

GERARD GENETTE

EL DISCURSO DEL RELATO

Ensayo de Método

(orden, duración, frecuencia, modo)

**Figures III. Paris.
Editions du Seuil, 1972
pp. 65-224**

**DISCURSO DEL RELATO: ENSAYO DE METODO
Por Gérard Genette**

(Traducción parcial por Narciso Costa Ros).
Para uso interno

INTRODUCCIÓN

Empleamos corrientemente la palabra relato sin preocuparnos de su ambigüedad, a veces sin percibirla, y ciertas dificultades de la narratología se deben quizás a esta confusión. Me parece que si se quiere comenzar a ver con mayor claridad al respecto, es necesario discernir netamente tres nociones distintas.

En un primer sentido –que es hoy, en el uso común, el más evidente y central-, relato designa el enunciado narrativo, al discurso oral o escrito que asume la relación de un suceso o de una serie de sucesos: así se denominará relato de Ulises al discurso formulado por el héroe ante los feacios en los cantos IX y XII de la Odisea y, por consiguiente, a estos cuatro cantos mismos, es decir, al segmento del texto homérico que pretende ser la fiel transcripción de ese discurso.

En un segundo sentido, menos extendido, pero hoy de uso corriente entre los analistas y teóricos del contenido narrativo, relato designa a la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son el objeto de este discurso, y sus diversas relaciones de encadenamiento, de oposición, de repetición, etc. “Análisis del relato” significa, en este caso, el conjunto de acciones y situaciones consideradas en ellas mismas, abstracción hecha del medio, lingüístico u otro, que nos lo hace conocer: sean en este caso las aventuras vividas por Ulises después de la caída de Troya hasta su llegada a la isla de la ninfa Calipso.

En un tercer sentido, que es aparentemente el más antiguo, relato designa nuevamente a un acontecimiento: no ya el que se, cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: es el acto de narrar tomado en sí mismo. Se dirá así que los cantos IX y XII de la Odisea están consagrados al relato de Ulises, tal como se dice que el canto XXII está consagrado a la masacre de los pretendientes: contar sus aventuras es una acción tanto como masacrar a los pretendientes de su mujer, y si es evidente que la existencia de sus aventuras (suponiendo que se las tenga, como Ulises, por reales) no depende para nada de esta acción, es también igualmente evidente que el discurso narrativo (relato de Ulises en el sentido 1) depende absolutamente de ella, porque es el producto de ella, así como todo enunciado es el producto de un acto de enunciación. Al contrario, si se tiene a Ulises por un embustero y por ficticias las aventuras que cuenta, con ello aumenta la importancia del acto narrativo, puesto que de él depende no solamente la existencia del discurso, sino también la existencia ficticia de las acciones que “reproduce”. Evidentemente otro tanto se dirá del acto narrativo de Homero mismo dondequiera que éste asuma directamente la relación de las aventuras de Ulises. Sin acto narrativo no hay, pues, enunciado y a veces tampoco contenido narrativo. Por eso es sorprendente que la teoría del relato se haya preocupado hasta aquí muy poco de los problemas de la

enunciación narrativa, concentrando casi toda su atención en el enunciado y su contenido, como si fuera totalmente secundario, por ejemplo, que las aventuras de Ulises fuesen contadas ya sea por Homero, ya sea por Ulises mismo. Se sabe, sin embargo, que Platón en tiempo no consideró a este asunto indigno de su atención.

Como su título lo indica, o casi, nuestro estudio tiene por objeto esencialmente el relato en el sentido más corriente, es decir, el discurso narrativo, que es en literatura, y particularmente en el caso que nos interesa (A la búsqueda del tiempo perdido, de M. Proust), un texto narrativo. Pero como se verá, el análisis del discurso narrativo implica constantemente por un lado, el estudio de las relaciones entre este discurso y los sucesos que relata (relato en el sentido 2) y, por otro, el estudio de las relaciones entre este mismo discurso y el acto que lo produce, realmente (Homero) o ficticiamente (Ulises): relato en el sentido 3. Es necesario, de ahora en adelante, para evitar toda confusión y toda dificultad de lenguaje, designar por medio de términos unívocos cada uno de estos tres aspectos de la realidad narrativa. Propongo, sin insistir en las razones por lo demás evidentes en la elección de estos términos, llamar historia a lo significado o contenido narrativo (incluso si este contenido es, en la ocurrencia de una débil intensidad dramática o tenor acontecimiental), relato propiamente dicho al significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo, y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en la que tiene lugar. Para historia emplearé, en el mismo sentido, el término diégesis, que nos viene de los teóricos del relato cinematográfico.

Nuestro objeto es, pues, el relato, en el sentido restringido que le asignamos a este término de ahora en adelante. Es bastante evidente, pienso, que de los tres niveles distinguido hace un momento es el único que se ofrece directamente al análisis textual, el cual es el único instrumento de estudio de que disponemos en el campo del relato literario, y especialmente del relato de ficción. Si quisiéramos estudiar por ellos mismos los sucesos contados por Michelet en su Historia de Francia, podríamos recurrir a toda clase de documentos exteriores a esta historia y que conciernen a la historia de Francia; si quisiéramos estudiar por ella misma la redacción de esta obra, podríamos utilizar otros documentos, igualmente exteriores al texto de Michelet, concerniente a su vida y su trabajo durante los años que le consagró. Este recurso no existe para quien se interesa, por una parte, en los sucesos contados por el relato que constituye A la búsqueda del tiempo perdido, y, por otra, en el acto narrativo del cual procede: ningún documento exterior a A la búsqueda, ni siquiera una buena biografía de Marcel Proust, si existiera, podría informarlo ni acerca de los sucesos ni acerca de este acto, puesto que tanto los unos como los otros son ficticios y ponen en escena no a Marcel Proust, sino al héroe y al supuesto narrador de su novela. Por cierto, no es que el contenido narrativo de A la búsqueda no tenga para mí ninguna relación con la vida de su autor, sino que, simplemente, tal relación no permite utilizar la segunda para un análisis riguroso del primero (como tampoco a la inversa). En cuanto a la narración productora de este relato, el acto de Marcel (el héroe y el narrador de A la búsqueda) por el que cuenta su vida pasada, es necesario desde ahora no confundirlo con el acto de Proust al escribir A la búsqueda del tiempo perdido. Solamente el relato, por lo tanto, nos informa en este caso, por una parte, de los sucesos que relata y, por otra, de la actividad que supuestamente lo produce. Dicho de otra manera, nuestro conocimiento de aquellos y de ésta no puede ser sino indirecta, inevitablemente

mediatizado por el discurso del relato, por cuanto aquellos son el objeto mismo de este discurso y ésta deja allí rastros, marcas o índices perceptibles e interpretables, como la presencia de un pronombre en primera persona que denota la identidad del personaje con la del narrador, o la de un verbo en pretérito que denota la anterioridad de la acción contada con respecto a la acción narrativa, sin perjuicio de las indicaciones más directas y explícitas.

Historia y narración no existen, pues, para nosotros mas que por intermedio del relato. Pero, recíprocamente, el relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuenta una historia, sin la cual no sería narrativo (como, digamos, la Ética de Spinoza) y en la medida en que proferido por alguien, sin el cual (como por ejemplo una colección de documentos arqueológicos) no sería en sí un discurso. En cuanto narrativo, existe por su relación a la historia, que cuenta; como discurso, existe por su relación a la narración que los profiere.

En el análisis del discurso narrativo, será, pues, para nosotros, esencialmente, el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en tanto se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración. Esta posición me lleva a proponer una nueva división adelantada en 1966 por Tzvetan Todorov (“Las categorías del relato literario”, en Communications 8). Esta división clasificaba los problemas del relato en tres categorías: la del tiempo, “en la que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso”; la del aspecto, “o la manera por la cual la historia es percibida por el narrador”: la del modo, es decir, “el tipo de discurso utilizado por el narrador”. Acepto sin ninguna enmienda la primera categoría en la definición que acabo de citar y que Todorov ilustra con las notas acerca de las “deformaciones temporales”, es decir, las infidelidades al orden cronológico de los sucesos, y con las referentes a las relaciones de encadenamiento, alternancia e intercalación entre las diferentes líneas de acción constitutivas de la historia; pero agrega consideraciones acerca del “tiempo de la enunciación” y el de la “percepción” narrativa (asimiladas a los tiempos de la escritura y de la lectura) que me parece que exceden los límites de su propia definición y que reservará, por lo que a mi concierne, para otro orden de problemas, evidentemente ligados a las relaciones entre relato y narración. La categoría del aspecto recubría esencialmente las cuestiones del “punto de vista” narrativo, y la del modo reunía los problemas de la “distancia”, que la crítica americana de tradición jamesiana trata generalmente en términos de oposición entre showing (“representación” en el vocabulario de Todorov) y telling (“narración”), resurgimiento de las categorías platónicas de mimesis (imitación perfecta) y de diégesis (relato puro), los diversos tipos de representación del discurso de personaje, los modos de presencia explícita o implícita de narrador y de lector en el relato. Tal como lo haremos luego con el “tiempo de la enunciación”, creo necesario disociar esta última serie de problemas, en cuanto apela al acto de narración y sus protagonistas; en cambio, es necesario reunir en una sola gran categoría, que es –digamos provisoriamente- la de las modalidades de la representación o grado de mimesis, todo el resto de lo que Todorov repartía entre aspecto y modo. Esta redistribución conduce, pues, a una división sensiblemente diferente de aquella en la cual se inspira y que formularé recurriendo, para la elección de los términos, a una especie de metáfora lingüística, la que no debe ser tomada de modo demasiado literal.

Puesto que todo relato –aunque sea tan extenso y complejo como A la búsqueda del tiempo perdido– es una producción lingüística que asume la relación de uno o varios sucesos, quizás sea legítimo tratarlo como el desenvolvimiento, todo lo monstruoso que se quiera, dado a una forma verbal, en el sentido gramatical del término: la expansión del verbo. Yo camino, Pedro llegó, son para mí formas minimales del relato: inversamente, la Odisea y A la búsqueda, en cierta manera no hacen sino amplificar (en sentido retórico) enunciados tales como Ulises volvió a Itaca o Marcel llegó a ser escritor. Esto nos autoriza, quizás, a organizar, o la menos a formular los problemas del análisis del discurso narrativo, de acuerdo a categorías tomadas prestadas a la gramática del verbo y que se reducirán aquí a tres clases fundamentales de determinaciones: aquellas que se refieren a las relaciones temporales entre relato y diéresis, y que colocaremos bajo la categoría de tiempo; aquellas que se refieren a las modalidades (formas y grados) de la “representación” narrativa, por consiguiente, a los modos del relato (modo, según Littré: “Nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de la cual se trata y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los cuales se considera la existencia o la acción”); finalmente aquellas que se refieren a la manera como se encuentra implicada en el relato de la narración en el sentido en que ha sido definida, es decir, la situación o instancia narrativa y con ella sus dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o virtual. Se podría estar tentado de colocar esta tercera determinación bajo el título de “persona”, pero parece preferible adoptar un término con connotaciones psicológicas un poco menos marcadas y al que le daremos una extensión conceptual mucho más amplia, de la que la “persona” (en referencia a la oposición tradicional entre relato “en primer” y relato “en tercera persona”) no será sino un aspecto entre otros; este término es voz, que Vendryès definía así en su sentido gramatical: “Aspecto de la acción verbal en sus relaciones con el sujeto...” Es necesario entender bien, el sujeto del cual se trata aquí es el del enunciado, mientras que para nosotros la voz designará una relación con el sujeto (y más generalmente la instancia) de la enunciación. Se trata de préstamo de términos, que no pretenden fundarse sobre homologías rigurosas.

Las tres clases propuestas aquí designan los campos de estudio y determinan la disposición de los capítulos que siguen (los tres primeros: Orden, Duración y Frecuencia, tratan del tiempo). El tiempo y el modo se refieren a las relaciones entre historia y relato; mientras que la voz designa a la vez las relaciones entre narración y relato, y entre narración e historia. Siempre se tendrá cuidado de no hipostasiar estos términos y de convertir en substancia lo que no es sino un orden de relaciones cada vez.

I.- ORDEN

Estudiaremos las relaciones entre el tiempo de la historia y el (seudo-) tiempo del relato de acuerdo a las que me parecen ser sus tres determinaciones esenciales: 1) las relaciones entre el orden temporal de la sucesión de sucesos en la diégesis y el orden seudo-temporal de su disposición en el relato; 2) las relaciones entre la duración variable de estos sucesos, o segmentos diegéticos, y la seudo-duración (de hecho longitud del texto) de su narración en el relato: relaciones, pues, de velocidad; 3) finalmente, relaciones de frecuencia, es decir, para atenernos aquí a una fórmula aún aproximativa, relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato.

Anacronías.

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de la disposición de los sucesos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de estos mismos sucesos o segmentos temporales en la historia, en tanto cuanto está explícitamente indicado por el relato mismo o puede inferirse de tal o cual indicio indirecto. Es evidente que esta reconstrucción no siempre es posible y que se torna ociosa en ciertas obras límites como las novelas de Robbe-Grillet, en las que la referencia temporal se encuentra deliberadamente pervertida.

Anacronías narrativas son las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato.

La anacronía es uno de los recursos tradicionales de la narración literaria.

