

GERARD GENETTE

LA VOZ

**Capítulo quinto y final del
DISCOURS DU RECIT.
En: FIGURES III, Editions
du Senil, 1972.**

Traducción: Ramón Suárez M.

**SANTIAGO
1976
La instancia narrativa**

“Longtemps je me suis couché de bonne heure”. Como toda evidencia, un enunciado semejante no puede descifrarse como, digamos “El agua hierve a cien grados” o “La suma de los ángulos de un triángulo equivale a dos rectas”- sin tomar en consideración al sujeto que lo enuncia y la situación dentro de la cual él lo enuncia. Je resulta identificable sólo por referencia a él, y el pasado cumplido de la “acción” narrada lo es únicamente respecto del momento en que ella es narrada. Para retomar los términos bastante conocido de Benveniste, la historia no acontece en este caso sin una parte de discurso, y no resulta demasiado difícil demostrar que en la práctica casi siempre sucede así (1).

Incluso en relato histórico del tipo de “Napoleón murió en Santa Elena” implica en su pretérito una anterioridad de la historia respecto de la narración y no estoy seguro que el presente de “El agua hierve a cien grados” (relato iterativo) sea tan intemporal como parece. Ciertamente, la importancia o la pertinencia de estas deducciones es esencialmente variable, y esta variabilidad puede justificar o imponer distinciones y opciones de valor al menos operatorio. Cuando leo Gambara o Le Chef-d’oeuvre inconnu, me interesa antes que nada la historia, y poco me preocupa saber quien la cuenta, dónde y cuándo. Si leo Facino Cane, no puedo desatender en ningún momento la presencia del narrador en la historia que refiere. Si es La Maison. Nucingen, el propio autor se encarga de concentrar mi atención en la persona del relato Bixiou y en el grupo de auditores a quienes dirige. Si es L’Auberge rouge, seguiré sin duda con más interés que desarrollo previsible de la historia contada por Hermann las reacciones de un auditor llamado Taillefer, pues el relato se da en dos niveles, y el segundo –aquel en que se cuenta algo- resulta ser el más apasionante del drama.

Consideraremos precisamente este género de incidencias bajo la categoría de la voz, “aspecto, según Vendryes de la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto”. En el caso que nos preocupa, el sujeto no es sólo el que cumple o experimenta la acción, sino también aquel (el mismo u otro) que la refiere, y eventualmente todos quienes participan, aun pasivamente, en esta actividad narrativa. Es sabido que la lingüística ha demorado algún tiempo en empezar a dar cuenta de lo que Benveniste llama la subjetividad en el lenguaje (2), vale decir a pesar del análisis de los enunciados a aquel otro de las relaciones entre dichos enunciados y su instancia productora –lo que hoy se denomina su enunciación. Parece que la poética experimenta una dificultad semejante al tratar de analizar la instancia productora del discurso de narración. Esta dificultad se hace notar por una especie de vacilación, sin duda inconsciente, que se tiene para reconocer y respetar la autonomía de esta instancia, o por lo menos su carácter específico. Por una parte ya lo hemos señalado, se reducen los problemas de la enunciación narrativa a los del “punto de vista”; por otra, se identifica instancia narrativa con instancia de “escritura”, al narrador con el autor y al destinatario del relato con el lector de la obra (3). Confusión quizá legítima en el caso de un relato histórico o de una autobiografía real, pero no cuando se trata de un relato de ficción, donde el propio narrador juega un rol ficticio, aunque el autor pretenda asumir directamente ese rol, y donde la situación narrativa supuesta puede ser muy distinta del acto de escritura (o de dictado) que se refiere a ella. No es el abate Prévost quien narra los amores de Manon y des Grieux, tampoco el marqués de Renoncourt, supuesto autor de las Mémoires d’un homme de qualité; es el propio des Grieux quien lo hace, en un relato

