan Cape, Londres, 1971. Clásico.
- Lintvelt, J. (1981), *Essai de typologie narrative: le «point de vue»*, J. Corti, París.
- Lodge, D. (1966), *Language in fiction*, Columbia UP, Nueva York.
- (1971), *The novelist at the crossroads*, Routledge & Kegan Paul, Londres.
- (1977), *The modes of modern writing*, E. Arnold, Londres.
- (1981), *Working with structuralism*, Routledge & Kegan Paul, Londres.
- (1990), *After Bakhtin. Essays in fiction and criticism*, Routledge, Londres.
- (1992), *The art of fiction*, Penguin, Harmondsworth. A la vez antología y estudio (en forma de glosario) de todos los aspectos de la narración, es una lectura muy recomendable.
- Lotman, J. (1970), *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978. Lectura recomendable.
- Lozano, J., C. Peña Marín, y G. Abril (1982), *Análisis del discurso*, Cátedra, Madrid. Buena introducción al tema.
- Lubbock, P. (1921), *The craft of fiction*, J. Cape, Londres, 1968. Clásico en la teoría del punto de vista.
- Lukács, G. (1920), *La teoría de la novela*, en *Obras completas*, vol. 1, trad. M. Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975, pp. 277-420. Sobre los orígenes de la novela.
- (1955a), *La novela histórica*, trad. J. Reuter, Era, México, 1966. Uno de los mejores libros de su autor.
- (1955b), *Problemas del realismo*, trad. C. Gerhard, FCE, México, 1966.
- (1958), *Significación actual del realismo crítico*, trad. M. T. Toral, Era, México, 1967. Un clásico marxista.
- Lynch, E. (1987), *La lección de Sheherazade*, Anagrama, Barcelona. Sobre la trama. Véase Ricoeur 1985.
- Marchese, A. (1983), *L'officina del racconto*, Mondadori, Milán, 1986. Manual.
- Margolin, U. (1989), «Structuralist approaches to character in narrative: the state of the art», *Semiotica*, 75:1-2, pp. 1-24.
- (1990), «The what, the when and the how of being a character in literary narrative», *Style*, 24:3, pp. 453-468.
- Martin, W. (1986), *Recent theories of narrative*, Cornell UP, Ithaca. Excelente resumen y puesta al día con bibliografía comentada.
- Martínez Bonati, F. (1960), *La estructura de la obra literaria*, Ariel, Barcelona, 1983³.
- (1992), *La ficción narrativa*, Universidad de Murcia, Murcia.* Muy recomendable.
- Mathieu, M. (1977), «Analyse du récit», *Poétique*, 30, pp. 226-259. Bibliografía muy útil hasta la fecha de su publicación.
- (1986), «Frontières de la narratologie», *Poétique*, 65, pp. 91-110.
- Mayoral, J. A., ed. (1987a), *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco, Madrid. Buena antología.
- (1987b), *Estética de la recepción*, Arco, Madrid. Buena antología.
- Mayoral, M., ed. (1990a), *El oficio de narrar*, Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid. Artículos de profesores y escritores (como 1990b); éstos explican su obra y a la vez teorizan con notable acierto.
- (1990b), *El personaje novelesco*, Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid. Interesante colección de artículos.
- McHale, B. (1978), «Free indirect discourse: A survey of recent accounts», *PTL*, 3, pp. 249-288.* Recomendable.
- Mendilow, A. A. (1952), *Time and the novel*, Humanities Press, Nueva York, 1972.
- Mignolo, W. (1986), *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México.
- Mitchell, W. J. T., ed. (1981), *On narrative*, University of Chicago, Chicago. Interesante selección de artículos publicados en *Critical Inquiry*.
- Muñoz Molina, A. (1992), *La realidad de la ficción*, Renacimiento, Sevilla.*
- Navajas, G. (1985), *Mimesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela*, Thamesis Books, Londres.
- Ohmann, R. (1971), «Los actos de habla y la definición de literatura», en Mayoral 1987: 11-34. Artículo de referencia.
- Ortega y Gasset, J. (1925), *Ideas sobre la novela*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.* Lectura obligada.
- Pavel, T. (1986), *Fictional worlds*, Harvard UP, Cambridge. Notable estudio de la ficcionalidad.
- Pérez Gallego, C. (1988), *El diálogo en la novela*, Península, Barcelona.
- Perry, M. (1979), «La dinámica literaria. Cómo