Los primeros versos de La Ilíada poseen un movimiento temporal complejo:

Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los acucos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves -cumplíase la voluntad de Júpiter- desde que se separaron disputando al Atrida, rey de hombres, y del divino Aquiles, ¿Cuál de los dioses promovió entre ellos la contienda para que pelearan? El hijo de Júpiter y de Latona (Apolo). Airado con el rey, suscitó en el ejército maligna peste y los hombres parecían en el ultraje que el Atrida infiriera al sacerdote Crises.

Así, el primer objeto narrativo designado por Homero es la cólera de Aquiles; el segundo, los males de los aqueos, que son efectivamente la consecuencia de ella; pero el tercero es la disputa entre Aquiles y Agamenón (el Atrida), que es la causa inmediata de ella y es, por lo tanto, anterior; luego, remontándose explícitamente de causa en causa: la peste, causa de la querrela, y en fin el ultraje inferido a Crises, causa de la peste. Los cinco elementos constitutivos de este inicio, que nombraré A, B, C, D y E de acuerdo a su orden de aparición en el relato, ocupan respectivamente en la historia las posiciones cronológicas 4, 5, 3, 2 y 1; de ahí la fórmula que sintetiza las relaciones de sucesión: A4 – B5 – C3 – D2 – E1. Estamos cerca de un movimiento regularmente retrógado.

Es necesario ahora entrar más en detalle en el análisis de las anacronías. Tomo prestado de Jean Santervil un ejemplo bastante típico. La situación, que se reencontrará, bajo diversas formas en A la búsqueda, es la de un futuro que ha llegado a ser presente y que no se asemeja a la idea que se había hecho de él en el pasado. Jean, después de varios años, reencuentra el hotel donde vive Marie Kossichef, a la que amó en otro tiempo, y compara sus impresiones de ahora con las que creía, en otro tiempo, que debería experimentar ahora:

A veces, pasando delante del hotel,
se acordaba de los días de lluvia cuando
llevaba hasta allá a su sirvienta en
peregrinación. Pero los recordaba sin
la melancolía que entonces pensaba
que debería experimentar un día el
sentir que ya no la amaba. Pues lo
que proyectaba así de antemano esta
melancolía hacia su indiferencia futura,
era el amor. y este amor ya no existía

El análisis temporal de un texto como este consiste, en primer lugar, en enumerar los segmentos de acuerdo a los cambios de posición con respecto al tiempo de la historia. Se señalan aquí, sumariamente, nueve segmentos repartidos en dos posiciones temporales que designaremos con 2 (ahora) y 1 (en otro tiempo), haciendo abstracción de su carácter iterativo (“a veces”): segmentos A en posición 2 (“A veces, pasando delante del hotel, se acordaba de”), B en posición 1 (“los días de lluvia cuando llevaba hasta allá a su sirvienta en peregrinación”), C en 2 (“Pero los recordaba sin”), D en 2 (“la melancolía que entonces pensaba que”), E en 2 (“debería experimentar un día al sentir que ya no lo amaba”), F en 1 (“pues lo que proyectaba así de antemano esta melancolía”), G en 2 (“hacia su indiferencia futura”), H en 1 (“era el amor”), I en 2 (“Y este amor ya no existía”). La fórmula de las posiciones temporales es, pues, en este caso:

A2 – B1 – C2 – D1 – E2 – F1 – G2 – H1 – I2, es decir, un perfecto zigzag. Hay que hacer notar, de paso, que la dificultad de este texto se debe, en una primera lectura, al modo, aparentemente sistemático, por el que Proust elimina los puntos de referencia temporales más elementales (en otro tiempo, ahora), que el lector debe suplir mentalmente ahí para poder reconocerlos. Pero la simple revelación de las posiciones no agota el análisis temporal, incluso reducido a las cuestiones de orden, y no permite determinar el estatuto de las anacronías: hay que definir todavía las relaciones que articulan los segmentos entre sí.

Si se considera al segmento A como el punto de partida narrativo y, por lo tanto, en posición autónoma, el segmento B se define evidentemente como retrospectivo: una retrospectión que se puede calificar de subjetiva, en el sentido de que es asumida por el personaje mismo, del que el relato sólo transcribe los pensamientos presentes (“se acordaba...”); por lo tanto B está temporalmente subordinado a A: se define como retrospectivo en relación a A. C procede por un simple regreso a la posición inicial, sin subordinación. D hace, de nuevo, una retrospectión, pero esta vez asumida directamente por el relato: aparentemente es el narrador quien menciona la ausencia de melancolía, incluso si esta es percibida por el héroe. E nos conduce otra vez al presente, pero de un modo totalmente diferente a C, pues esta vez el presente es considerado a partir del pasado y “desde el punto de vista” de este pasado; no se trata de un simple regreso al presente, sino de una anticipación (evidentemente subjetiva) del presente en el pasado; E está, pues subordinado a D como D a A, mientras que C era autónomo como A. F nos reconduce a la

posición 1 (el pasado) por encima de la anticipación E: simple regreso, otra vez, pero regreso a 1, es decir, a una posición subordinada. G es nuevamente una anticipación, pero objetiva, pues el Jean de otro tiempo no preveía precisamente el fin futuro de su amor con indiferencia, sino como la melancolía de no amar ya. H, como F, es una simple regreso a 1. I, en fin, es (como C) un simple regreso a 2, es decir, al punto de partida.

Este breve fragmento ofrece, pues, en compendio un muestreo muy variado de las diversas relaciones posibles: retrospecciones subjetivas y objetivas, anticipaciones subjetivas y objetivas, simples retornos a cada una de las dos posiciones. Como la distinción entre anacronías subjetivas y objetivas no es de orden temporal, sino que revela otras categorías que reencontraremos en el capítulo del modo, por el momento la neutralizaremos; por otra parte, para evitar las connotaciones psicológicas unidas al empleo de términos como “anticipación” o “retrospección”, que evocan espontáneamente fenómenos subjetivos, los eliminaremos substituyéndolos por dos términos más neutros: designando por prolepsis toda maniobra narrativa consistente en contar o evocar de antemano un suceso ulterior, y por analepsis toda evolución posterior de un suceso anterior al punto de la historia en el que se encuentra, y reservando el término general anacronía para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que no se reducen enteramente a la analepsis y a la prolepsis.

(- lepsis designa en griego la acción de tomar (toma; percepción), narrativamente, de hacerse cargo y asumir. Prolepsis: tomar de antemano; analepsis; tomar posteriormente. – lipsis designa lo contrario, la acción de dejar, de pasar en silencio; por ej.: elipsis).

Alcance, amplitud.

Una anacronía puede proyectarse hacia un pasado o hacia una porvenir, más o menos lejano del momento “presente”, es decir del momento de la historia en el que el relato es interrumpido para hacerle lugar: llamaremos alcance de la anacronía a esta distancia temporal. La anacronía misma puede cubrir una duración de la historia más o menos larga: es lo que llamaremos su amplitud. Así, cuando Homero en el canto XIX de La Odisea evoca las circunstancias en las que Ulises, adolescente, recibió en otro tiempo la herida cuya cicatriz todavía conserva en el momento en que Euriclea se prepara a lavarle los pies, esta analepsis, que ocupa los versos 394 a 466, tiene un alcance de varias decenas de años y una amplitud de algunos días.

Analepsis.

Toda anacronía constituye, por relación al relato en el que se inserta, un relato temporalmente segundo, subordinado al primero en esta especie de sintaxis narrativa. Llamaremos “relato primero” al nivel temporal del relato en relación al cual una anacronía se define como tal.

El relato de la herida de Ulises se refiere a una episodio evidentemente anterior al punto de partida temporal del “relato primero” de La Odisea, incluso si, según este principio, se engloba en esta noción el relato retrospectivo de Ulises ante los feacios, que

remonta hasta la caída de Troya. Podemos, entonces, calificar de externa esta analepsis cuya amplitud toda permanece exterior a la del relato primero. Se dirá otro tanto, por ejemplo, del capítulo segundo de César Birotteau, cuya historia, como lo indica claramente su título (“Los antecedentes de César Birotteau”), precede al drama abierto en la escena nocturna del primer capítulo. Inversamente, calificaremos de analepsis interna el capítulo sexto de Madame Bovary, consagrado a los años de convento de Ema, evidentemente posteriores a la entrada de Carlos al liceo, que es el punto de partida de la novela. Se pueden concebir también, y se las encuentra a veces, las analepsis mixtas, cuyo punto de partida es anterior y el punto de amplitud posterior al comienzo del relato primero: así la historia de des Griex en Manon Lescaut, que se remonta a varios años antes del primer encuentro con el Homme de Qualité, y continúa hasta el momento del segundo encuentro, que es también el de la narración.

Esta distinción no es tan útil como pudiera parecer en un primer momento. En efecto, las analepsis externas y las analepsis internas (o mixtas, en su parte interna) se presentan de manera completamente diferente para el análisis narrativo, por lo menos acerca de un punto que me parece capital. Las analepsis externas, por el sólo hecho de ser externas, no corren peligro en ningún momento de interferir el relato primero; tienen como función solamente completar, aclarando al lector tal o cual “antecedente”. No ocurre lo mismo con las analepsis internas, cuyo campo temporal está comprendido en el del relato primero y que presentan un riesgo evidente de redundancia o de colisión. Será necesario que consideremos de más cerca estos problemas de interferencia.

Hay que dejar de lado las analepsis internas que propongo llamar heterodiegéticas, es decir, las que se apoyan en una línea de la historia y, por lo tanto, en un contenido diagético diferente al del (o de los) del relato primero; por ejemplo, de modo muy clásico, sobre un personaje recientemente introducido del cual el narrador quiere aclarar los “antecedentes”, como lo hace Flaubert acerca de Ema en el capítulo sexto de M. Bovary; o sobre un personaje que ha sido perdido de vista durante algún tiempo y del que es necesario recobrar su pasado reciente, como es el caso de David al comienzo de Souffrances de l’inventeur (Los sufrimientos del inventor, Balzac).

Bien diferente es la situación de las analepsis internas homodiegéticas, es decir, las que se apoyan en la misma línea de acción del relato primero. Aquí el riesgo de interferencia es evidente e incluso aparentemente inevitable. De hecho, debemos distinguir en este caso aún dos categorías.

La primera, que llamaré analepsis completivas, o “renvois”, comprende los segmentos retrospectivos que vienen a llenar posteriormente una laguna anterior del relato, la que se organiza así por omisiones provisorias y reparaciones más o menos tardías, según una lógica narrativa parcialmente independiente del transcurso del tiempo. Estas lagunas anteriores pueden ser elipsis puras y simples, es decir, fisuras en la continuidad temporal. Pero también pueden tratarse no de la elisión de un segmento diacrónico, sino de la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período en principio cubierto por el relato. Aquí el relato no salta por encima de un momento, como en la elipsis, sino que pasa al lado de un dato. A esta clase de elipsis la llamaremos, conforme a la etimología

y sin respetar demasiado el uso retórico, una paralipsis. (La paralipsis de los retóricos es más bien una falta omisión, dicho de otra manera, una preterición. Encontraremos más adelante la paralipsis, pero como hecho de modo.).

El segundo tipo de analepsis (internas) homodieéticas se llaman analepsis repetitivas, o “rappels”. Aquí no se evita la redundancia, pues el relato vuelve abiertamente, a veces explícitamente, sobre sus propias huellas. Raramente alcanza dimensiones vastas; son sobre todo alusiones a su propio pasado, lo que Lämmert llama Ruckgriffe o “retrocepciones”. Su importancia en la economía del relato compensa largamente su débil extensión narrativa. Por ejemplo, reminiscencias, comparación de dos situaciones a la vez parecidas y diferentes.

Se ha visto como la determinación del alcance permitía dividir las analepsis en dos clases, externas e internas, según que su punto de alcance se sitúe en el exterior o en el interior del campo temporal del relato primero. La clase mixta, poco frecuente, está determinada de hecho por una característica de amplitud, puesto que se trata de analepsis externas que se prolongan hasta alcanzar y sobrepasar el punto de partida del relato primero. Es también un hecho de amplitud el que impone la distinción que haremos a continuación.

En el episodio de la herida de Ulises, la amplitud es muy inferior a su alcance, muy inferior incluso a la distancia que separa el momento de la herida del punto de partida de La Odisea (la caída de Troya); una vez contada la caza en el Parnaso, el combate contra el jabalí, la herida, la curación, el retorno a Itaca, el relato interrumpe de pronto su digresión retrospectiva y, saltando por encima de algunos decenios, torna a la escena presente. El “retorno hacia atrás” es seguido de un salto hacia adelante, es decir, de una elipsis, que deja en la sombra toda una larga fracción de la vida del héroe. Llamaré analepsis parciales a este tipo de retrospectivas que terminan en elipsis, sin alcanzar el relato primero.

En el relato de Ulises ante los feacios, por el contrario, habiéndose remontado hasta el punto en que la Fama lo perdió en cierto modo de vista, es decir, la caída de Troya, Ulises conduce su relato hasta alcanzar el relato primero, cubriendo toda la duración que se extiende desde la caída de Troya hasta la llegada donde Calipo: se trata de una analepsis completa esta vez.

La analepsis parcial sirve únicamente para entregar al lector una información aislada, necesaria para la comprensión de un elemento determinado de la acción; la analepsis completa, ligada a la práctica del comienzo in medias res, tiene por finalidad recuperar la totalidad del “antecedente” narrativo, constituye generalmente una parte importante del relato, a veces incluso, como en La duquesa de Langeais (Balzac) o la muerte de Iván Ilitch (León Tolstoi), presenta la esencial, siendo el relato primero el desenlace anticipado.