oral donde Yo sólo puede designarlo a él, y donde “aquí” y “ahora” se refiere únicamente a las circunstancias espacio-temporales de esta narración, y no a las de la redacción de Manon Lescaut por su verdadero autor. Aún más, las referencias de Tristram Shandy a la situación de la escritura apuntan al acto (ficticio) de Tristram y no a aquel (real) de Sterne. De manera más sutil y radical, el narrador de Le Pere Goriot no “es” Balzac, aunque exprese aquí o allá las opiniones de éste, pues este narrador-autor es alguien que “conoce” la pensión Vauquer, a su patrona y a sus pensionistas en circunstancias que Balzac sólo puede imaginárselos. En este sentido, la situación narrativa de un relato de ficción nunca se reduce a su situación de escritura.

Esta es pues la instancia narrativa que nos falta considerar, según las huellas que ella ha dejado –que suponemos ha dejado- en el discurso narrativo que suponemos ella ha producido. Pero resulta notorio que esta instancia no permanece necesariamente idéntica e invariable a lo largo de una misma obra narrativa. Lo fundamental de Manon Lescaut es contado por des Grieux, pero algunas páginas pertenecen al señor de Renoncourt. A la inversa, lo fundamental de la Odisea es narrado por “Homero”, pero los cantos IX al XII pertenecen a Ulises. Y la novela barroca, las Mil y unas noches, Lord Jim, nos han acostumbrado a situaciones mucho más complejas (4). Evidentemente, el análisis narrativo debe asumir el estudio de estas modificaciones –o de estas permanencias. Su resulta notable que las aventuras de Ulises sean referidas por dos narradores distintos, en la práctica es también notable que los amores de Swann y Marcel sean relatados por el mismo narrador.

Una situación narrativa, como cualquier otra, es un conjunto complejo, en el que el análisis, sencillamente la descripción, no puede distinguir sino rompiendo un tramado de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espacio-temporales, sus relaciones con otras situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc. Los requerimientos de la exposición nos obligan a usar esta violencia inevitable por el solo hecho que el discurso crítico, como cualquier otro, no podría decirlo todo de una vez. Consideraremos entonces sucesivamente, en este trabajo, elementos de definición cuyo funcionamiento real es simultáneo, reuniéndolos, en lo esencial, bajo las categorías de tiempo de narración, nivel narrativo y “persona”, es decir las relaciones entre el narrador –y eventualmente su o sus narratarios (5)- y la historia que él refiere.

Tiempo de la narración

Por efecto de una disimetría cuyas causas profundas nos superan, pero que está inscrita en las estructuras mismas de la lengua (o, a lo menos, de las grandes “lenguas civilizadas” de la cultura occidental), puedo perfectamente narrar una historia sin precisar el lugar donde transcurre, y si ese lugar se encuentra más o menos distante del lugar en donde yo la cuento, pero me resulta casi imposible no situarla en el tiempo en relación con mi acto narrativo, ya que debo necesariamente contarla en un tiempo del presente, del pasado o del futuro(6). Quizá a ello se debe que las determinaciones

temporales de la instancia narrativa son manifiestamente más importantes que sus determinaciones espaciales. Con excepción de las narraciones en segundo grado, cuyo marco está generalmente indicado en el contexto diegético (Ulises ante los feacios, la hospedera de Jacques le fataliste en su posada), el lugar narrativo aparece rara vez especificado, y, por así decir, no resulta nunca pertinente (7). Sabemos, en líneas generales, dónde Proust escribió la Recherche du temps perdu, pero ignoramos en que lugar Marcel lleva a cabo el relato de su vida, y no nos importa mucho saberlo. Por el contrario, es fundamental saber, por ejemplo, cuanto tiempo transcurre entre la primera escena de la Recherche (el “drama de la acostada”) y el momento en que ella es evocada en estos términos: “Il y a a bien des années de cela. La mursille del’escalier ou je vis monter sa boguie n’ existe plus depuis longtemps, etc”. Esta distancia temporal, y lo que la llena y lo que la anima, son en este caso un elemento capital de la significación del relato.