- el orden de un texto crea su significado», *Criterios*, 29 (1991), pp. 162-196. Excelente estudio del proceso de lectura.
- Pouillon, J. (1946), *Temps et roman*, Gallimard, París. Trad. cast.: *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970. Obra clásica.
- Pozuelo, J. M. (1988a), *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid. Buena síntesis de teoría narrativa (pp. 226-267).
- (1988b), *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid. Contiene artículos sobre retórica y narración.
- (1993), *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid. Destaca el capítulo «La ficción en la poética contemporánea» (pp. 63-150).*
- (1994), «Teoría de la narración», en Villanueva 1994a: 219-240. Síntesis actualizada.
- Pratt, M. L. (1977), *Toward a speech act theory of literary discourse*, Indiana UP, Bloomington. Discute el modelo de la narrativa natural y su aplicación a la literatura.
- Price, M. (1983), *Forms of life. Character and moral imagination in the novel*, Yale UP, New Haven. Sobre el personaje.
- Prince, G. (1973), «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, pp. 178-195.* Referencia obligada.
- (1983), *Narratology*, Mouton, Berlín. Manual tan bien resuelto como personal.
- (1985), «Thématiser», *Poétique*, 64, pp. 425-433.
- (1987), *A dictionary of narratology*, Scolar Press, Aldershot, 1988. Breve pero sólido; compárese con Reis-Lopes 1987.
- (1988), «El tema del relato», *Revista de Literatura*, 50: 99, pp. 5-14.
- (1991), «Observaciones sobre la narratividad», *Criterios*, 29, pp. 25-34.
- Propp, V. (1928), *Morfología del cuento*, trad. F. Díez del Corral, Akal, Madrid, 1985. Clásico.
- Rabinowitz, P. J. (1977), «Truth in fiction: a re-examination of audiences», *CI*, 4:1, pp. 121-141. Tipología del público lector; Booth 1983 recoge aspectos de este artículo.
- (1987), *Before reading. Narrative conventions and the politics of interpretation*, Cornell UP, Ithaca. Tipología y estudio de las convenciones que rigen el proceso de lectura.
- Reis, C., y A. C. M. Lopes (1987), *Dicionário de narratologia*, Almedina, Coimbra. Muy documentado y riguroso; compárese con Prince 1987.
- Reisz de Rivarola, S. (1979), «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», en Reisz 1989: 91-156.
- (1983), «Voces y conciencias en el relato literario-ficcional», en Garrido Gallardo 1987: 125-154 y Reisz 1989: 227-249.
- (1984), «Semiótica del discurso referido», en Reisz 1989: 251-276.
- (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Hachette, Buenos Aires.
- Renard, S. (1983), «Sobre el narratario. Problemas teóricos y metodológicos», *Cuadernos de filología*, I:3, pp. 273-289.
- (1993), *La modalización plural del texto narrativo*, Eutopías, Valencia.
- Reuter, Y. (1991), *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, París. Manual útil.
- Reyes, G. (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato*, Gredos, Madrid. Sobre la representación del discurso y el discurso indirecto libre.
- Ricardou, J. (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, París. Lectura interesante.
- (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Seuil.
- (1973), *Le nouveau roman*, Seuil, París. Páginas muy agudas.
- Ricœur, P. (1983-1985), *Tiempo y narración*, vols. I-III, Cristiandad, Madrid, 1987. Lectura muy recomendable.
- Riera, C. (1990), «Grandeza y miseria de la epístola», en Mayoral 1990a: 147-154.*
- Riffaterre, M. (1990), *Fictional truth*, Johns Hopkins UP, Baltimore.
- Rimmon-Kenan, S. (1976), «A comprehensive theory of narrative: Genette's *Figures III* and the structuralist study of fiction», *PTL*, 1, pp. 33-62.* Excelente estudio y resumen de Genette 1972.
- (1983), *Narrative fiction. Contemporary poetics*, Methuen, Londres. Excelente manual.
- (1985), «Qu'est-ce qu'un thème?», *Poétique*, 64, pp. 397-406.
- Robbe-Grillet, A. (1963), *Por una nueva novela*, trad. C. Martínez, Seix Barral, Barcelona, 1965. Un novelista representativo de las posiciones del nouveau roman. Véase Sábato 1979.
- Robert, M. (1972), *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, trad. R. Durbán, Taurus, Madrid, 1973. Perspectiva psicoanalítica.
- Rodríguez Pequeño, M. (1995), *La teoría literaria eslava*, Síntesis, Madrid.
- Rojas, M. (1980-1981), «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo», *Dispositivo*, 5-6: 15-16, pp. 19-55. Buena síntesis; adapta de forma original a McHale 1978.
- Romberg, B. (1962), *Studies in the narrative technique of the first-person novel*, Almqvist and Wiksell, Estocolmo.
- Ron, M. (1987), «The restricted abyss: nine problems in the theory of *mise en abyme*», *PT*, 8:2, pp. 417-438.
- Ronen, R. (1986), «Space in fiction», *PT*, 7:3, pp. 421-438.
- (1994), *Possible worlds in literary theory*, Cambridge UP, Cambridge.
- Rossum-Guyon, F. van (1970a), *Critique du roman*, Gallimard, París. Teoriza a partir de *La modificación* de M. Butor.
- (1970b), «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4, pp. 476-487.
- Rousset, J. (1973), *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, J. Corti, París.
- Rubio Montaner, P. (1990), «Primacía de la focalización en la instancia narrativa», *Revista de Literatura*, 52: 103, pp. 47-66.
- Ryan, M. L. (1991), *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*, Indiana UP, Bloomington. Interesante pero difícil.
- Sanz Villanueva, S., y C. Barbachano, eds. (1976), *Teoría de la novela*, SGEL, Madrid. Antología.
- Sauvage, J. (1965), *Introducción al estudio de la novela*, trad. A. Pérez Vidal, Laia, Barcelona, 1982. La edición original contiene una excelente bibliografía.
- Schmidt, S. J. (1976), «Towards a pragmatic interpretation of "fictionality"», en Dijk 1976: 161-178.
- (1980), «Fictionality in literary and non-literary discourse», *Poetics*, 9: 5/6, pp. 526-546.
- (1984), «The fiction is that reality exists. A constructivist model of reality, fiction and literature», *PT*, 5:2, pp. 253-274.
- Scholes, R. (1974), *El estructuralismo en la literatura*, trad. C. Martín, Gredos, Madrid, 1981.* Obra de iniciación.
- Scholes, R., y R. Kellogg (1966), *The nature of narrative*, Oxford UP, Nueva York. Orígenes e historia de la novela combinados con la descripción de sus componentes principales. Lectura recomendable.
- Schorer, M. (1948), «Technique as discovery», en Davis 1969: 75-92. Artículo clásico en la tradición norteamericana.
- Schwarz, D. R. (1986), *The humanistic heritage: critical theories of the english novel from James to Hillis Miller*, University of Pennsylvania, Filadelfia.
- Searle, J. (1975), «The logical status of fictional discourse», *NLH*, 6:2, pp. 319-332. Trad. cast.: «El estatuto lógico del discurso de ficción», en R. Prada Oropeza, ed., *Lingüística y literatura*, Universidad Veracruzana, México, 1978, pp. 37-50. Lectura obligada; discutido por Genette 1991 y Martínez Bonati 1978.
- Seger, L. (1987), *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, trad. A. Blasco, Rialp, Madrid, 1991.