Prolepsis

La anticipación, o prolepsis temporal, es mucho menos frecuente que la analepsis. La necesidad de suspenso narrativo propio de la concepción “clásica” de la novela (en sentido amplio, cuyo centro de gravedad se encuentra más bien en el siglo XIX) se acomoda mal a tal práctica, como tampoco la ficción tradicional de un narrador que debe dar la ilusión de descubrir la historia al mismo tiempo que la cuenta. Así, se encontrarán muy pocas prolepsis en Balzac, Dickens o Tolstoi.

El relato “en primera persona” se presta mejor que ningún otro a la anticipación, por el hecho mismo de su carácter retrospectivo declarado, que autoriza al narrador a hacer alusiones al futuro, y particularmente a su situación presente, las que son de alguna manera parte de su rol. Robinson Crusoe nos puede decir casi desde el comienzo que el discurso pronunciado por su padre para desviarlo de las aventuras marítimas era “verdaderamente profético”, aunque él no haya tenido en ese momento idea de ello.

La función de las prolepsis externas es, la mayor parte de las veces, servir el epílogo: conducen a su término lógico tal o cual línea de acción, aunque este término sea posterior al día en que el héroe decida abandonar el mundo. Generalmente se trata del destino final de un personaje no central o de sucesos ocurridos después de la muerte del protagonista.

Las prolepsis internas plantean la misma clase de problema que las analepsis del mismo tipo: el de la interferencia, del eventual doble empleo entre el relato primero y el asume el relato proléptico. Se dejarán de lado las prolepsis internas heterodiegéticas, para las que este riesgo es nulo, ya sea la anticipación interna o externa, y entre las homodiegéticas se distinguirá aquellas que vienen a llenar una laguna ulterior (prolepsis completivas) y las que, siempre de antemano, duplican, por muy poco que se sea, un segmento narrativo por venir (prolepsis repetitivas).

Las prolepsis completivas compensan futuras elipsis o paralipsis. Aquí pueden darse prolepsis iterativas, lo que nos remiten a la cuestión de la frecuencia narrativa. Sin tratar aquí esta cuestión en sí misma, haré notar simplemente la actitud característica que consiste en considerar, con ocasión de una primera vez, toda la serie de ocurrencias que inaugura.

Tal como para la analepsis del mismo tipo, y por razones también evidentes, las prolepsis repetitivas no se encuentran sino como breves alusiones: refieren de antemano un suceso que será narrado totalmente en su tiempo. Tal como las analepsis repetitivas, cumplen, con relación al destinatario del relato, la función de hacer recordar (nappel), las prolepsis repetitivas cumplen el rol de anuncio. La fórmula canónica en este caso es generalmente un “como veremos” o “como se verá mas tarde”.

No hay que confundir estos anuncios, por definición explícitos, con lo que se debería llamar más bien esbozos, simples adarajas sin anticipación, ni siquiera alusiva, que encontrarán su significación más tarde y que revelan el clásico arte de la “preparación” (por ejemplo, hacer aparecer desde el comienzo a un personaje que no intervendrá

verdaderamente sino mucho más tarde, como el marqués de la Mole en el tercer capítulo de Rojos y negros. A diferencia del anuncio, el esbozo no es en principio, en su lugar en el texto, sino un “germen insignificante”, e incluso imperceptible, cuyo valor de germen no será reconocido sino más tarde y de modo retrospectivo (“El alma de toda función es , si se puede decir, su germen, lo que le permite fecundar el relato como un elemento que madurará más tarde”, R. Barthes, Análisis estructural del relato, p.16).

Aún hay que tener en cuenta la eventual (o más bien la variable) competencia narrativa del lector, nacida del hábito, que permite descifrar cada vez más rápidamente el código narrativo en general, o propio a tal género, o a tal obra, e identificar los “gérmenes” de su aparición. Así, ningún lector de Iván Ilitch (ayudado, es cierto, por la anticipación del desenlace y por el título mismo) puede fallar al identificar la caída de Iván sobre la ventana, al arreglar un cortinaje, como el instrumento del destino, como el esbozo de la agonía. Por otra parte, los autores se basan en esta misma competencia para engañar al lector proponiéndole a veces falsos esbozos, o engaños (ver R. Barthes, S/Z, p.39) –bien conocidas de los amantes de las novelas policíacas- libre, una vez adquirida esta competencia de segundo grado por el lector, que es la aptitud para detectar y burlar el engaño, para proponerle falsos engaños que son verdaderos esbozos) y así sucesivamente.

Antes de abandonar las prolepsis narrativas, hay que referirse a su amplitud y a la posible distinción entre prolepsis parciales y completas, si se le quiere acordar esta última cualidad a las que se prolongan en el tiempo de la historia hasta el “desenlace” (en el caso de las prolepsis internas) o hasta el momento narrativo mismo (en el caso de las prolepsis externas o mixtas).

Hacia la acronía.

Las nociones de retrospección o de anticipación, que fundan en “sicología” las categorías narrativas de la analepsis y de la prolepsis, suponen una conciencia temporal perfectamente clara y relaciones no ambiguas entre el presente, el pasado y el porvenir. Sólo por necesidades de exposición, y al precio de una esquematización abusiva, ha postulado hasta aquí que siempre sea así. De hecho la frecuencia misma de las interpolaciones y su enmarañamiento recíproco embrollan frecuentemente las cosas de un modo que a veces queda sin salida para el “simple” lector e incluso para el analista más resuelto. Para terminar este capítulo vamos a considerar algunas de estas estructuras ambiguas, que nos llevan al umbral de la acronía pura y simple.

Se trata, en general, de las anacronías complejas o estructuras dobles (prolepsis de segundo grado prolepsis sobre prolepsis, analepsis sobre prolepsis, prolepsis sobre analepsis). Se trata de efectos de segundo o tercer grado.

Estas anacronías complejas, analepsis prolépticas y prolepsis analépticas, perturban un poco las nociones tranquilizadoras de retrospección y de anticipación. Recordemos también la existencia de analepsis abiertas, cuyo término no es localizable, lo que entraña inevitablemente la existencia de segmentos narrativos temporalmente indefinidos. También se pueden encontrar sucesos desprovistos de toda referencia temporal y que no se

los puede situar de ninguna manera con relación a los que lo rodean: basta para esto que no estén relacionados a otro suceso (lo que obligaría al relato a definirlos como anteriores o posteriores), sino al discurso comentativo (intemporal) que los acompaña y del que se sabe qué parte toma en esta obra (1). Después de la escena de la presentación fallida a Albertina, en A la sombra de las muchachas en flor (2da. Parte de A la búsqueda), el narrador propone algunas reflexiones acerca de la subjetividad del sentimiento amoroso, luego ilustra esta teoría con el ejemplo de un profesor de dibujo que nunca supo de qué color eran los cabellos de una querida a la que había amado apasionadamente y que le dejó una hija (“yo nunca le ví sino con sombrero”). Aquí ninguna inferencia del contenido puede ayudar al analista a definir la situación de una anacronía privada de toda relación temporal y que debemos considerar, por lo tanto, como un suceso sin fecha y sin edad: como una acronía.

No sólo un acontecimiento aislado como este puede manifestar de este modo la capacidad del relato para desprender su disposición de toda dependencia, incluso inversa, con respecto al orden cronológico de la historia que cuenta; se encuentra también verdaderas estructuras acrónicas, que manifiestan la capacidad de autonomía temporal del relato. Al final de Sodoma y Gomorra, el itinerario del “Trasatlántico” y la sucesión de sus detenciones (Doncieres, Maineville, Grattevast, Hermenonville) determinan una corta secuencia narrativa cuyo orden de sucesión (malaventura de Morel en el burdel de Maineville –encuentro de M. de Crécy en Grattevast) no debe nada a la relación temporal entre los dos elementos que la componen y todo al hecho de que el pequeño tren pase primero por Maineville y luego por Grattevast, y que estas estaciones evoquen en el espíritu del narrador, en este orden, anécdotas con las que se vinculan. (J.P Houston habla, en este caso, de disposición “geográfica” en su estudio acerca de las estructuras temporal de A la búsqueda). Se podría denominar silepsis (hecho de tomar en conjunto) temporales a estas agrupaciones anacrónicas denominadas por tal o cual parentesco, espacial, temático u otro. La silepsis geográfica es, por ejemplo, el principio para agrupar narrativamente los relatos de viajes enriquecidos de anécdotas tales como las Memorias de un turista (Stendhal) o El Rhin. La silepsis temática determina en la novela clásica enmarcada numerosas inserciones de “historias”, justificadas por relaciones de analogías o de contraste.

(1) Se refiere a la novela A la búsqueda del tiempo perdido.

Analepsis (o retrospección):

externa

interna:

heterodiegética

homodiegética:

completivas (o “renvoi”)

repetitiva (o “rappel”)

mixta

parcial

completa

Prolepsis (o anticipación):

externa

interna:

heterodiegética

homodiegética:

completiva

repetitiva (o anuncio)

completa

parcial

II. DURACIÓN

Anisocronías

La noción de “tiempo del relato” choca con muchas dificultades en literatura. Es evidente que estas dificultades se hacen sentir del modo más grande a propósito de la duración, pues los hechos de orden o de frecuencia, se dejan transponer sin detrimento del plano temporal de la historia al plano espacial del texto: decir que un episodio A viene “después de “ un episodio B en la disposición sintagmática de un texto narrativo, o que un suceso C se cuenta “dos veces”, son proposiciones cuyo sentido es obvio, y que se puede confrontar a otras aserciones como “el suceso A es anterior al suceso B en el tiempo de la historia” o que “el suceso C no se produce más que una vez”. La comparación entre los dos planos es aquí legítimo y pertinente. Por el contrario, confrontar la “duración” de un relato con el de la historia que cuenta es una operación más escabrosa, por la simple razón que nadie puede medir la duración de un relato. Lo que nombramos espontáneamente así no puede ser sino el tiempo que es necesario para leerlo, pero es demasiado evidente que los tiempos de lectura varían según las ocurrencias singulares y que, contrariamente a lo que pasa en escena, e incluso en la música, nada permite fijar aquí una velocidad “normal” de ejecución.

El punto de referencia, o grado cero, que en materia de orden era la coincidencia entre sucesión diéctica y sucesión narrativa, y que sería aquí la isocronía rigurosa entre relato e historia, nos falta aquí, incluso aunque sea verdad, como lo nota Jean Ricardou, que una escena de diálogo (suponiéndola libre de toda intervención del narrador y sin ninguna elipsis) no da “una especie de igualdad entre el segmento narrativo y el segmento ficticio” (Problemas du nouveau roman, Seuil, París, 1967, p.164. Para Ricardou narración es la manera de contar y ficción es lo que se cuenta). En rigor, todo lo que se puede afirmar de tal segmento narrativo (o dramático) es que reproduce todo lo que ha sido dicho, real o ficticiamente, sin agregar nada; pero no restituye la velocidad con la cual estas palabras fueron pronunciadas, ni los eventuales tiempos muertos de la conversación. En la escena dialogada no hay sino una especie de igualdad convencional entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, pero no puede servirnos de punto de referencia para una comparación rigurosa de las duraciones reales.

Es necesario, pues, renunciar a mediar las variaciones de la duración en relación a una inaccesible, puesto que inverificable, igualdad de duración entre relato e historia. Pero el isocronismo de un relato puede definirse también como el de un péndulo por ejemplo, no relativamente, comparando su duración y la de la historia que cuenta, sino de una manera de algún modo absoluta y autónoma, como constancia de velocidad. Se entiende por velocidad de relación entre una medida temporal y una medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro): la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración, la de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud: la del texto, medido en líneas y páginas. El relato isócrono, nuestro hipotético grado cero de referencia, será pues aquí un relato de velocidad igual, sin

aceleraciones ni disminuciones de velocidad, en el que la relación duración de la historia/longitud del relato permanecerá siempre constante. Sin duda es inútil precisar que tal relato no existe y no puede existir sino a título de experiencia de laboratorio: en cualquier nivel de elaboración estética que sea, mal se puede imaginar la existencia de un relato que no admitiera ninguna variación de velocidad, y esta observación banal es ya de alguna importancia: un relato puede pasar sin anacronías, pero no puede marchar sin anisocronías o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de ritmo.

El análisis detallado de estos efectos sería a la vez abrumador y desprovisto de verdadero rigor, puesto que el tiempo diegético no está casi nunca indicado (o no es inferible) con la precisión que sería necesaria. El estudio no es aquí pertinente más que a nivel macroscópico, es decir, de las grandes unidades narrativas (lo que Ch. Metz llama la “gran sintagmática” narrativa), habiendo admitido que para cada unidad la medida no recubre sino una aproximación estadística.

En Proust (A la búsqueda del tiempo perdido) la amplitud de las variaciones va de 190 páginas para tres horas a tres líneas para doce años. Lo que hace, en un caso, una página para un minuto y, en otro, una página para un siglo.

Debemos considerar más de cerca cómo se organiza la diversidad en principio infinita de velocidades narrativas.