La principal determinación temporal de la instancia narrativa es evidentemente su posición relativa con respecto a la historia. Parece obvio que la narración no puede ser sino posterior a la materia contada, pero esta obviedad ha sido desmentida desde hace muchos siglos por la existencia del relato “predictivo” (8), en variadas formas (profética, apocalíptica, oracular, astrológico, quiromántico, cartomántico, oniromántico, etc.) cuyo origen se pierde en la noche de los tiempo- y, por lo menos desde “Les lauriers sont coupés, por la práctica del relato en presente. Hay que tomar en cuenta aún que la narración en el pasado puede en cierta forma fragmentarse para insertarse entre los diversos momentos de la historia como una especie de reportaje más o menos inmediato (9).

Práctica habitual de la correspondencia y del diario íntimo, y por lo tanto de la novela epistolar o del relato en forma de diario (Wuthering Heights, Journal d’un curé de campagne). Tendríamos entonces que distinguir cuatro tipos de narración, a partir del simple punto de vista de la posición temporal: ulterior (posición clásica del relato en pasado, de lejos, sin duda, la más frecuente, anterior (relato predictivo, generalmente en futuro, pero que nada impide construirlo en presente, como el sueño de Jocabel en Moyse sauvé, simultánea (relato en el presente contemporáneo de la acción) e intercalada (entre los momentos de la acción).

El último tipo aparece a priori como el más complejo, puesto que se trata de una narración de varias instancias, y que historia y narración puede estar imbricadas de tal manera que la segunda influye en la primera. Es lo que sucede especialmente en la novela epistolar de varios corresponsales (10), donde, como se sabe, la carta es simultáneamente medio de relato y elemento de la intriga (11). Pero hay todavía casos más delicados, o incluso más rebeldes al análisis, como cuando la forma del diario se distiende para desembocar en una suerte de monólogo a posteriori de posición temporal indeterminada, hasta incoherente. Los lectores atentos de L’Etranger no han dejado de encontrar estas incertidumbres que constituyen una de las audacias, quizá involuntaria, de este relato (12). Por último, la proximidad muy grande entre historia y narración produce en este caso, muy a menudo (13), un sutil efecto de roce, si se me permite la expresión, entre el leve desplazamiento temporal del relato de acontecimientos (“Esto es lo que me pasó hoy”) y la simultaneidad absoluta en la exposición de pensamientos y sentimientos (“Esto es lo que pienso de ellos esta noche”). El diario y la confidencia epistolar aunán constantemente lo que se denominan en lenguaje y radiofónico lo directo y lo diferido, el cuasi-monólogo interior y el relato a posteriori. En este caso, el

narrador es simultáneamente todavía el héroe y ya otros distinto. Los acontecimientos del día pertenecen ya al pasado, y el “punto de vista” puede haberse modificado después. Los sentimientos de la noche o del día siguiente pertenecen de lleno al presente, y aquí la focalización sobre el narrador se convierte también en focalización sobre el héroe.

Cécile Volanges escribe a Mademe de Merteuil para contarle como fue seducida por Valmont en la última noche y para confiarle sus remordimientos. Quedó atrás la escena de la seducción, y con ella la inquietud que Cécile ya no experimenta, y que ya ni siquiera puede concebir. Queda, en cambio, la vergüenza, y una especie de estupor que es a la vez incomprensión y descubrimiento de sí: “Ce que je me reproche le plus, et dont il faut pourtant que je vous parle, c’est que j’ai peur de ne m’être pas défendue autant que je le pouvais. Je ne sais pas comment cela se faisait: sûrement, je n’aime pas M. de Valmont, bien au contraire; et il y avait des moments où j’étais comme si je l’aimais, etc. (14)”.

La Cécile de ayer, tan cercana y ya lejana, es vista y dicha por la Cécile de hoy: Tenemos aquí a dos heroínas sucesivas, de las que (sólo) la segunda es (también) narradora, e impone su punto de vista, que es aquel, lo suficientemente desplazado como para resultar disonante, de la inmediata situación a posteriori. Es sabido cómo, de Pamela a Obermann, la novela del siglo XVIII ha explotado semejante situación narrativa, propicia a los contrapuntos más sutiles y “excitantes”. Aquella de la más pequeña distancia temporal.