- Segre, C. (1974), *Las estructuras y el tiempo*, trad. M. Arizmendi y M. Hernández Esteban, Planeta, Barcelona.* Buena síntesis teórica y ejemplos de análisis.
- (1985), *Principios de análisis del texto literario*, trad. M. Pardo, Crítica, Barcelona. Excelente manual con páginas notables sobre la narrativa.
- Šklovskij, V. (1921), «Cómo está hecho *Don Quijote*: los discursos de Don Quijote», en Volek 1995: 137-147.
- Smith, B. H. (1978), *Al margen del discurso*, trad. E. Elorriaga, Visor, Madrid, 1993. Interesante sobre la ficcionalidad y la interpretación de base lingüística.
- (1980), «Narrative versions, narrative theories», *CI*, 7:1, pp. 213-236.
- Smitten, J., y A. Daghistany, eds. (1981), *Spatial form in narrative*, Cornell UP, Ithaca. Antología centrada en la forma espacial según Frank 1945.
- Spang, K. (1993), *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, pp. 104-132 para los géneros narrativos.
- Spilka, M., ed. (1978), *Towards a poetics of fiction*, Indiana UP, Bloomington. Buena antología
- Stanzel, F. K. (1955), *Narrative situations in the novel*, Indiana UP, Bloomington, 1971.
- (1978), «Towards a "Grammar of fiction"», *Novel*, 11:3, pp. 247-267.*
- (1979), *A theory of narrative*, Cambridge UP, Cambridge, 1984. Uno de los grandes estudios sobre la mediación narrativa.
- Sternberg, M. (1978), *Expositional modes and temporal ordering of fiction*, Johns Hopkins UP, Baltimore. El lugar de la exposición en la narrativa
- Stevick, P. D., ed. (1967), *The theory of the novel*, Free Press, Nueva York. Buena antología que combina teóricos y novelistas.
- Stierle, K. (1975), «¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?», en Mayoral 1987b: 87-143.
- Suleiman, S., y I. Crosman, eds. (1980), *The reader in the text*, Princeton UP, Princeton. Antología de referencia.
- Sullà, E., ed. (1985), *Poètica de la narració*, Empúries, Barcelona. Antología.
- Tacca, O. (1973), *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1978. Interesante tipología narrativa y estudio de la lectura.
- Tobin, P. (1978), *Time and the novel, The genealogical imperative*, Princeton UP, Princeton.
- Todorov, T. (1966), «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8, pp. 121-151. Trad. cast. en AA. VV. 1966: 155-192.
- (1967), *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1971. Teoría y práctica con el estudio de *Las amistades peligrosas*.
- (1968), *Poética*, Losada, Buenos Aires, 1973. Su parte central es una buena síntesis de la narratología estructuralista.
- (1969), *Gramática del Decamerón*, trad. M. D. Echeverría, J. Betancur, Madrid, 1973. Nace la narratología.
- (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Estudio clásico.
- (1971), *Poétique de la prose*, Seuil, París. Contiene buenos artículos sobre aspectos de la técnica narrativa, entre ellos sobre la novela policíaca.
- (1975), «La lecture comme construction», en *Les genres du discours*, Seuil, París, 1978, pp. 86-98. Brillante análisis del proceso de lectura ejemplificado con narraciones.
- (1981), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, París. Buen estudio sobre Bajtín.
- Todorov, T., ed. (1965), *Théorie de la littérature*, Seuil, París. La antología canónica de los formalistas rusos.
- Tomaševskij, B. (1928), *Teoría de la literatura*, trad. M. Suárez, Akal, Madrid, 1982.* Estudio clásico de lectura obligada.
- Tompkins, J. P., ed. (1980), *Reader-response criti-*