Teóricamente, en efecto, existe una gradación continua desde esta velocidad infinita que es la de la elipsis, en la que un fragmento nulo de relato corresponde a una duración cualquiera de la historia, hasta esta lentitud absoluta que es la de la pausa descriptiva, en la que un segmento del discurso narrativo corresponde a una duración dietética nula. (No toda descripción hace necesariamente una pausa en el relato; tampoco se trata aquí de la descripción, sino de la pausa descriptiva, que no se confunde ni con toda pausa, ni con toda descripción. No solamente la pausa descriptiva corresponde a una duración nula de la historia, se encuentran también excursos comentativos en presente, a los que se nombra corrientemente intrusiones o intervenciones del autor. Pero lo propio de estos excursos es que no son propiamente hablando narrativos. Las descripciones son diegéticas, puesto que constituyen el universo espacio-temporal de la historia, y con ellas el discurso narrativo está cuestionado). En efecto, la tradición narrativa, y en particular la tradición novelesca, ha reducido esta libertad, o al menos la ha ordenado realizando una selección entre todos los posibles, el de cuatro relaciones fundamentales que han llegado a ser, en el curso de una evolución cuyo estudio será restituido un día a la historia (todavía por nacer) de la literatura, las formas canónicas del tempo novelesco; un poco como la tradición musical clásica había distinguido en la infinidad de velocidades de ejecución posibles algunos movimientos canónicos, andante, allegro, presto, etc., cuyas relaciones de sucesión y alternancia han dominado durante dos siglos estructuras como las de la sonata, de la sinfonía o del concierto. Estas cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo, a las que llamaremos en adelante los cuatro movimientos narrativos, son los dos extremos que acabo de recordar (elipsis y pausa descriptiva), y dos intermedios: la escena, muy a menudo “dialogada” de la que ya hemos visto que realizar convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia, y aquella que la crítica inglesa llama el “summary”,

término que no tiene equivalente en francés y que traduciremos por relato sumario o, abreviadamente, sumario: forma con movimiento variable (mientras que los otros tres poseen un movimiento determinado, al menos en principio), que cubre con una gran flexibilidad de régimen todo el campo comprendido entre la escena y la elipsis. Se podría esquematizar bastante bien los valores temporales de estos cuatro movimientos por las fórmulas siguientes, en las que TH designa el tiempo de la historia y TR el seudotiempo, o tiempo convencional, del relato.

pausa : TR = n; TH = 0. Por lo tanto: TR ∞ > TH

escena : TR = TH

sumario : TR < TH

alipsis : TR = 0; TH = n. Por lo tanto: TR $<\infty$ TH.

$\infty >$ = infinitamente más grande ; $<\infty$ = infinitamente más pequeño

Sumario: narración, en pocos párrafos o páginas, de varios días, meses o años, sin detalles de acciones o palabras (no dramático).

Pausa descriptiva: a veces no determinan una pausa del relato, una suspensión de la historia o, según el término tradicional, de la “acción”: en efecto, el relato puede detenerse en un objeto o un espectáculo, pero esta detención puede corresponder a una pausa contemplativa del protagonista mismo y, de este modo, el trozo descriptivo no se evade de la temporalidad de la historia. En Flaubert, a menudo, el movimiento general del texto es comandado por la marcha o la mirada de uno o más personajes, y su desarrollo calza con la duración de este recorrido o de esta contemplación inmóvil.

Elipsis temporal: se refiere a la consideración del tiempo de la historia elidido. Desde el punto de vista formal, puede ser:

Elipsis explícita: por indicación (determinada o no) del lapso de tiempo que eliden.

Elipsis implícita: el lector debe deducirlo de alguna laguna cronológica.

Elipsis hipotética: imposible de localizar.

Determinada: si la duración está indicada. Indeterminada: si la duración no está indicada en forma exacta y se habla, por ejemplo, de “varios años”, “algunos meses”, etc.

Escena

Las elipsis en A la búsqueda del tiempo perdido, cualquiera sea su número y su potencia de elisión, representan una parte del texto casi nula. Por ello, la totalidad del texto narrativo proustiano puede definirse como escena (en las que hay coincidencia entre el tiempo del relato y el de la historia, generalmente con diálogo). No se da la alternancia

tradicional sumario/escena. Pero es necesario notar un cambio de función que modifica el rol estructural de la escena.

En el relato novelesco tal como funcionaba antes de A la búsqueda la oposición de movimiento entre escena detallada y relato sumario remitía casi siempre a una oposición de contenido entre dramático y no dramático, los tiempos fuertes de la acción coincidían con los momentos más intensos del relato, mientras que los tiempos débiles eran resumidos a grandes trazos y como desde muy lejos. El verdadero ritmo del canon novelesco, todavía muy perceptible en M. Bovary, es la alternancia de sumarios no dramáticos con función de espera y de enlaces y de escenas dramáticas cuyo rol en la acción es decisivo. (Esta afirmación no debe ser recibida evidentemente sin matizarla: así, en Los sufrimientos del inventor, las páginas más dramáticas son quizás aquellas en las que Balzac resume con una sequedad de historiador militar las batallas de procedimiento dadas contra David Séchard.)

En Proust la función de sus escenas más largas (la mañana Villeparisis, la comida Guermantes, la noche en casa de la princesa, la noche a la Raspelieri, la mañana Guermantes, unas 600 páginas) es otra. No se trata aquí de escenas dramáticas, sino más bien de escenas típicas, o ejemplares, en las que la acción (incluso en el sentido muy amplio que es necesario dar a este término en el universo proustiano) se borra casi completamente en provecho de la caracterización psicológica y social.

Este cambio de función entraña una modificación muy sensible en la textura temporal: contrariamente a la tradición anterior, que hacía de la escena un lugar de concentración dramática, casi enteramente liberada de impedimentos descriptivos o discursivos, y más aún de interferencias anacrónicas, la escena proustiana juega en la novela un rol de “foco temporal” o de polo magnético para toda suerte de información y de circunstancias anexas: casi siempre hinchada, incluso obstruida por digresiones de toda clase, retrospectiones, anticipaciones, paréntesis iterativos y descriptivos, intervenciones didácticas del narrador, etc., todas destinadas a reagruparse en silepsis (silepsis temporales = agrupamientos anacrónicos impuestos por tal o cual parentesco, espacial, temático u otro. La silepsis geográfica es, por ejemplo, el principio de agrupamiento narrativo de relatos de viajes enriquecidos de anécdotas tales como “Las memorias de un turista, de Stendhal.) alrededor de la sesión-pretexito un haz de sucesos y de consideraciones capaces de darle un valor plenamente paradigmático.

III.- FRECUENCIA

Singulativo/iterativo

Lo que llamo la frecuencia narrativa, es decir las relaciones de frecuencia (o, más simplemente, de repetición) entre relatos y diégesis, ha sido hasta ahora muy poco estudiada por los críticos y los teóricos de la novela. Sin embargo, es uno de los aspectos esenciales de la temporalidad narrativa y que, por otra parte, al nivel de la lengua común, es bien conocido por los gramáticos bajo la categoría, precisamente, del aspecto.

Un suceso no solamente es capaz de producirse: puede también reproducirse, o repetirse: el sol se levanta todos los días. Por supuesto, la identidad de estas múltiples ocurrencias es, en rigor, discutible: “el sol” que “se levanta” cada mañana no es exactamente el mismo de un día para otro –del mismo modo que el “Ginebra-París”, caro a Ferdinand de Saussure, no se compone cada tarde de los mismo vagones enganchados a la misma locomotora. La “repetición” es de hecho una construcción del espíritu, que elimina de cada ocurrencia todo lo que le pertenece como propio para no conservar sino lo que comparte con todas las otras de la misma clase, y que es una abstracción: “el sol”, “la mañana”, “levantarse”. Esto es bien conocido, y no lo recuerdo sino para precisar de una vez para siempre todos los sucesos a los que se llamará “idénticos” o “recurrencia del mismo suceso”, una serie de varios sucesos parecidos y considerados en su puro parecido.

Simétricamente, un enunciado narrativo no sólo es producido, puede ser reproducido, repetido una o varias veces en el mismo texto: nada impide decir o escribir: “Pedro vino ayer en la tarde., Pedro vino ayer en la tarde, Pedro vino ayer en la tarde”. Aquí, de nuevo, la identidad y , por consiguiente, la repetición son hechos de abstracción, ninguna de las ocurrencias es materialmente (fónica o gráficamente) completamente idéntica a las otras, ni siquiera idealmente (lingüísticamente), por el solo hecho de su co-presencia y de su sucesión que diversifica estos tres enunciados en uno primero, uno siguiente y uno último. Aquí nuevamente puede remitirse a las célebres páginas del Curso de lingüística general acerca del “problema de las identidades”. Hay allí una nueva abstracción que debe ser asumida, y que asumiremos.

Entre estas capacidades de “repetición” de los sucesos narrados (de la historia) y de los enunciados narrativos (del relato) se establece un sistema de relaciones que se puede reducir a priori a cuatro tipos virtuales, por el hecho de que se produzcan dos posibilidades tanto de una parte como de la otra: sucesos repetidos o no, enunciado repetido o no. Muy esquemáticamente se puede decir que un relato, cualquiera que sea, puede contar una vez lo que sucedió una vez, n veces lo que sucedió n veces, n veces lo que sucedió una vez, una vez lo que sucedió n veces.

Contar una vez lo que sucedió una vez. (o, si se quiere abreviar en una fórmula pseudo-matemática: nR/TH). Sea un enunciado tal como: “Ayer me acosté temprano”.

Esta forma de relato, en el que la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del suceso narrado, es evidentemente con mucho la más corriente. Tan corriente, y aparentemente considerada como tan “normal”, que no tiene un nombre especial, al menos en nuestra lengua. De todas maneras, para manifestar que no se trata sino de una posibilidad entre otras, propongo darle uno: la llamaré de ahora en adelante relato singulativo –neologismo transparente, espero, que se lo aliviará a veces empleando en el mismo sentido técnico el adjetivo “singular”: escena singulativa o singular.

Contar n veces lo que pasó n veces (nR/Nh). Sea el enunciado: “El lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, el miércoles me acosté temprano, etc.” Desde el punto de vista que nos interesa aquí, es decir, de las relaciones de frecuencia entre relato e historia, este tipo anafórico sigue siendo de hecho singulativo y se reduce, por consiguiente, al precedente, puesto que las repeticiones del relato no hacen sino responder aquí, según una correspondencia que Jakobson calificaría de icónica, a las repeticiones de la historia. El singulativo se define, por tanto, no por el número de las ocurrencias de una parte y de otra, sino por la igualdad de este número. (Es decir, que la fórmula nR/nH define igualmente los dos primeros tipos, admitiendo que por los general n=1.)

Contar n veces lo que ocurrió una vez (nR/1H). Sea un enunciado como éste: “Ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, etc”, Esta forma puede parecer puramente hipotética retoño mal formado del espíritu combinatorio, sin ninguna pertinencia literaria. Recordemos, sin embargo, que ciertos textos modernos reposan sobre esta capacidad de repetición del relato: que se piense, por ejemplo, en un episodio recurrente como la muerte del ciempiés en La Jalousie (la celosía, A. Robbe-Grillet) Por una parte, el mismo suceso puede ser contado varias veces no solamente con sus variantes estilísticas, como es el caso generalmente en Robbe-Grillet, sino también con variaciones de “punto de vista”, como en Rashomon o El sonido y la furia. La novela epistolar del siglo XVIII conocía ya esta clase de confrontaciones y, por supuesto, las anacronías “repetitivas” que hemos encontrado en el capítulo I (annonces y rappels, es decir, prolepsis interna homodiegética repetitiva y analepsis interna homodiegética repetitiva) revelan este tipo narrativo, que realizan de una manera más o menos fugitiva. Pensemos también (lo que no es tan extraño a la función literaria como podría pensarse) que los niños aman que se les cuente varias veces –hasta varias veces en seguida- la misma historia, o releer el mismo libro, y que este gusto no es solamente el privilegio de la infancia. Llamo a este tipo de relato en el que las recurrencias del enunciado no responden a ninguna recurrencia de sucesos, relato repetitivo.

En fin, contar una sola vez (o más bien: en una sola vez) lo que pasó n veces (1R/nH). Volvemos a nuestro segundo tipo, o singulativo anafórico: “El lunes me acosté temprano, el martes, etc.” Evidentemente, cuando se producen en la historia tales fenómenos de repetición, el relato no está de ningún modo condenado a reproducirlos en su discurso como si fuera incapaz del menor esfuerzo de abstracción y de síntesis: en efecto, y salvo efectos estilísticos deliberados, el relato en este caso, e incluso el más tosco, encontrará una formulación siléptica (ver cap. II, al final, p.8) como: “todos los días”, o “toda la mañana”, o “todos los días de la semana me acosté temprano”. Este tipo de relato, en el que una sola emisión narrativa asume juntas varias ocurrencias del mismo

suceso (es decir, varios sucesos considerados en una sola analogía), lo llamaremos relato iterativo. Se trata de un procedimiento lingüístico del todo corriente, y probablemente universal o cuasi universal, en la variedad de sus giros, bien conocido por los gramáticos, que le han dado su nombre (En concurrencia, pues, con “frecuentativo”.) Su investidura literaria, por el contrario, no parece haber suscitado hasta ahora una atención muy viva. Se trata, sin embargo, de una forma muy tradicional, de la que se puede encontrar ejemplos desde la epopeya homérica y a lo largo de la historia de la novela clásica y moderna.