El tercer tipo, por el contrario (narración simultánea), resulta en principio el más sencillo, puesto que la coincidencia rigurosa de la historia y la narración elimina todo orden de interferencia y de juego temporal. Tenemos que hacer notar, sin embargo, que en este caso la confusión de las instancias puede funcionar en dos direcciones opuestas, según si el acento se ha puesto en la historia o en el discurso narrativo. Un relato en presente de tipo “behaviourista” y puramente evenemencial puede aparecer como el colmo de la objetividad, ya que la última huella de enunciación que subsistía en el relato al estilo de Hemmingway –la marca de distancia temporal entre historia y narración que implica inevitablemente el uso del pretérito- desaparece en una total transparencia del relato, que termina por borrarse en beneficio de la historia. Así han sido generalmente acogidas las obras del “Nouveau Roman” francés y particularmente las primeras novelas de Robbe-Grillet (16), “Literatura objetiva”, escuela de la mirada”, todas estas denominaciones traducen adecuadamente el sentimiento de transitividad absoluta de la narración, favorecida por el empleo generalizado del presente. Pero inversamente si el acento recae en la propia narración, como en los relatos en “monólogo interior”, la coincidencia juega a favor del discurso y entonces la propia acción parece reducirse al estado de simple pretexto, para finalmente abolirse. Efecto ya sensible en Dujardn, y que no deja de acentuarse en un Beckett, un Claude Simon, un Roger Laporte. Todo sucede entonces como si el empleo del presente, que aproxima las instancias, tuviese por efecto romper su equilibrio y permitir al conjunto del relato, según el más leve desplazamiento de acento, vacilar sea del lado de la historia, sea de aquel de la narración, del discurso. Y la facilidad con que la novela francesa de estos últimos años ha pasado de un extremo a otro ilustra quizá esta ambivalencia y esta reversibilidad (17).

El segundo tipo (narración anterior) ha gozado hasta ahora de una explotación literaria mucho más reducida que la de los otros. Es sabido que hasta los relatos de anticipación, de Wells a Bradbury, que pertenecen sin embargo plenamente al género profético, datan casi siempre con fecha posterior su instancia narrativa, implícitamente posterior a su historia- lo que ilustra cabalmente la autonomía de esta instancia ficticia en relación al momento de la escritura real. En el corpus literario, el relato predictivo aparece sólo en una narración en segundo grado (intradiegética).

Por ejemplo, en el Moyse sauvé de Saint-Amant, el relato profético de Aaron (IV parte) o el largo sueño premonitorio (IV, V partes) de Jocabel, ambos relacionados con el futuro de Moisés (18). La característica común de estos relatos en segundo grado. Está en que son obviamente predictivos respecto de su instancia narrativa inmediata (Aaron, sueño de Jocabel), pero no respecto de la instancia última (el autor implícita de Moyse sauvé, que se identifica explícitamente, por lo demás, con Saint-Amant). Ejemplo manifiestos de predicción a posteriori.

La narración ulterior (primer tipo) domina en la inmensa mayoría de los relatos producidos hasta la fecha. El empleo de una forma del pasado basta para designarlo como tal, aunque ello no supone que indique distancia temporal que sepan el momento de la narración de aquel de la historia (19). En el relato clásico “en tercera persona”, esta distancia en este caso. El pretérito, incluso, señala una especie de pasado intemporal (20). La historia puede estar fechada, como sucede casi siempre en Balzac, sin que por ello lo esté también la narración (21).