- cism*, Johns Hopkins UP, Baltimore. Antología de referencia.
- Toolan, M. J. (1988), *Narrative. A critical linguistic introduction*, Routledge, Londres. Buen manual.
- Torgovnick, M. (1981), *Closure in the novel*, Princeton UP, Princeton. Sobre finales.
- Trilling, L. (1948), «Las maneras, los hábitos y la novela», en *La imaginación liberal*, trad. E. Pezzoni, Ed. Sudamericana/ Edhasa, Buenos Aires [Barcelona], 1971, pp. 239-257. Un clásico de la crítica cultural norteamericana.
- Uspensky, B. (1970), *A poetics of composition*, University of California, Berkeley, 1973. Análisis del punto de vista y sus implicaciones, bien aprovechado por Rimmon 1983.
- Vale, E. (1982), *Técnicas de guión para cine y televisión*, trad. M. Wald, Gedisa, Barcelona, 1993.
- Valles, J. (1994), *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Universidad de Almería, Almería. Amplio y documentado panorama.
- Vargas Llosa, M. (1966), «La novela», en Klahn-Corral 1991/2: 341-359. En breve espacio, teoría y técnica de la novela.
- (1971), *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral, Barcelona.
- (1975), *La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary»*, Seix Barral, Barcelona. Buenos análisis técnicos.
- (1984), «El arte de mentir», en Klahn-Corral 1991/2: 400-405.*
- Villanueva, D. (1977), *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Bello, Valencia: Anthropos, Barcelona, 1994. Lectura recomendable.
- (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Júcar, Gijón/Aceña, Valladolid. Breve síntesis teórica de la teoría narrativa y ejemplos analizados.
- (1991a), *El polen de ideas*, PPU, Barcelona. Interesantes estudios sobre varios aspectos de teoría narrativa.
- (1991b), «Fenomenología y pragmática del realismo literario», en Villanueva, ed. 1994b: 165-185.*
- (1992), *Teorías del realismo literario*, Instituto de España/Espasa-Calpe, Madrid. Excelente estado de la cuestión sobre el realismo literario con buena bibliografía.
- Villanueva, D., ed. (1994a), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid.
- (1994b), *Avances en Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago.
- Villegas, J. (1973), *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona. Aplicación de la crítica arquetípica (Campbell 1949) al estudio de la novela.
- Vitoux, P. (1982), «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, 51, pp. 359-368.
- Volek, E., ed. (1992), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín, I: Polémica, historia y teoría literaria*, Fundamentos, Madrid.
- (1995), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín, II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid.
- Warning, R. (1979), «Pour une pragmatique du discours fictionnel», *Poétique*, 39, pp. 321-337.
- Warning, R., ed. (1975), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989. Buena antología.
- Watt, I. (1957), *The rise of the novel*, Penguin, Harmondsworth, 1970.
- Waugh, P. (1984), *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, Londres.
- Weinrich, H. (1964), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. F. Latorre, Gredos, Madrid, 1968. Recomendable sobre el relieve narrativo.
- (1986), «Al principio era la narración», en Garrido Gallardo 1987: 99-114.
- Weisgerber, J. (1978), *L'espace romanesque, L'Age d'Homme*, Lausana. Sobre el espacio.