Pero en el relato clásico y aun hasta Balzac, los segmentos iterativos están casi siempre en estado de subordinación funcional con relación a las escenas singulativas. A las que dan una especie de marco o de telón de fondo informativo, acerca de un modo que ilustra bastante bien, por ejemplo en Eugenia Grandet, el cuadro preliminar de la vida cotidiana en la familia Grandet, que no hace sino preparar la apertura del relato propiamente dicho: “En 1819 hacia el comienzo de la tarde, a mediados del mes de noviembre, la Grande Nanon encendió el fuego por primera vez...” La función clásica del relato iterativo está, pues, bastante cerca de la descripción, con la que, por otra parte, guarda relaciones muy estrechas: el “relato moral”, por ejemplo, que es una de las variedades del género descriptivo, procede generalmente (ver La Bruyere) por acumulación de trazos iterativos. Como la descripción, el relato iterativo está, en la novela tradicional, al servicio del relato “propiamente dicho”, que es el relato singulativo. El novelista que haya procurado emanciparlo de esta dependencia funcional es evidentemente Flaubert en Madame Bovary, en la que páginas como las que cuenta la vida de Ema en el convento, en Tostes antes y después del baile en la Vaubyessard, o sus jueves en Rouen con Leon, cobran una amplitud y una autonomía completamente inusitadas. Pero ninguna obra novelesca, aparentemente, jamás ha hecho del iterativo un uso comparable –por la extensión textual, por la importancia temática, por el grado de elaboración técnica- al que ha hecho Proust en su A la búsqueda del tiempo perdido.

Determinación, especificación, extensión.

Todo relato iterativo es narración sintética de sucesos producidos y reproducidos en el curso de una serie iterativa compuesta de un cierto número de unidades singulares. Sea la serie: los domingos del verano de 1890. Ella se compone de una docena de unidades reales. La serie se define, primero, por sus límites diacrónicos (entre fines de junio y fines de septiembre del año 1890), y en seguida por el ritmo de recurrencia de sus unidades constitutivas: un día sobre siete. Llamaremos determinación al primer rasgo distintivo, y especificación al segundo. En fin, llamaremos extensión a la amplitud diacrónica de cada una de las unidades constitutivas, y por consecuencia de la unidad sintética constituida: así, el relato de un domingo de verano alcanza una duración sintética que podría ser de 24 horas, pero que puede reducirse también a una decena de horas: de la levantada a la acostada.

Determinación. La determinación de los límites cronológicos de una serie puede quedar indeterminada, como cuando Proust escribe: “A partir de un cierto año no se

encontró más sola (Mll. Vinteuil)”. A veces se define, por ejemplo, con una fecha absoluta: “Cuando se acercó la primavera...” me aconteció ver a menudo (a Mne Swann) recibiendo en abrigos de piel, etc”.

Especificación. También puede ser indefinida, es decir, indicada por un adverbio del tipo: a veces, ciertos días, a menudo, etc. Por el contrario, puede estar definida de una manera absoluta (es la frecuencia propiamente dicha) todos los días, todos los domingos, etc. o de una manera más relativa y más irregular, aunque expresando una ley de concomitancia muy estricta, como: los días de tiempo incierto, los días de buen tiempo.

El juego con el tiempo.

Queda por decir una palabra acerca de la categoría del tiempo narrativo. Hemos podido constatar más de una vez la estrecha solidaridad de hecho entre los fenómenos que hemos debido separar por motivos de exposición. Así, en el relato tradicional, la analepsis (hecho de orden) toma muy a menudo la forma del relato sumario (hecho de duración o de velocidad), el relato sumario recurre con gusto a los servicios de iterativo (hecho de frecuencia); la descripción es casi siempre a la vez puntual, durativa e interativa, sin prohibirse jamás los alicientes del movimiento diacrónico: en Proust esta tendencia va hasta reabsorber lo descriptivo en narrativo, existen formas frecuentativas de elipsis; la silepsis iterativa no es sólo un hecho de frecuencia: toca también el orden (puesto que sintetizando los sucesos “semejantes” suprime su sucesión) y la duración (puesto que elimina al mismo tiempo sus intervalos); y se podría prolongar todavía esta lista. No se puede, pues, caracterizar la manera como la temporalidad de un relato es asumida sino considerando al mismo tiempo todas las relaciones que establece entre su propia temporalidad y la de la historia que cuenta.

Las interpolaciones, distorsiones, condensaciones temporales se justifican, según una tradición ya antigua, por una motivación realista: el deseo de contar las cosas tal como han sido “vivas” en el instante y tal como son recordadas después. Así, el anacronismo del relato es tanto el de la existencia misma, como el del recuerdo, que obedece a otras leyes que las del tiempo. (“Nuestra memoria generalmente no nos presenta nuestro recuerdo en su orden cronológico, sino como un reflejo en el que el orden de las partes es invertido”, Proust.) Las variaciones de tempo, igualmente, son unas veces el hecho de la “vida” (en nuestra vida los días no son iguales), otras, la obra de la memoria, o más bien del olvido.

IV. MODO

¿Modos del relato?

Si la categoría gramatical de tiempo se aplica con evidencia al tramado del discurso narrativo, la de modo puede parecer aquí a priori desprovista de pertinencia: puesto que la función del relato no es dar un orden, formular un deseo, enunciar una condición, etc., sino simplemente contar una historia, por lo tanto, “reproducir” hechos (reales o ficticios), su modo único, o la menos característico, no puede ser, en rigor, sino el indicativo, y con eso todo está dicho acerca de este asunto, a menos de formar más de lo que se debe esta metáfora lingüística.

Sin negar la extensión (y por lo tanto la distorsión) metafórica, se puede responder a esta objeción indicando que no hay una diferencia sólo entre afirmar, ordenar, desear, etc., sino también que hay diferencias de grado en la afirmación, y que estas diferencias se expresan corrientemente por medio de variación modales; ya sea el infinitivo y el subjuntivo del discurso indirecto en latín, o en francés el condicional, que indica la información no confirmada. Evidentemente es en esta función que piensa Littré cuando define el sentido gramatical del modo: “nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se trata, y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción”, y esta definición nos es aquí muy preciosa. Se puede, en efecto, contar más o menos lo que se cuenta y contarlo según tal o cual punto de vista: y es precisamente a esta capacidad, y las modalidades de su ejercicio, a la que se refiere nuestra categoría de modo narrativo: la “representación”, o más exactamente, la información narrativa tiene sus grados: el relato puede suministrar al lector más o menos detalles y de modo más o menos directo, y por eso puede parecer (1) que se mantiene a mayor o menor distancia de lo que cuenta; puede escoger también regular la información que ofrece, no según esta especie de filtración uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual parte predominante de la historia (personaje o grupo de personajes), de la que adoptará o fingirá adoptar lo que se llama corrientemente la “visión” o el “punto de vista”, pareciendo tomar con respecto a la historia (para continuar con la metáfora espacial) tal o cual perspectiva. “Distancia” y “perspectiva”, denominadas y definidas así provisoriamente, son las dos modalidades esenciales de esta regulación de la información narrativa, que es el modo; como la visión que yo tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que me separa de él y, en amplitud, de mi posición con respecto a un obstáculo parcial que le sirve más o menos de pantalla.

(1) (para volver a tomar una metáfora espacial corriente y cómoda)

Distancia

Este problema fue abordado por primera vez, parece, por Platón en el Libro III de La República. (392c- 395- Cf Figures II, 50-56). Como se sabe, Platón opone allí dos modos narrativos, según que el poeta “hable en su nombre sin pretender hacernos creer que es otro sino él quien habla” (es lo que llama relato puro), o, por el contrario, “se esfuerza por darnos la ilusión de que no es él quien habla”, sino tal personaje, si se trata de palabras pronunciadas; y es a esto a lo que Platón llama imitación o mímesis. Y para hacer parecer bien la diferencia llega a reescribir en diégesis el final de la escena entre Crises y los aqueos, que Homero había tratado en mimesis. La escena dialogada directa se transforma entonces en un relato mediatizado por el narrador, en el que las “réplicas” de los personajes se funden y condensan en discurso directo. Indirección y condensación, encontraremos de nuevo más adelante estos dos rasgos distintivos del “relato puro”, en oposición a la representación “mimética” pedida prestada al teatro. En estos términos adoptados provisoriamente, el “relato puro” será tenido por más distante que la “imitación: dice menos y de un modo más mediato.

Se sabe cómo esta oposición, neutralizada un poco por Aristóteles (que hace del relato puro y de la representación directa dos variedades de la mimesis: Poética, 1448) y (¿por esta misma razón?) descuidada por la tradición clásica, de todos modos poco atenta a los problemas del discurso narrativo, resurgió bruscamente en la teoría de la novela, en los Estados Unidos y en Inglaterra, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, en Henry James y sus discípulos, bajo los términos transpuestos de showing (mostrar) vs. telling (contar), que pronto llegaron a ser en la vulgata normativa anglo-sajona el Ormuzd y el Ahiman de la estética novelesca (Ver: Percy Lubbock, The Craft of Fiction. Para Lubbock, “el arte de la ficción comienza solamente cuando el novelista considera su historia como un objeto que debe ser mostrado, exhibido, de tal modo que se cuente él mismo.”). Desde este punto de vista normativo, Wayne Booth criticó de manera decisiva esta valorización neo-aristotélica de la mimética a lo largo de toda su Retórica de la ficción (The Rhetoric of Fiction, University of Chicago Press, 1961). Desde el punto de vista puramente analítico, que es el nuestro, es necesario agregar (lo que por otra parte la argumentación de booth no deja de hacer de pasada) que la noción misma de showing, como la de imitación o la de representación narrativa (y más todavía a causa de su carácter ingenuamente visual) es perfectamente ilusoria: contrariamente a la representación dramática, ningún relato puede “mostrar” o “imitar” la historia que cuenta. Sólo puede contarla de manera detallada, precisa, “vívida”, y dar por eso más o menos la ilusión de mímesis, que es la única mímesis narrativa, por la razón única y suficiente que la narrativa, oral o escrita, es un hecho de lenguaje, y que el lenguaje significa sin imitar.

A menos que el objeto significado (narrado) sea él mismo lenguaje. Se ha podido hacer notar hace poco, en nuestra evocación de la definición platónica de la mímesis, esta cláusula aparentemente expedita: “si se trata de palabras pronunciadas”; ¿pero qué sucede si se trata de otra cosa: no de palabras, sino de sucesos y acciones mudas? ¿Cómo funciona entonces la mímesis y cómo nos dará el narrador “la ilusión de que no es él quien habla”? (No digo el poeta o el autor: que el relato sea asumido por Homero o por Ulises no hace sino desplazar el problema.) ¿Cómo hacer, en sentido literal, que el objeto narrativo, como

lo quiere Lubbock, “se cuente el mismo” sin que nadie tenga que hablar por él? Platón se guarda muy bien de responder a esta cuestión, y aun de plantearse, como si su ejercicio de reescritura no implicará sino palabras y opusiera, como diéresis a mimesis más de un diálogo en estilo indirecto a un diálogo en estilo directo. Es que la mimesis verbal no puede ser sino mimesis del verbo. Para el resto, no tenemos y no podemos tener sino grados de diéresis. Tenemos que distinguir, pues, entre relato de sucesos y “relato de palabras”.

Relato de sucesos.

“la “imitación” homérica de la que Platón nos propone una traducción en “relato puro” no contiene sino un breve segmento no dialogado. Helo aquí primero en su versión original: Así dijo (Agamenón); y el anciano sintió temor y obedeció el mandato. Sin desplegar los labios, fuese por la orilla del estruendoso mar: y en tanto se alejaba, dirigía muchos ruegos al soberano Apolo, hijo de Latona, la de hermosa cabellera” (La Ilíada I 33-36). Helo aquí ahora en su reescritura platónica: “Oyendo el viejo estas amenazas, tuvo miedo y se fue sin decir nada; pero una vez fuera del campo, dirigió apremiantes súplicas a Apolo”:

La diferencia más manifiesta es evidentemente la longitud (18 palabras contra 30 en los textos griegos): Platón obtiene esta condensación eliminando las informaciones redundantes (“dijo”, “obedeció”, “hijo de Latona”), pero también eliminando indicaciones circunstanciales y “pintorescas”: “la de hermosa cabellera, y sobre todo “por la orilla del estruendoso mar”. Esta orilla de estruendoso mar, detalle funcionalmente inútil en la historia, es bastante típica, a pesar del carácter estereotipado de la fórmula (que se repite varias veces en La Ilíada o en La Odisea), y por ello las enormes diferencias de escritura entre la epopeya homérica y la novela realista, lo que Barthes llama un efecto de realidad. La orilla estruendosa no sirve nada más que para hacer entender que el relato la menciona solamente por que está ahí y que el narrador, abdicando de su función de selección y de dirección del relato, se deja gobernar por la “realidad”, por la presencia de lo que está ahí y que exige ser “mostrado”. Detalle inútil y contingente, es el médium por excelencia de la ilusión referencial y, por lo tanto, del efecto mimético: es un connotador de mimesis. Así Platón, de un modo infalible, la suprime de su traducción como un rasgo incomparable con el relato puro.