Pero es posible que una relativa contemporaneidad de la acción sea revelado por el empleo del presente, al principio, como en Tom Jones (22) o en la Pere Goriot (23), o hacia el final como en Eugénie Grandet (24) o en Madame Bovary (25). Estos sorprendentes efectos de convergencia final, juegan sobre el hecho que la duración misma de la historia disminuye progresivamente la distancia que la separa del momento de la narración. Pero su fuerza se debe a la revelación inesperada de una isotopía temporal (y por lo tanto en cierto sentido, diegética) entre la historia y su narrador; isotopía hasta entonces oculta u olvidada desde hace tiempo, como sucede en Madame Bovary. Esta isotopía resulta, sin embargo, evidente desde el inicio en el relato “en primera persona”, donde el narrador aparece de entrada como personaje de la historia, y donde la convergencia final es casi obligatoria (26), según una modalidad cuyo paradigma puede sernos suministrado por el último párrafo de Robinson Crusoe: “Enfir, bien résolu a ne pas me harasser davantage, je suis en train de me préparer pour un plus long voyage que tous ceuxci, ayant passé soixante –douze ands d’une vie d’une varieté infinie, ayant appris suffisamment a connaitre le prix de la retraite et le bonheur qu’il y a finir ses jours en paix (27). Trozo carente de toda tensión dramática, a menos que la propia situación final sea en sí misma la de un desenlace violento, como en Double Indemnity, donde el héroe escribe la última línea de su relato-confesión antes de deslizarse con su cómplice en el océano, donde los espera un tiburón: “Je n’ai pas entendus’ouvrir la porte de la cabine, mais elle est a coté de moi, tandis que j’écris, Je la sens. La lune s’est levée”:

Para que historia y narración coincidan, se requiere por supuesto que la duración de la segunda no exceda la de la primera. Se conoce la aporía bufona de Tristram. En un año de escritura ha logrado referir únicamente el primer día de su vida. Se da cuenta que está atrasado en trescientos sesenta y cuatro días, que es más de lo que ha

retrocedido que lo que ha avanzado, y que, al vivir trecientas sesenta y cuatro veces más rápido de lo que escribe, mientras más escriba más le quedará por escribir, y que, en una palabra, su empresa es desesperada (28). Raciocinio sin falla, y cuyas premisas no son de ningún modo absurdas. Relatar toma tiempo (la vida de Scheherazada depende de ese único hilo), y cuando un narrador escenifica una narración oral en segundo grado, deja pocas veces de advertir este fenómeno.

Sucedan muchas cosas en la posada mientras que la posadera de Jacques narra la historia del marqués des Arcis, y la primera parte de Manon Lescaut concluye con esta observación: el caballero ha empleado más de una hora en su relato y necesita cenar para “tomar un poco de descanso”. Tenemos algunas razones para pensar que al propio Prévost le tomó mucho más de una hora escribir ese centenar de páginas, y sabemos, por ejemplo, que Flaubert requirió casi cinco años para escribir Madame Bovary. Sin embargo, y de manera muy curiosa, la narración ficticia de este relato, como sucede en casi todas las novelas del mundo, con excepción de Tristram Shandy, aparece como si no tuviese ninguna relevancia. Quizá una de las ficciones más poderosas de la narración literaria, puesto que pasa por así decir desapercibida, lo constituye el hecho que ella se trata de un acto instantáneo, sin dimensión temporal. A veces se le fecha, pero nunca se le mide. Sabemos que el se or Homais acaba de recibir la cruz de la Legión de Honor en el instante en que el narrador escribe esta última frase, pero no lo que sucedía mientras escribía la primera. Sabemos también que este “problema es absurdo. Nada puede separar estos dos momentos de la instancia narrativa que no sea el espacio intemporal del relato como texto.

Por oposición a la narración simultánea o intercalada, que vive de su duración y de las relaciones entre esa duración y la historia, la narración ulterior vive de una paradoja: ella posee simultáneamente una situación temporal (en relación a la historia pasada) y una esencia intemporal, pues carece de duración propia (29). Como la reminiscencia proustiana, ella es éxtasis, “duración de un relámpago”, milagrosa síncope, “minuto liberado del orden del Tiempo”:

La instancia narrativa de la Recherche corresponde sin duda a este último tipo. Sabemos que Proust pasó más de diez años escribiendo su novela, pero el acto narrativo de Marcel no muestra ningún indicio de duración o de división: es instantáneo. El presente del narrador, con el que nos encontramos en casi todas las páginas de la obra, mezclado con los pasados diversos del héroe, es un momento único y sin progresión.