- Wellek, R. (1960), «El concepto de realismo en la investigación literaria», en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, trad. L. López, Laia, Barcelona, 1983, pp. 195-219.
- Yndurain, F. (1969), «La novela desde la segunda persona», en G. y A. Gullón 1974: 199-227.
- Zéraffa, M. (1969), *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, París.
- (1971), *Novela y sociedad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- (1972), *La révolution romanesque*, UGE, París.
- Zoran, G. (1984), «Towards a theory of space in narrative», *PT*, 5, pp. 309-335.

ÍNDICES

1. AUTORES

- T. Albaladejo, «La ficción realista y la ley de máximos semánticos», 297
- F. Ayala, «Presencia y ausencia del autor», 192
- M. Bajtín, «La novela polifónica», 55
- , «La palabra en la novela», 59
- , «El cronotopo», 63
- R. Barthes, «El análisis estructural», 107
- , «Del análisis estructural al análisis textual», 140
- M.^a C. Bobes, «El diálogo narrativo», 305
- W. C. Booth, «Del autor al lector», 256
- M. Butor, «Los pronombres personales», 88
- I. Calvino, «Los niveles de realidad en la literatura», 197
- S. Chatman, «La comunicación narrativa», 201
- D. Cohn, «Técnicas de presentación de la conciencia», 205
- L. M. Díez, «La novela y la vida», 284
- U. Eco, «Autor y lector modelo», 238
- , «El concepto de mundo posible», 242
- E. M. Forster, «Personajes planos y personajes redondos», 35
- N. Friedman, «Tipos de trama», 68
- , «El punto de vista», 78
- C. Fuentes, «La novela y el mito», 125
- G. Genette, «Las situaciones narrativas», 261
- A. Gide, «El espejo en la novela», 27
- L. Goytisolo, «La realidad y las palabras», 149
- P. Hamon, «La construcción del personaje», 130
- , «La descripción», 137
- W. Iser, «Las relaciones entre el texto y el lector», 248
- H. James, «El arte de la novela», 28
- , «La casa de la ficción», 29
- , «El punto de vista del personaje», 30
- S. S. Lanser, «La posibilidad de una narratología feminista», 276
- F. Martínez Bonati, «El acto de escribir ficciones», 213
- B. McHale, «Los modos de representación del discurso», 220
- A. Muñoz Molina, «El personaje y su modelo», 311
- J. Ortega y Gasset, «El concepto de novela», 32
- J. M.^a Pozuelo, «La ficcionalidad», 317
- G. Prince, «El narratario», 151
- M. Proust, «El personaje», 38
- , «El lector», 39
- C. Riera, «La epístola y la novela», 286
- S. Rimmon, «Tiempo, modo y voz (en la teoría de G. Genette)», 173
- E. Sábato, «La novela: atributos y funciones», 246
- R. Scholes, «Los modos narrativos», 162
- C. Segre, «Sobre el método», 169
- F. K. Stanzel, «La mediación narrativa», 226
- B. Tomaševskij, «Tema y trama», 40
- G. Torrente Ballester, «Una teoría del personaje», 101
- M. Vargas Llosa, «El arte de mentir», 269
- D. Villanueva, «El realismo», 289
- H. Weinrich, «Tiempo y verbo en la novela», 94

2. TEMAS

Las referencias en cursiva corresponden a textos incluidos en esta antología.