El relato de sucesos, no obstante, sea cual sea el modo, es siempre relato, es decir, transcripción del (supuesto) no-verbal en verbal; su mimesis no será, pues, nunca más que una ilusión de mimesis, dependiendo como toda ilusión de una relación eminentemente variable entre el emisor y el receptor. Es evidente, por ejemplo, que el mismo texto puede ser recibido por tal lector como intensamente mimético y por otro como una relación muy poco “expresiva”. La evolución histórica juega aquí un rol decisivo, y es probable que el público de los clásicos, que era tan sensible a la “figuración” raciniana, encontrara más mimesis que nosotros en la escritura narrativa de un Urfé o de un Fénélon; pero sin duda no habría encontrado sino proliferación confusa y “fuliginoso enredo” en las descripciones tan ricas y circunstanciadas de la novela naturalista y, habría echado de menos la función mimética.

Los factores miméticos propiamente textuales se reducen, me parece, a dos nociones ya implícitamente presentes en las observaciones de Platón: la cantidad de información narrativa (relato más desarrollado, o más detallado) y la ausencia (o presencia minimal) del informador, es decir, del narrador. “Mostrar” no puede ser sino una forma de contar, y esta forma consiste en decir lo más posible y, al mismo tiempo, este “más” decirlo lo menos posible: “fingir”, dice Platón, que no es el poeta quien habla” –es decir, hacer olvidar que es el narrador quien relata. De allí estos dos preceptos cardinales del showing: la predominancia jameseniana de la escena (relato detallado) y la transparencia (seudo-) flaubertiana del narrador (ejemplo canónico: Hemmingway, The Killers o Hills like White Elephants). Preceptos cardinales y , sobre todo, preceptos ligados: fingir mostrar es fingir callarse, y si se tuviera que indicar finalmente la oposición de lo mimético y de lo diegético por una fórmula como: información + informador = C, que implica que la cantidad de información y la presencia del informador están en razón inversa, la mimesis se definiría por un máximo de información y un mínimo de informador; la diégesis por la relación inversa.

Como se ve inmediatamente, esta definición nos remite, por una parte, a una determinación temporal: la velocidad narrativa, puesto que es evidente que la cantidad de información está masivamente en razón inversa a la velocidad del relato; y por otra parte, nos remite a un hecho de voz: el grado de presencia de la instancia narrativa. El modo no es aquí sino el resultado de rasgos que no le pertenecen propiamente, y por eso no debemos demorarnos en esto.

Relato de palabras.

Si la “imitación” verbal de sucesos no verbal es no sino una utopía o ilusión, el “relato de palabras”, por el contrario, parece condenado a priori a esta imitación absoluta.

Cuando Marcel, en la última página de Sodoma y Gomorra, declara a su madre: “Es absolutamente necesario que me case con Albertina”, no hay entre el enunciado presente en el texto y la frase supuestamente pronunciada por el héroe, otra diferencia que las que se manifiestan del pasaje de lo oral a lo escrito. El narrado no cuenta la frase del héroe, apenas se puede decir que la imita: la recopia, y en este sentido no se puede hablar aquí de relato.

Por lo tanto, está bien lo que hace Platón cuando imagina lo que llegaría a ser el diálogo entre Crises y Agamenón si Homero lo refiriera “no como si él se hubiese vuelto Crises (y Agamenón), sino como si siguiera siendo Homero”, puesto que agrega aquí mismo: “Aquí ya no habría imitación sino relato puro”. Vale la pena retornar una vez más a este extraño rewriting, aun cuando la traducción deja escapar algunas matices. Contentémosnos con un solo fragmento, constituido por la respuesta de Agamenón a las súplicas de Crises. He aquí cual era este discurso en La Ilíada: “No de yo contigo, anciano, cerca de la cóncavas naves, ya porque ahora demores tu partida, ya porque vuelvas luego; pues quizá no te valga el centro de las ínfulas del dios. A aquella no la soltaré (la hija del sacerdote Crises); ante le sobrevendrá la vejez en mi casa, en Argos, lejos de su patria, trabajando en el telar y aderezando mi lecho, Pero vete; no me irrites, para que puedas irte

más sano y salvo” (La Ilíada, I, 26-32). He aquí ahora en lo que se torna en Platón: “Agamenón se enfadó y le dió la orden de irse y no reaparecer; pues su cetro y la ínfula (=adorno de lana blanca, a manera de venda, con dos tiras caídas a los lados, con que se ceñían la cabeza los sacerdotes) del dios no le serían de ninguna ayuda; después agregó que su hija no sería libertada antes de haber envejecido con él en Argos; luego le ordenó que se retirara y no lo irritara más, si quería volver sano y salvo a su casa.”

Tenemos aquí, uno al lado del otro, dos estados posibles del discurso del personaje, que calificaremos provisoriamente de manera muy tosca: en Homero, un discurso “imitado”, es decir, ficticiamente reproducido tal como se supone que ha sido pronunciado por el personaje: en Platón, un discurso “narrativizado”, es decir, tratado como un suceso entre otros y asumido por el narrador mismo; el discurso de Agamenón se vuelve aquí un acto, y nada distingue exteriormente lo que viene de la réplica suministrado de los versos narrativos precedentes (“se enfadó”): dicho de otra manera, lo que en el original eran palabras y lo que eran gesto, actitud, estado de alma. Se podría sin duda llevar más allá la reducción del discurso al suceso, escribiendo por ejemplo simplemente; “Agamenón rehusó y despidió a Crises”. Tendríamos allí la forma pura del discurso narrativizado. En el texto de Platón, el cuidado de conservar un poco más de detalles ha perturbado esta pureza introduciendo elementos de una especie de grado intermedio, escrito en estilo indirecto más o menos estrechamente subordinado (“agregó que su hija no sería libertada...”; pues su cetro no le sería de ninguna ayuda”), al que reservamos la denominación de discurso transpuesto. Esta tripartición se aplica de igual modo al “discurso interior” como a las palabras efectivamente pronunciadas.

Distinguiremos, pues, tres estados del discurso (pronunciado e “interior”) de personajes, relacionándolos con nuestro objeto actual, que es la “distancia” narrativa.

1.- El discurso narrativizado, o relatado, es evidentemente el estado más distante y, en general, como se acaba de ver, el más reductor: supongamos que el héroe de A la búsqueda, en lugar de reproducir el diálogo con su madre, escribe simplemente al final de Sodoma: “Informé a mi madre de mi decisión de casarse con Albertina”. Si se tratara no de sus palabras sino de sus “pensamientos”, el enunciado podría ser todavía más breve y estar más cerca del suceso puro: “Decidí casarme con Albertina”. En revancha, el relato de la lucha interior que lleva a esta decisión, conducido por el narrador en su propio nombre, puede desarrollarse muy largamente bajo la forma tradicional designada con el término análisis, y que se puede considerar como un relato de pensamiento, o discurso interior narrativizado.

2.- El discurso transpuesto al estilo indirecto: “Le dije a mi madre que me era absolutamente necesario casarme con Albertina” (discurso pronunciado), “Pensé que me era absolutamente necesario casarme con Albertina” (discurso interno). Aunque un poco más mimético que el discurso relatado, y en principio capaz de exhaustividad, esta forma nunca da al lector ninguna garantía, y sobre todo ningún sentimiento de fidelidad literal a las palabras “realmente” pronunciadas: la presencia del narrador es todavía demasiado sensible a la sintaxis misma de la frase como para que el discurso se imponga con la

autonomía documental de una cita. Por así decir, se admite de antemano que el narrador no se contente con transponer las palabras en proposiciones subordinadas, sino que las condense, las integre a su propio discurso y, por lo tanto, las interprete en su propio estilo.

No sucede exactamente lo mismo con la variante conocida bajo el nombre de “estilo indirecto libre”, en el que la economía de la subordinación autoriza una extensión mayor del discurso y, por lo tanto, un principio de emancipación, a pesar de las transposiciones temporales. Pero la diferencia esencial es la ausencia de verbo declarativo, que puede acarrear (salvo indicaciones dadas por el contexto) una doble confusión. En primer lugar entre discurso pronunciador y discurso interior. En un enunciado como: “Fui en busca de mi madre; me era absolutamente necesario casarme con Albertina”, la segunda proposición puede traducir tanto los pensamientos de Marcelo yendo donde su madre, como las palabras que le dirige. Enseguida, sobre todo, entre el discurso (pronunciado o interior) del personaje y el del narrador (como segunda confusión). Marguerite Lips (Le Style indirect libre, Paris, 1926, p.57 s.) cita algunos ejemplos sorprendentes; y se sabe del extraordinario partido que Flaubert supo sacar de esta ambigüedad, que le permite hacer hablar a su propio discurso, sin comprometerlo ni salvaguardarlo del todo, este idioma a la vez repugnante y fascinante que es el lenguaje del otro.

3.- La forma más “mimética”, es evidentemente la que rechaza Platón, en la que el narrador finge ceder literalmente la palabras a su personaje: “Dije a mi madre (o: pensé): es absolutamente necesario que me case con Albertina. Este discurso reproducido de tipo dramático, es adoptado, desde Homero, por el género narrativo “mixto” (de diéresis y mimesis en el sentido platónico) que es la epopeya –y que será después la novela. Como forma fundamental del diálogo (y del monólogo), y la defensa de Platón de lo narrativo puro hubieses tenido tanto menos efecto si Aristóteles no hubiese tardado en sostener, en el contrato, con la autoridad y éxito que se sabe, la superioridad de lo mimético puro. No debe desconocerse la influencia ejercida durante siglos, en la evolución de los géneros narrativos, por ese privilegio masivamente acordado a la dicción dramática. No se traduce sólo por la canonización de la tragedia como género supremo en toda la tradición clásica, sino también, más sutilmente y mucho más allá del clasicismo, en esta especie de tutela ejercida sobre lo narrativo por el modelo dramático, que se traduce tan bien en el empleo de la palabra “escena” para designar la forma fundamental de la narración novelesca. Hasta fines del siglo XIX, la escena novelesca se concibe, bastante piadosamente, como una pálida copia de la escena dramática: mimesis de doble grado, imitación de la imitación.

Curiosamente, una de las grandes vías de emancipación de la novela moderna habría consistido en llevar hasta el extremo o más bien hasta el límite, esta mimesis del discurso, borrando los últimos trazos de la instancia narrativa, dándole de partida la palabra al personaje. Que se imagine un relato que comenzará (pero sin comillas) en esta frase: “Es absolutamente necesario que me case con Albertina...”, y siquiera así hasta la última página, de acuerdo al orden de los pensamientos del personaje central, y es el desarrollo ininterrumpido de este pensamiento quien, substituyendo completamente a la forma usual del relato, nos informaría de lo que hace el personaje y de lo que le sucede. “Se ha reconocido quizás en esta descripción la que hacia Joyce de Les Lauriers sont coupés: (Los laureles están cortados), de Sdouard Dujardin, es decir, la definición más justa de lo

que se ha bautizado de modo bastante desacertado como el “monólogo interior” y que sería mejor llamar discurso inmediato: puesto que lo esencial, como no se le escapó a Joyce, no es que sea interior, sino que este de partida (“desde las primeras líneas”), emancipado de todo patronazgo narrativo, que ocupe desde el comienzo la parte de delante de la “escena”.

Se sabe cuál ha sido, cual es todavía, de Joyce a Beckett, a Nathalie Sarraute, a Roger Laporte. La posteridad de este extraño pequeño libro, y qué revolución operó esta nueva forma en el siglo XX en la historia de la novela. (Ver: R. Homphrey, La corriente de la conciencia en la novela moderna, Editorial Universitaria, 1969). No es nuestro propósito insistir aquí en esto, sino solamente hacer notar la relación generalmente no conocida, entre el discurso inmediato y el “discurso reproducido”, que no se distinguen formalmente sino por la presencia o la ausencia de una introducción declarativa. Como lo muestra el ejemplo del monólogo de Molly Bloom en Ulises, o de las tres primeras partes de El sonido y la furia (monólogos sucesivos de Banyy, Quentin y Jason), el monólogo no tiene necesidad de extenderse a toda la obra para ser recibido como “inmediato”: basta, cualquiera sea su extensión, que se presente por sí mismo, sin el intermediario de una instancia narrativa reducida al silencio, de la que viene a asumir la función. Se ve aquí la diferencia capital entre monólogo inmediato y estilo indirecto libre, a los que se comete la equivocación de confundir o de acercar indebidamente. En el discurso indirecto libre, el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador, y las instancias entonces se confunden; en el discurso inmediato, el narrador desaparece y el personaje lo substituye. En el caso de un monólogo aislado, que no ocupa la totalidad del relato, como en Joyce o Faulkner, la instancia narrativa es mantenida (pero aparte) por el contexto: todos los capítulos que preceden al último en Ulises, la cuarta parte de El sonido y la furia: en el momento en que el monólogo se confunde con la totalidad del relato como en Los laureles, Martereau (Nathalie Sarraute), o Fugue, la instancia superior se anula, y uno vuelve a encontrarse en presencia de un relato en presente y “en primera persona”. Hemos aquí al borde de los problemas de la voz.

Por supuesto que, salvo una resolución deliberada (como, en Piatón reescribiendo a Homero, el rechazo de todo discurso reproducido), las diferentes formas que se acaba de distinguir en teoría, no se separan de una manera tan neta en la práctica de los textos: así, ya hemos podido notar en el texto propuesto por Piatón (o al menos en su traducción castellana) un deslizamiento casi imperceptible del discurso relatado al discurso transpuesto, y del estilo indirecto al estilo indirecto libre.

Perspectiva.