Marcel Muller ha creído bien encontrar en el libro de Germaine Brée la hipótesis de una doble instancia narrativa: antes y después de la revelación final, pero esta hipótesis no se funda en nada seguro, y, a decir verdad, no veo en Germaine Brée más que un empleo abusivo (aunque común) del término “narrador” por héroe, lo que ha posiblemente inducido a error a Muller en su estudio (30). En lo que se refiere a los sentimientos expresados en las últimas páginas de Swann, que no corresponden, como sabemos, a las convicción final del narrador, el propio Muller se encarga de demostrar acertadamente (31) que ellos no prueban en absoluto la existencia de una instancia narrativa anterior a la revelación. La carta de Jacques Riviere, ya citada (32), muestra por el contrario que Proust se ha empeñado aquí en adecuar el discurso del narrador a los “errores” del héroe, y por lo tanto a atribuirle una opinión que no es la suya, para evitar descubrir demasiado pronto su propio pensamiento. Incluso el relato hecho por Marcel de sus inicios como escritor después de la velada en lo que guermantes

(reclusión, primeros esbozos, primeras reacciones de los lectores), que toma en consideración necesariamente la duración del acto de escribir (“Moi, c’était autre chose que j’avais a écrire, de plus long, et pour plus d’une personne. Long a écrire. Le jour, tout au plus, pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne seruit que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-etre cent, peut-etre mille (33)”) y la angustia de la muerte interruptora, incluso ese relato no contradice la ficticia instantaneidad de su narración: porque el libro que Marcel comienza entonces a escribir dentro de la historia no se confunde en propiedad con aquel que Marcel ha casi terminado de escribir, en el mismo momento, como relato –y que constituye la Recherche en sí misma. El libro ficticio, objeto de relato, es, como todo libro, “long a écrire”. Pero el libro real, el libro-relato, no conoce su propia “longueur”: anula su duración.

El presente de la narración proustiana corresponde –de 1909 a 1922- a muchos “presentes” de escritura, y sabemos que casi un tercio de ella, incluidas las últimas páginas, estaban escrita en 1913.

El momento ficticio de la narración se ha entonces desplazado de hecho en el transcurso de la narración real. Ya no es hoy lo que era en 1913, cuando Proust creía que su obra estaba terminada para la edición Grasset. De esta manera, las distancias temporales que tenía en mente –y que quería tornar significativas- cuando escribía por ejemplo, a propósito de la escena de la acostada, “il y a bien des années de cela”, o a propósito de la resurrección de Combray lograda gracias a la magdalena, “jéprouve la résistance et j’entends la rumeur des distances traversées”-, todas esas distancias han aumentado en más de diez años por el solo efecto de la prolongación del tiempo de la historia. El significado de esas frases ya no es el mismo.

De aquí provienen algunas contradicciones irreductibles como ésta: el hoy del narrador resulta evidentemente, para nosotros, un hoy posterior a la guerra, pero el “Paris aujourd’hui” de las últimas páginas de Swann permanece en sus determinaciones históricas (su contenido referencial) como un París de pre-guerra, tal como fue visto y descrito en su tiempo. El significado novelesco (momento de la narración) se ha convertido en una noción que podemos resumir en una fecha, 1925. Pero el referente histórico, que corresponde al momento de la escritura, no ha avanzado y continúa diciendo: 1913. El análisis narrativo debe registrar estos desplazamientos -y las discordancias que pueden resultar de ellos- como efectos de la génesis real de la obra, pero, en definitiva, sólo puede considerar la instancia narrativa tal como aparece en el estado último del texto, momento único y sin duración necesariamente situado varios años después de la última “escena”, por lo tanto después de la guerra, e incluso, ya lo hemos visto (34), después de la muerte de Marcel Proust. Insistamos en que esta paradoja no es tal: Marcel no es Proust y nada obliga a morir con él lo que sí debemos tener en cuenta es el hecho que Marcel pasa “muchos años” después de 1916 en una casa de reposo, lo que sitúa necesariamente su retorno a París y la velada en lo de Guermantes cuando menos en 1921, y el reencuentro con Odette “entontecida” en 1923 (35). La consecuencia se impone sola.