- actos de lenguaje:** Genette 1991, Domínguez Caparrós 1981, *Martínez Bonati* 1978, Mayoral 1987a, Ohmann 1971, Searle 1975.
- autor (autor implicado):** *Ayala* 1978, *Booth* 1961 y 1983, *Calvino* 1978, *Chatman* 1978, Fowler 1977, Genette 1983, Lanser 1981, *Tacca* 1978, Vargas Llosa 1971 y 1975.
- códigos:** *Barthes* 1970 y 1973, Culler 1975, Eco 1979, Kermode 1983, Scholes 1974.
- comunicación narrativa:** *Ayala* 1978, *Booth* 1983, *Calvino* 1978, *Chatman* 1978 y 1990, Pozuelo 1988a y 1994, Rimmon-Kenan 1983, Villanueva 1989 y 1991.
- cronotopo:** *Bajtín* 1938, Bobes 1993, Todorov 1981.
- descripción:** Adam 1992, Adam-Petitjean 1989, Bal 1977, Bourneuf-Ouellet 1972, Genette 1966, *Hamon* 1972 y 1981, Ricardou 1967 y 1973.
- diálogo:** *Bobes* 1992, Díez 1990a, Pérez Gallego 1988.
- discurso indirecto libre:** véase *discurso, representación del*. Banfield 1981, Beltrán 1990 y 1992, *Cohn* 1978, Hernadi 1971, *MacHale* 1978, Genette 1972, Pascal 1977, Reisz 1984, Reyes 1984.
- discurso, representación del:** *Bajtín* 1938, Beltrán 1992, *Cohn* 1978, Garrido Domínguez 1993, *Genette* 1972, *McHale* 1978, *Martínez Bonati* 1992, Reisz 1984, Reyes 1984, Rojas 1980-1981.
- espacio:** Bal 1985a, Bourneuf-Ouellet 1972, Butor 1964, *Chatman* 1978, Garrido Domínguez 1993, Gullón 1980, Liddell 1947, Ronan 1986, Weisgerber 1978, Zoran 1984.
- estructuralismo:** AA. VV. 1966, Albaladejo-Chico Rico 1994, *Barthes* 1966 y 1973, Bobbes 1993, Culler 1975, Hawkes 1977, Hendricks 1973, Lodge 1981, Rimmon 1976, Greimas 1966, *Martin* 1986, *Scholes* 1974, *Segre* 1974, Todorov 1968, Valles 1994.
- fantástico:** Brooke-Rose 1981, Cornwell 1990, Hume 1984, Jackson 1981, Mignolo 1986, Reisz 1989, Todorov 1970.
- feminismo:** Bal 1985b, Flynn-Schweickart 1986, *Lanser* 1981, 1986, 1988 y 1992, Diengott 1988, Valles 1994.
- ficcionalidad:** Benet-Burguera 1994, Bobes 1993, Cabo 1994, *Cohn* 1990, Chico Rico 1994, Doležel 1979, 1988 y 1989, Eco 1979, *García Berrio* 1994, *Genette* 1991, *Goytisolo* 1973, *Hamburger* 1957, Harshaw 1984, Iser 1990, *Martínez Bonati* 1978, Mignolo 1986, Pavel 1986, *Pozuelo* 1993, Reisz 1979, Riffaterre 1990, Ryan 1991, Searle 1975, Schmidt 1976, 1980 y 1984, *Smith* 1978, *Vargas Llosa* 1984, Villanueva 1992.
- final:** véase *trama*. Kermode 1967, Kotin Mortimer 1985, *Tomaševskij* 1928, Torgovnick 1981.
- fluir o flujo (corriente) de la conciencia:** véase *discurso, representación del*. *Cohn* 1978, *Friedman* 1955, Humphrey 1954.
- focalización:** véase *punto de vista*. Bal 1977 y 1985, *Chatman* 1990, *Genette* 1972 y 1983, *Lanser* 1981, Reisz 1983, Renard 1993, Rimmon-Kenan 1983, Rubio Montaner 1990, Uspensky 1970, Vitoux 1982.
- forma espacial:** Frank 1945, 1977 y 1981, Smiten-Daghistany 1981.
- formalismo:** Albaladejo-Chico Rico 1994, Bobes 1993, Erlich 1969, *García Berrio* 1973, *Martin* 1986, Todorov 1965 y 1971, Rodríguez Pequeño 1995, Todorov 1965, *Tomaševskij* 1928, Valles 1994, Volek 1992 y 1995.
- función:** véase *unidades mínimas*. Propp 1928, *Barthes* 1966, Bremond 1973, Culler 1975, Greimas 1970 y 1983, Greimas-Courtès 1979, Scholes 1974, *Segre* 1974.
- género:** véase *novela*.
- guión cinematográfico:** Seger 1987, Vale 1982.
- historia o fábula:** véase *trama*.
- lector/a (lector/a implicado/a, modelo), lectura (comprensión):** *Ayala* 1978, *Barthes* 1973, *Booth* 1961 y 1983, Crawford-Chaffin 1986, Denhière 1984, Van Dijk 1979 y 1980, Van Dijk-Kintsch 1983, *Eco* 1979, Fayol 1985, *Iser* 1972a, 1972b, 1976 y 1980, Kermode 1979, Mayoral 1987b, Perry 1979, *Proust* 1927, Rabinowitz 1977 y 1987, Rimmon-Kenan 1983, *Segre* 1974, Stierle 1975, Suleiman-Cros-

man 1980, Todorov 1975, Tompkins 1980, Villanueva 1992.