Lo que llamamos por el momento y metafóricamente la perspectiva narrativa —es decir, este segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un “punto de vista” restrictivo—, esta cuestión, de todas las que conciernen a la técnica narrativa, es la que ha sido más a menudo estudiada desde fines del siglo XIX, con resultados críticos indiscutibles, como los capítulos de Percy Lubbeck acerca de Balzac, Flaubert, Tolstoi o James, o el de Georges Blin acerca de las “restricciones del campo”. En Stendhal. (Stenhal et les Problemas du roman, París, 1954, II parte. Para una bibliografía “teórica” acerca de este sujeto, ver F. van Rossum, “Point de vue ou perspective

narrative”, Poétique 4. Desde el punto de vista histórico, R. Stang, The Theory on the Novel in England 1850-1870, cap. III; y M. Raimond, La Crise du romen, París, 1967, IV parte.) No obstante, la mayor parte de los trabajos teóricos acerca de este sujeto (que son esencialmente clasificaciones) sufren, a mi modo de ver, de una enfadosa confusión entre lo que llamo aquí modo y voz, es decir, entre la cuestión ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? y esta otra cuestión totalmente diferente: ¿quién es el narrador? –o, para decirlo más de prisa, entre las cuestiones ¿quién ve? y la cuestión ¿quién habla? Volveremos más adelante a esta distinción aparentemente evidente, pero casi universalmente desconocida. Es así que Cleanth Brooks y Robert Penn Warren propusieron en 1943 (Understanding Fiction, -Nueva York), explícitamente (y muy afortunadamente) propuesto como equivalente de “punto de vista”, una tipología con cuatro términos que resume (yo interpreto) el siguiente cuadro:

	SUCESOS ANALIZADOS DESDE EL INTERIOR	SUCESOS OBSERVADOS DESDE EL EXTERIOR
Narrador presente como personaje en la acción	(1) El héroe cuenta su historia	(2) Un testigo cuenta la historia del héroe
Narrador ausente como personaje en la acción	(4) El autor analista u omnisciente cuenta la historia	(3) El autor cuenta la historia desde el exterior.

Ahora bien, evidentemente sólo la frontera vertical concierne al “punto de vista” (interior o exterior), mientras que la horizontal se refiere a la voz (identidad del narrador), sin ninguna verdadera diferencia de punto de vista entre 1 y 4 (digamos: Adolfo, de H.B. Constant y Armancia, de Stendhal) y entre 2 y 3 (Watson relatando a Scherlock Homes, y Agatha Christie relatando a Hércules Poirot). En 1955, F.R. Sanzel (Die typischen Erzählsituationen in Roman: Viena-Stuttgart) distingue tres tipos de “situaciones narrativas” novelescas: la auktoriale Erzählsituation, que es la del narrador “omnisciente” (tipo: Tom Jones), la Ich Erzählsituation, en la que el narrador es uno de los personajes (tipo: Moby Dick), y la personal Erzählsituation, relato en tercera persona, según el punto de vista de un personaje (tipo: The Ambassadors). Aún aquí la diferencia entre la segunda y la tercera situación no es de “punto de vista” (mientras que la primera se define según este criterio), puesto que Ismael y Strether ocupan de hecho la misma posición focal en los dos relatos, fuera de que solamente en uno el personaje focal mismo es el narrador, y en el otro un “autor” ausente de la historia. El mismo año (1955), Norman Friedman (“Foint of view en Fiction”, PMLA, LXX, 1955, 1160-1184) () presenta por su parte una clasificación mucho más compleja de ocho términos: dos tipos de narración “omnisciente”, con o sin “intrusiones de los autores” (Fielding o Thomas Hardy), dos tipos de narración “en primera persona”, yo-testigo (Conrad) y yo héroe (Dickens, Great Expectations), dos tipos de narración “omnisciente selectiva”, es decir, con punto de vista restringido, ya sea “múltiple” (Virginia Wolf, To the Lighthouse), ya sea único (Joyce, The Portrait of the Artist as Young Man), en fin, dos tipos de narración puramente objetiva, en los que el segundo es hipotético y, por otra parte, mal distinguido del primero: el “modo dramático” Hemmingway, Hills Like White Elephants) y “la cámara”, registro puro y simple, sin selección ni organización.

Evidentísimamente, los tipos tercero y cuarto (Conrad y Dickens) no se distinguen de los otros más que en tanto relatos “en primera persona”, y la diferencia entre los dos primeros (intrusión o no del autor) es de nuevo un hecho de voz, concerniente al narrador y no al punto de vista. Recordemos que Friedman describe su sexto tipo (Portrait of the Artist) como “historia contada por un personaje, pero en tercera persona”, fórmula que testimonia una evidente confusión entre el personaje focal (lo que James llamaba el “reflector”) y el narrador, la misma asimilación, evidentemente voluntaria, en Wayne Booth, que intitula en 1961 “Distancia y punto de vista” (*Distance and Point of view*”, Essays in Criticism) un ensayo consagrado de hecho a los problemas de voz (distinción entre el autor implícito, el narrador representado o no representado, digno o indigno de confianza) como, además, lo declara explícitamente proponiendo una “clasificación más de las variedades de las voces del autor”. “Strether, dice una vez más Booth, ‘narra’ en gran parte su propia historia, aunque esté designado siempre en tercera persona”: ¿su situación sería entonces idéntica a la de César en La guerra de las Galias? Puede verse a qué dificultades conduce la confusión del modo y de la voz.

En 1962, en fin, Bertil Romper (Studies in the narrative Technique of the first-person Novel, Lund) retoma la tipología de Stenzel, que completa agregando un cuarto tipo: el relato objetivo al estio behaviourista (es el séptimo tipo de Friedman); de donde esta cuatripartición: 1) relato con autor omnisciente, 2) relato con punto de vista, 3) relato objetivo, 4) relato en primera persona –donde el cuarto tipo claramente está en discordancia en relación al principio de clasificación de los tres primeros. Borges sin duda introduciría aquí una quinta clase, típicamente china, la de los relatos escritos con un pincel muy fino.

Es ciertamente legítimo considerar una tipología de las “situaciones narrativas” que tenga en cuenta a la vez los datos del modo y de la voz, lo que no lo es, es presentar tal clasificación bajo la sola categoría del “punto de vista”, o disponer una lista en la que las dos determinaciones se hacen la competencia sobre la base de una confusión manifiesta. De este modo, conviene aquí no considerar sino las determinaciones puramente modales, es decir, las que conciernen a lo que se llama corrientemente el “punto de vista” o, con Jean Pouillon (Tiempo y novela, Editorial Paidós, Bs.As., 1970) y Tzvetan Todorov (“Las categorías del relato literario”, en: Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo contemporáneo Bs.As., 2ª. Ed. 1972), la establece sin gran dificultad el consenso acerca de una tipología de tres términos, de la que el primero corresponde a los que la crítica anglosajona llama relato con narrador omnisciente y Pouillon “visión por detrás”, y que Todorov simboliza con la fórmula Narrador > Personaje (en la que el narrador sabe más que el personaje) o, más precisamente, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes); en el segundo, Narrador = Personaje (el narrador no dice sino lo que sabe tala personaje): es el relato con “punto de vista”, según Lubbock, o con “campo restringido”, según Blin la “visión con” según Pouillon: en el tercero, Narrador < Personaje (el narrador dice menos de los que sabe el personaje): es el relato “objetivo” o “behaviourista”, que Pouillon llama “visión desde fuera”. Para evitar lo que los términos visión, campo y punto de vista tienen de demasiado específicamente visual, retomaré el término un poco más abstracto focalización (Ver Figures II, p.191), que responde, por otra parte, a la expresión de Brooks y Warren: “focus of narration”.

(Se puede aproximar a esta tripartición la clasificación de cuatro términos propuestas por Boris Uspenski para el “nivel psicológico” de su teoría general del punto de vista, según que este punto de vista sea constante (fijo sobre un solo personaje) o no: es lo que propongo llamar focalización interna fija o variable, pero éstas no son para mí sino subclases).

Focalizaciones

Rebautizaremos, pues el primer tipo, el que representa en general al relato clásico, relato no focalizado, o con focalización cero. El segundo será el relato con focalización interna, ya sea fija (ejemplo canónico: Los Embajadores, en el que todo pasa por Strether, o mejor todavía, Ce que savait Maise, en el que no abandonamos casi nunca el punto de vista de la muchachita, cuya “restricción de campo” es particularmente espectacular en esta historia de adultos, cuya significación se le escapa); ya sea variable (como en Madame Bovary), cuyo personaje focal es primero Charles, luego Emma, luego de nuevo Charles, o, de manera mucho más rápida e inasible en Stendhal): o ya se múltiples, como en las novelas epistolares; se sabe que el poema narrativo de Robert Browning, El anillo y el libro (que relata un asunto criminal visto sucesivamente por el asesino, las víctimas, la defensa, la acusación, etc.), ha figurado durante algunos años como ejemplo canónico de este tipo de relato antes de ser suplantado por nosotros por el film Rashomon.

Nuestro tercer tipo será el relato con focalización externa, popularizado entre las dos guerras por las novels de Dashiell Hammet, en las que el héroe actúan ante nosotros sin que jamás seamos admitidos a conocer sus pensamientos o sentimientos, y por ciertas novels cortas de Hemmingway, como The Killers o, mejor todavía, Hills like white Elephants (Paradis Perdu), que empuja la discreción hasta la adivinanza. Pero no sería necesario reducir este tipo narrativo a este solo cerco literario: Michel Raimond (La Crise du roman, p.300) hace notar justamente que en la novela de intriga o de aventura, “en la que el interés nace del hecho que hay un misterio”, el autor “no nos dice de partida todo lo que sabe”, y de hecho un gran número de novelas de aventura, de Walter Scout a Julio Verne, pasando por Alejandro Dumas, tratan sus primeras páginas con focalización externa: podemos ver cómo Philéas Fogg es considerado primero desde el exterior, por la mirada intrigada de sus contemporáneos, y cómo su misterio inhumano será mantenido hasta el episodio que revelará su generosidad (Es el salvamento de Aouda, en el cp. XII). Nada prohíbe prolongar indefinidamente este punto de vista exterior en el personaje que permanecerá misterioso hasta el final: es lo que hace Melville en El gran estafador, o Conrad en El Negro del “narcissus”.) Muchas novelas “serias” del siglo XIX practican este tipo de introtito enigmático, así en Balzac, La piel de zapa o El envés de la historia contemporánea, e incluso El primo Pons, en la que el héroe es descrito ampliamente y se le sigue como a un desconocido de identidad problemática. (Esta “ignorancia” inicial ha llegado a ser un tópico del comienzo novelesco, incluso cuando el misterio debe ser esclarecido inmediatamente. Así, en el cuarto párrafo de La educación sentimental: “Un joven de dieciocho años, de cabellos largos y que tenía un álbum bajo el brazo...” Todo sucede como si, para introducirlo, el autor tuviera que fingir que no lo conoce: una vez cumplido este rito, puede enumerar sin más los secretillos: “M. Frédéric Moreau, recibido hace poco de bachiller, etc.” Los dos tiempos pueden estar muy cercanos, pero debe ser

distintos). Otros motivos pueden justificar el recurso a esta actitud narrativa, como la razón de conveniencia (o el juego malicioso con la inconveniencia) para la escena del fiacre en Madame Bovary, que está enteramente contada según el punto de vista de un testigo exterior e inocente. (III parte, cap.I).

Como bien lo muestra este último ejemplo, la elección de la focalización no es necesariamente constante a lo largo de toda la duración de un relato, y la focalización interna variable, fórmula ya bastante flexible, no se aplica a la totalidad de Mme. Bovary: no solamente la escena del fiacre se presenta con focalización externa, el cuadro de la región de Yonville que abre la segunda parte de la novela posee una focalización al modo balzaciano (desde el exterior –desde el narrador básico- y un desde un personaje; pero la mayor parte del tiempo las descripciones en Mme. Bovary están comandadas por la marcha o la mirada de uno o varios personajes): La fórmula de focalización no descansa, pues, siempre sobre la obra entera, sino más bien sobre un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve. Por otra parte, la distinción entre los diferentes puntos de vista no es siempre tan neta como la sola consideración de los tipos de puros podría hacerlo creer. Una focalización externa en relación a un personaje puede a veces dejarse definir también como focalización interna sobre otro: la focalización externa sobre Philéas Fogg es también focalización interna sobre Passepartout, patricado por su nuevo amo, y la única razón para atenerse al primer término (focalización externa) es la calidad de héroe de Philéas, que reduce a Passepartout al papel de testigo; y esta ambivalencia (o reversibilidad) es sensible también cuando el testigo no está personificado, sino que permanece como un observador impersonal y flotante, como en el comienzo de La piel de zapa (Balzac). Igualmente, la división entre focalización variable y no-focalización a veces es bien difícil de establecer, pudiendo analizarse muy a menudo el relato no focalizado como un relato multifocalizado ad libitum, según el principio quien puede lo más puede lo menos (no olvidemos que la focalización es esencialmente, según el término de Blin, una restricción): y por lo tanto nadie puede confundir acerca de este punto la manera de Fielding y la de Stendhal o de Flaubert, (La posición del Balzac es más compleja. A menudo se ha estado tentado de ver en el relato balzaciano el tipo mismo de relato con narrador omnisciente, pero ello implica desatender la parte de focalización externa que acabo de mencionar como procedimiento de apertura; y también situaciones más sutiles, como en las primeras páginas de Una doble familia, en las que el relato se focaliza sobre ora Camila y su madre, ora sobre M. de Granville –cada una de estas focalizaciones internas sirven para aislar al otro personaje (o grupo) en su exterioridad misteriosa: entrecruzamiento de curiosidades que no puede sino avivar la del lector).