La distancia es necesariamente variable entre este instante narrativo único y los diversos momentos de la historia. Si han transcurrido “muchos años” desde la escena de la acostada en Combray, hace “poco tiempo” que el narrador comienza a percibir sus sollozos de niño, y la distancia que lo separa de la velada en lo de Guermantes es

obviamente menor que la que lo separa de su primera llegada a Balbec. El sistema de la lengua, el empleo uniforme del pretérito, no permiten indicar este estrechamiento progresivo en el tejido mismo del discurso narrativo, pero hemos visto que Proust había logrado en cierto modo hacerlo sentir mediante modificaciones del régimen temporal del relato: desaparición progresiva de lo iterativo, prolongación de las escenas singularizadoras, discontinuidad creciente, acentuación del ritmo –como si el tiempo de la historia tendiese a dilatarse y a singularizarse cada vez más a medida que se aproximaba de su final, que es también su inicio.

Hemos visto que según la práctica en uso de la narración “autobiográfica”, uno podría esperar que el relato condujera a su héroe hasta el punto donde lo espera el narrador, para que estas dos hipótesis por fin se uniesen y confundiesen. A veces se ha pretendido reconocer esto, con algunas precipitaciones (36). De hecho, como lo señala atinadamente Marcel Muller, “entre el día de la recepción en lo de la princesa y aquel en que el narrador cuenta esa recepción, se extiende toda una época que consolida una distancia entre Héroe y Narrador imposible de franquear: las formas verbales de la conclusión del Temps retrouvé estaba todas en pretérito” (37) Precisamente, el narrador conduce la historia de su héroe- su propia historia- hasta el punto donde dice Jean Rousset, “el héroe se va a convertir en el narrador” (38) –o diría mejor comienza a convertirse en el narrador, puesto que entra efectivamente en su trabajo de escritura. Muller escribe que “si el Héroe se reúne con el narrador, esto sucede a la manera de una asíntota: la distancia que los separa tiende hacia cero, pero nunca se anulará”, pero esta imagen implica un juego sterniano sobre las dos duraciones que de hecho no se encuentran en Proust. Se produce sencillamente una detención del relato en el punto en que el héroe ha encontrado la verdad y el sentido de su vida, y, por lo mismo, donde se acaba esta “historia de una vocación”, que es, recordémoslo, el objeto declarado del relato proustiano. El resto, cuya culminación nos ha sido ya revelada por la novela en cuanto tal, que termina aquí, sólo puede ser esbozado; no pertenece más a la “vocación” sino al trabajo que la sigue. El asunto de la Recherche es en realidad “Marcel se convierte en escritor”, y no “Marcel escritor”.

La Recherche permanece como una novela de educación; ver en ella una “novela del novelista” como los Faux Monnayeurs, sería falsear su intencionalidad y especialmente forzar su sentido. Es una novela del futuro novelista. “Lo que sigue, decía Regel a propósito, precisamente, del Bildungsroman, no tiene nada en sí de novelesco”. Es probable que Proust haya aplicado deliberadamente esta fórmula a su propio relato: lo novelesco es la búsqueda, es la Recherche, que concluye en el hallazgo. El descubrimiento final de la verdad, el encuentro tardío de la vocación, como la dicha de los amantes reunidos, sólo pueden constituir un desenlace, no un episodio. En este sentido, el asunto de la Recherche resulta ser un asunto tradicional. Es a todas luces necesario que el relato se interrumpa antes que el héroe se haya reunido con el narrador, es inconcebible que ambos escriban juntos la palabra: Fin. La última frase del segundo, dice cuando –dice que- el primero descubre por fin su primera propia. La distancia entre el final de la historia y el momento de la narración termina por ser, entonces, el tiempo que el héroe requiere para escribir ese libro, que es y no es que el que el narrador, a su vez, nos revela con la brevedad del relámpago.