marxismo: Chartier 1990, Lukács 1955a, 1955b y 1958, Valles 1994.

metaficción: Waugh 1984.

mise en abyme (narración especular): *Gide* 1893, Dällenbach 1977, Ricardou 1967, Ron 1987.

mito y novela: Campbell 1949, Frye 1957, *Fuentes* 1969, Villegas 1973.

modalización: véase *focalización*.

modelo narrativo: Riera 1990 (epístola), *Segre* 1974.

modo: véase *focalización y discurso, representación del*.

monólogo interior (también *fluir de la conciencia*): Beltrán 1992, *Cohn* 1978, Dujardin 1931, *Friedman* 1955b, *Genette* 1972, *McHale* 1978, Rojas 1980-1981.

motivo, motivación: Bremond 1985, *Segre* 1985, *Tomaševskij* 1928.

mundos posibles: *Albaladejo* 1986 y 1992, Allén 1989, Bruner 1984, Doležel 1979, 1988, 1989 y 1990, *Eco* 1979, Pavel 1986, *Pozuelo* 1993, Ronen 1994, Ryan 1991, Villanueva 1992.

narrador/a: *Booth* 1961 y 1983, Brooks-Warren 1943, *Butor* 1961, *Calvino* 1978, *Chatman* 1978, *Friedman* 1955a, *Genette* 1972 y 1991, Kayser 1970, *Lanser* 1981, 1986 y 1992, Lintvelt 1981, Romberg 1962, Rousset 1973, *Stanzel* 1978 y 1979, *Tacca* 1973.

narratorio/a: *Chatman* 1978, *Genette* 1972, *Lanser* 1981, *Prince* 1973 y 1982, Renard 1985, Villanueva 1991a.

narratividad: Bremond 1966 y 1973, Brooks 1984, Bruner 1991, Van Dijk 1978 y 1980, *Eco* 1979, Greimas 1970 y 1983, Larivaille 1974, Pratt 1977, *Prince* 1983 y 1991, Todorov 1978, Weinrich 1986.

narratología: Bal 1977 y 1990, *Barthes* 1966, 1970 y 1973, Bobes 1985 y 1993, Brooke-Rose 1991, Chartier 1990, *Cohn* 1990, Culler 1984, *García Berrio* 1977b, Garrido Domínguez 1993, *Genette* 1983, *Hamon* 1992, *Lanser* 1981, 1986 y 1988, Larivaille 1974, Mathieu 1977 y 1986, *Pozuelo* 1988a, 1993 y 1994, *Prince* 1982 y 1987, Schwarz 1986, *Segre* 1974 y 1985, *Smith* 1980, Todorov 1968, 1969 y 1973, Valles 1994, Villanueva 1989, 1991a y 1992.

novela (género, tipos): *Bajtín* 1975, Baquero Goyanes 1961, Baroja 1925, Benedetti 1953, Bobes 1993, Butor 1961, Frye 1957, *García Berrio-Hernández* 1988, *García Berrio-Huerta Calvo* 1992, *García Gual* 1972, James 1884, Lodge 1992, *Martin* 1986, *Ortega* 1925, Robbè-Grillet 1963, *Scholes* 1974, Sauvage 1965, Scholes-Kellogg 1966, Spang 1993, *Tomaševskij* 1928, *Vargas Llosa* 1966, Zérafra 1972.

novela, sociedad y realidad: Díez 1990b, *Goytisolo* 1973, *James* 1879 y 1884, Kundera 1986, Lukács 1920, 1955a, 1955b y 1958, *Ortega* 1925, Trilling 1948, Zérafra 1971.

personaje: Benet 1994, Bobes 1990, Castilla del Pino 1989a y 1990, *Chatman* 1978, Docherty 1983, *Forster* 1927, Greimas 1966, *Hamon* 1972 y 1983, Harvey 1965, Hochman 1985, Lotman 1970, Margolin 1989 y 1990, Mayoral 1990b, *Muñoz Molina* 1993, Price 1983, *Proust* 1927, Todorov 1968 y 1971, *Torrente Ballester* 1965, Zérafra 1969.

polifonía: *Bajtín* 1929, 1934-1935, 1975 y 1979, Beltrán Almería 1992, Bobes 1992 y 1993, Lodge 1990, Todorov 1981.

principio: *Hamon* 1975, Lotman 1970, *Martin* 1986, *Stanzel* 1979, Uspensky 1970.