En necesario notar también que lo que llamamos focalización interna raramente se aplica de manera totalmente rigurosa. En efecto, el mismo principio de este modo narrativo implica, el rigor, que el personaje focal no sea jamás descrito, ni siquiera designado desde el exterior, y que sus pensamientos o sus percepciones no sean analizados jamás objetivamente por el narrador. No hay, pues, focalización interna en sentido estricto en un enunciado como el que sigue, en el que Stendhal no dice lo que hace y piensa Fabrice del Dongo (héroe de La cartuja de Parma): “Sin dudar, aunque dispuesto a entregar el alma de discurso, Fabricio desmontó de su caballo y tomó la mano del cadáver, que sacudió firmemente: luego quedó como anonadado; sentía que no tenía fuerzas para

volver a montar el caballo. Lo que lo horrorizaba sobre todo era este ojo abierto.” Por el contrario, la focalización es perfecta en este enunciado, que se contenta con describir lo que ve su héroe: “Una bala, que había entrado por el lado de la nariz, salió por la sien opuesta, desfigurando este cadáver de una manera horrorosa; él había quedado con un ojo abierto”. Jean Pouillon realiza bien esta paradoja cuando escribe que en la “visión con” el personaje es visto “no en su interioridad, porque sería necesario que saliéramos de él, mientras que estamos absorbidos en él, sino en la imagen que él se hace de los otros, en una especie de transparencia de esta imagen. En resumen, lo captamos como nos captamos a nosotros mismos en nuestra conciencia inmediata de las cosas, en nuestras actitudes respecto de lo que nos rodea, sobre lo que nos rodea y no es nosotros mismos. En consecuencia se puede decir para terminar: la visión en imagen de los otros no es una consecuencia de la visión ‘con’ del personaje central, es esta misma visión ‘con’. “La focalización interna no se realiza plenamente sino en el relato con “monólogo interior” o en esta obra límite que es “La celosía”, de Robbe-Grillet, en la que el personaje central se reduce absolutamente a –y se deduce rigurosamente de- su sola posición focal. Nosotros tomaremos, pues, este término en un sentido necesariamente menos riguroso, y cuyo criterio minimal ha sido inferido por Roland Barthes en su definición de lo que llama el modo personal del relato (“Introducción al análisis estructural de los relatos”, Análipsis estructural del relato, pp.33-34). Según este criterio, existe la posibilidad de reescribir el segmento narrativo considerado (si ya no lo es) en primera persona, sin que esta operación provoque “ninguna otra alteración en el discurso, sino el cambio mismo de los pronombres gramaticales”: así, una frase como “James Bond vio un hombre de unos cincuenta años, de aspecto todavía joven, etc.”, es traducible a la primera persona (“Yo, James Bond, vi, etc.”), y revela, por consiguiente, para nosotros la focalización interna. Al contrario, una frase como “el tintineo del hielo contra el vaso pareció dar a Bond una brusca inspiración”, es intraducible a la primera persona sin incongruencia semántica evidente. Nos encontramos aquí, típicamente, ante una focalización externa, a causa de la ignorancia marcada del narrador con respecto a los verdaderos pensamientos del héroe. Pero la comodidad de este criterio puramente práctico no debe incitarnos a confundir las dos instancias de la focalización y de la narración, que permanece distintas incluso en el relato “en primera persona” (salvo en el relato en presente, en monólogo interior). Cuando Marcel escribe: “Ví un hombre de unos cuarenta años, muy grande y bastante grueso con bigotes muy negros y que golpeando nerviosamente su pantalón con un bastoncillo, fijaba sobre mí los ojos dilatados por la atención”, entre el adolescente de Balbec (el héroe) que ve a un desconocido y el hombre maduro (el narrador) que cuenta esta historia varias decenas de años más tarde y que sabe muy bien que este desconocido era Charlus (y todo lo que significa su actitud), la identidad de la “persona” no debe encubrir la diferencia, de función y –lo que nos interesa particularmente aquí- de información. El narrador “sabe” casi siempre más que el héroe, incluso si el héroe es él, y, por consiguiente, la focalización sobre el héroe es para el narrador una restricción de campo tan artificial en primera como en tercera persona.

Alteraciones

Las variaciones de “punto de vista” que se producen en el curso de un relato pueden ser analizadas como cambios de focalización, como los que ya hemos encontrado en Madame Bovary: se hablará entonces de focalización variable, de omnisciencia con

restricciones parciales de campo, etc. Hay allí una decisión narrativa perfectamente defendible, y la norma de coherencia erigida en punto de honor por la crítica postjamesiana es evidentemente arbitraria. Lubbock exige que el novelista sea “fiel a alguna decisión y respete el principio que ha adoptado”, ¿pero por qué esta decisión no puede ser la libertad absoluta y la inconsecuencia? Forster y Booth han mostrado bien la vanidad de las reglas pseudos-jamesianas. Y ¿quién tomaría hoy en serio las amonestaciones de Sartre a Mauriac? (“Francois Mauriac y la liberta”, en El hombre y las cosas, Ed. Losada, 28-43).

Pero un cambio de focalización, sobre todo si está aislado en un contexto coherente, puede ser analizado también como una infracción momentánea al código que rige este contexto, sin que la existencia de este código sea por eso cuestionada, del mismo modo que en una partitura clásica un cambio momentáneo de tonalidad, e incluso una disonancia recurrente, se definen como modulación o alteración, sin que sea negada la tonalidad del conjunto. Jugando con el doble sentido de la palabra modo, que nos remite a la vez a la gramática y a la música, llamaré, pues, en general alteraciones a estas infracciones aisladas, cuando la coherencia del conjunto, sin embargo, permanece lo suficientemente fuerte como para que la noción de modo dominante siga siendo pertinente. Los dos tipos de alteraciones concebidos consistentes sea en dar menos información de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto. El primer tipo lleva un nombre de la retórica y que ya hemos encontrado a propósito de las anacronías completiva: se trata de la omisión lateral o paralipsis. El segundo no tiene nombre todavía; lo bautizaremos con el nombre de paralepsis, puesto que aquí no se trata ya de dejar (lipsis, de leipo) una información que se debería tomar (y dar), sino, por el contrario, de tomar (-lepse, de lambano) y dar una información que se debía dejar.

El tipo clásico de la paralipsis, recordemos, es, en el código de la focalización interna, la omisión de tal acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide disimular al lector. Se sabe qué uso hizo Stendhal de esta figura (Ver Figures II, 183-185), y Jean Pouillon evoca justamente este hecho a propósito de su “visión con”, cuyo principal inconveniente le parece que es que el personaje es demasiado conocido de antemano y no reserva ninguna sorpresa –de ahí esta afectación que considera torpe: la omisión voluntaria. Ejemplo macizo: la disimulación por Stendhal en Armance, a través de tantos pseudos-monólogos del héroe, de su pensamiento central, que no puede evidentemente abandonarlo ni por un instante: su impotencia sexual. Esta afectación de misterio, dice Pouillon, sería normal si Octavio estuviera visto desde afuera, “pero Stendhal no se queda ‘afuera’. Hace análisis psicológicos y entonces es absurdo acultarnos lo que Octavio mismo debe saber muy bien; si está triste sabe la causa de ello y no puede sentir su tristeza, sin pensar en ella; Stendhal debería entonces explicárnosla. Desgraciadamente no lo hace; entonces obtiene un efecto de sorpresa cuando el lector ha comprendido, pero el objetivo esencial de la novela no es ser un jeroglífico” (pp.73-74). Este análisis supone resuelta, se ve, una cuestión que no lo está totalmente, puesto que la impotencia de Octavio no es exactamente un dato del texto, pero no importa ahí: tomemos el ejemplo con su hipótesis. Este análisis comporta también apreciaciones que me guardaré de tomar en mi cuenta. Pero tiene el mérito de describir bien el fenómeno –que, por supuesto, no es exclusivamente stendhaliano. A propósito de lo que llama “mezcla de sistemas”, Barthes cita, con razón, la “trampa”, que consisten en

Agatha Christie, en focalizar un relato como Cino heures vinot o Le Mourtre de Rober Ackrovd, sobre el asesino, omitiendo de sus “pensamientos” el simple recuerdo del homicidio; y se sabe que la novela policial más clásica, aunque focalizada generalmente sobre el detective investigador, nos oculta muy a menudo una parte de sus descubrimientos y de sus inducciones hasta la revelación final. (Otra paralipsis, en Miguel Strogoff: a partir de cap. VI de la II parte, Julio Verne nos oculta lo que el héroe sabe muy bien, es decir, que no ha sido cegado por el sable incandescente de Ogareff).

La alteración inversa, el exceso de información o paralepsis, puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje en el transcurso de un relato conducido generalmente con focalización externa; se puede considerar como tal, al comienzo de La piel de zapa, enunciado como “el joven no comprendió su ruina...” o “el afecto el aire de un inglés”, que contrastan con la visión exterior adoptan hasta entonces, y que inicien un paso gradual hacia la focalización interna. Puede ser igualmente, en la focalización interna, una información que incida en los pensamientos de un personaje distinto del personaje focal, o en un espectáculo que éste no puede ver. Se calificará así la página de Maisie, consagrada a los pensamientos de Mrs. Farange, los que Maisie no puede conocer: “Se acercaba el día en que ella (Mrs. Farange) encontraría más agrado en arrojar a Maisie a permanecer con su padre que en quitársela, y ella lo sabía muy bien”.

Ultima observación general; es necesario no confundir la información dada por un relato focalizado con la interpretación que el lector está llamado a darle (o que le da sin estar invitado a ello). A menudo se ha hecho notar que Maisie ve u oye cosas que no comprende, pero que el lector descifra sin dificultad. Pertil Romberg analizar el caso de una novela de J.P: Marquand, B.M. Pulham, Esquire, en la que el narrador, un marido confiado, asiste a un escena entre su mujer y un amigo, que relata sin pensar mal, pero cuya significación no se le puede escapar al lector menos sutil. El exceso de información implícita en relación a la explícita, fundamenta el juego de lo que Barthes llama los indicios, que funciona tan bien en la focalización externa: en Paraíso Perdido, Hemmingway reproduce la conversación entre dos de sus personajes, absteniéndose muy bien de interpretarla; todo sucede, pues, como si el narrador no comprendiera lo que cuenta: esto no impide de ningún modo al lector de interpretarlo conforme a las intenciones del autor, como cada vez que un novelista escribe “sentía un sudor frío que le corría por la espalda” y nosotros traducimos sin vacilar: “tenía miedo”. El relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice.

Polimodalidad

Repitémoslo una vez más: el empleo de la “primera persona”, dicho de otra manera: la identidad del narrado y del héroe (o de un personaje-testigo), no implica de ningún modo una focalización del relato sobre el héroe. Por el contrario, el narrador de tipo “autobiográfico”, ya se trate de una autobiografía real o ficticia, está autorizado de modo más natural a hablar de su propio nombre que el narrador de un relato “en tercera persona”; por el hecho mismo de su identidad con el héroe: hay menos indiscreción en Tristram Shandy al mezclar la exposición de sus “opiniones” (y, por consiguiente, sus conocimientos) actuales al relato de su “vida” pasada, que no de parte de Fielding al

mezclar la exposición de las suyas con el relato de la vida de Tom Jones. El relato impersonal tiende, pues, a la focalización interna por la simple proclividad de la discreción y del respeto por lo que Sastre llamaría la “libertad” –es decir, la ignorancia- de sus personajes. No existe ninguna razón de este tipo para que el narrador autobiográfico se imponga silencio, pues no tiene ningún deber de discreción para consigo mismo. La única focalización que debe respetar se define por relación a su información presente como narrador y no por relación a su información pasada como héroe. (Evidentemente esta distinción sólo es pertinente para el relato autobiográfico de forma clásica, en el que la narración es bastante posterior a los sucesos para que la información del narrador difiera sensiblemente de la del héroe. Cuando la narración es contemporánea de la historia (monólogo interior, diario, correspondencia), la focalización interna sobre el narrador se reduce a una focalización sobre el héroe.) Puede, si lo desea, escoger esta segunda forma de focalización, pero no está de ningún modo obligado a ello, y se podría considerar también esta elección, cuando se hace, como una paralipsis, puesto que el narrador, para ajustarse a las informaciones que posee el héroe en el momento de la acción, debe suprimir todas las que obtiene a continuación y que son muy a menudo capitales.

NOTAS DEL TRADUCTOR

Nota 1.- En la pág. 11 se tradujo amorce como esbozo. El término amorce lo extrae Genette de un artículo de Raymond Debray, “Las figuras del relato en Un corazón simple” (Poétique 3, 1970, 348.364). Para Debray el amorce es una información anticipada. Los amorces son fenómenos de anticipación: se da la información mucho antes de que sea necesaria para su comprensión.

Adajara es un término arquitectónico que se refiere a las piedras rectangulares salientes en una construcción, que sirven de enlace con una construcción vecina.

Nota 2.- En la pág. 12 se tradujo leurre como engaño; quizás sería más adecuado traducirlo como falsa pista.