pronombres: véase *narrador y discurso, representación del*. *Butor* 1961, *Calvino* 1978, *Cohn* 1978 y 1981, *Genette* 1983, Romberg 1962, Rossum-Guyon 1970a, Rousset 1973, Ynduráin 1969.

psicoanálisis: Brooks 1984, Castilla del Pino 1989a y 1990, Lesser 1957, Robert 1972, Valles 1994.

punto de vista: véase *focalización*. *Booth* 1961, Brooks-Warren 1943, *Forster* 1927, *Friedman* 1955b, *Genette* 1972, *James* 1907-1909a (1879) y 1907-1909b (1888), *Lanser* 1981, Lintvelt 1981, Lubbock 1921, Rossum-Guyon 1970b, *Stanzel* 1978 y 1979, *Tacca* 1973, Uspensky 1970.

realismo: AA. VV. 1977b, Albaladejo 1992, Allott 1960, Auerbach 1942, *Barthes* 1968, Brooke-Rose 1981, Díez 1992, Gershman-Whitworth 1962, *Goytisolo* 1973, Gullón 1974, *Hamon* 1973, Jakobson 1921, James 1884, Lázaro Carreter 1969 y 1985, Lukács 1955b y 1958, *Villanueva* 1991b y 1992, Watt 1958, Wellek 1960.

recepción (estética de la): véase *lector/a*. Iser 1980, Mayoral 1987b, Suleiman-Crosman 1980, Tompkins 1980, Valles 1994.

retórica: Albaladejo 1989, Chico Rico 1988, Lodge 1977, Pozuelo 1988b.

semiótica o semiología: Bobes 1985 y 1993, Culler 1975, Eco 1979, Kristeva 1970, Lotman 1970, Segre 1974 y 1985, Valles 1994.

situación narrativa: Cohn 1981, Genette 1983, Stanzel 1978 y 1979.

técnica: Brooks-Warren 1943, Lodge 1992, Schorer 1948, Vargas Llosa 1966.

tema, temática: Brooks-Warren 1943, Martínez Bonati 1992, Prince 1985 y 1988, Rimmon-Kenan 1985, Sabato 1979, Segre 1985, Tomaševskij 1928, Vargas Llosa 1971

texto (estructuras textuales, lenguaje): Albaladejo-García Berrio 1982, Conte 1977, Van Dijk 1977, 1978 y 1989, Fayol 1985, Fowler 1977, García Berrio 1977a, García Berrio-Albaladejo 1983, Halliday-Hassan 1976, Iser 1970, Lodge 1966, Lozano-Peña Marín-Abril 1982, Schmidt 1973, Weinrich 1964.

tiempo (orden, duración y frecuencia): Bobes 1985 y 1993, Bourneuf-Ouellet 1972, Eco 1994, Garrido Domínguez 1992 y 1993, Genette 1972 y 1983, Mendilow 1952, Pouillon 1946, Ricardou 1967, Ricœur 1983-1985, Sternberg 1978, Tobin 1978, Villanueva 1977 y 1991a.

tiempo verbal (y relieve narrativo): Hamburger 1957, Weinrich 1964.

tipo: véase *personaje*. Bobes 1990, Chatman 1978, Eco 1965, Lukács 1955a y 1955b, Torrente Ballester 1965.

trama (estructura y tipología): Bajtín 1938, Baquero Goyanes 1970, Brooks 1984, Cohn 1990, Crane 1952, Culler 1980, Forster 1927, Friedman 1955a, James 1899, Kermode 1966, Lanser 1986, Lynch 1987, Propp 1928, Ricœur 1983, Ryan 1991, Scholes-Kellogg 1966, Segre 1974, Smith 1980, Sternberg 1978, Todorov 1968, Tomaševskij 1928, Vargas Llosa 1966.

unidades mínimas: véase *motivo*. Barthes 1966, Culler 1980, Tomaševskij 1928.

voz: véase *narrador/a*.

Biblioteca "Luis González"



79352

9 788474 237887

Teoría de la novela es una ambiciosa antología que recoge los autores, tendencias y temas más significativos en el estudio de la novela durante el siglo XX. El volumen ofrece un panorama amplio de lo mejor que se ha escrito sobre la novela, con textos tanto de los grandes escritores como de los más reconocidos estudiosos, prestando atención particular al ámbito hispanico. Esta obra constituye un insustituible manual de teoría de la literatura, y su fácil manejo, con la ayuda de anotaciones marginales, referencias cruzadas, esquemas aclaratorios, biografía comentada e índices, lo convierten en un instrumento tan útil para profesores como para alumnos.

Enric Sullà (Barcelona, 1950) es profesor de teoría de la literatura en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se ha especializado en narratología y canon literario.