Niveles narrativos

Cuando hacia el final de su relato, Des Grieux declara que acaba de emprender rumbo de Nueva Orleans al Havre-de Grace, y luego del Havre a Calais para encontrarse con su hermano que lo espera a algunas leguas de allí, la distancia temporal (y espacial) que separaba hasta ese momento la acción narrada del acto narrativo disminuye progresivamente hasta el punto de reducirse finalmente a cero. El relato ha desembocado en el aquí y en el ahora, la historia se ha reunido con la narración. Sin embargo, entre estos últimos episodios de los amores de des Grieux y la sala del Lion d'or con sus ocupantes, entre los que se cuenta él mismo y su anfitrión, y donde después de la cena el caballero relata su historia al marqués de Renoncourt, subsiste una distancia que no es ni temporal ni espacial, sino relativa a la diferencia entre las relaciones que distinguiremos en forma grosera y forzosamente inadecuada diciendo que unos están dentro (del relato, se comprende) y otros fuera. Lo que los separa no es tanto una distancia como una especie de umbral representado por la propia narración, una diferencia de nivel. El Lion d'or, el marqués, el caballero como narrador permanecen para nosotros dentro de un determinado relato, no aquel de des Grieux, sino aquel del marqués, las Mémoires d'un homme de qualité. El retorno de Louisiana, el viaje del Havre a Calais, el caballero como héroe permanecen dentro de otro relato, el de des Grieux esta vez, que está contenido doblemente en el primero, no sólo porque éste enmarca con un preámbulo y una conclusión (ausente, por lo demás en esta novela), sino además porque el narrador del segundo ya es un personaje del primero, y el acto de narración que produce el segundo relato es un acontecimiento referido en el primero.

Definiremos esta diferencia de nivel diciendo que todo acontecimiento referido por un relato se encuentra en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de este relato. La redacción por M. de Renoncourt de sus Mémoires ficticias es un acto (literario) realizado en un primer nivel que llamaremos extradiegético. Los acontecimientos narrados en esas Mémoires (entre los que se cuenta el acto narrativo de des Grieux) están dentro de ese primer relato y los calificaremos entonces de diegéticos o intradiegéticos. Los acontecimientos narrados en el relato de des Grieux, relato en segundo grado, serán considerados como metadiegéticos (39). Del mismo modo, el señor Renoncourt, en cuanto “autor” de las Mémoires es extradiegético. Se dirige, aunque es un personaje ficticio, a un público real, tal como Rousseau o Michelet. El mismo marqués en cuanto héroe de las mismas Mémoires es diegético o intradiegético, y con él des Grieux narrador en la posada del Lion d'or, al igual que Manon, divisada por el marqués en el instante del primer encuentro en Pacy. Pero des Grieux, héroe de su propio relato y Manon, la heroína, y su hermano y las comparsas son metadiegéticos. Estos términos no designan a seres humanos, sino situaciones relativas y funciones (40).

La instancia narrativa de un relato en primer grado es pues por definición extradiegética, así como la instancia narrativa, de un relato en segundo grado (metadiegético) es por definición intradiegética, etc. “Insistamos en el hecho que el carácter eventualmente ficticio de la instancia primera no modifica esta situación, ni menos el carácter eventualmente “real” de las instancias que siguen. El señor Renoncourt no es un “personaje” en un relato asumido por el abate Prévost, es el autor ficticio de Mémoires de las que sabemos también que su autor real es Prévost, así como Robinson Crusoe es el autor ficticio de la novela de Defoe que lleva su nombre: tras lo

cual, ambos se transforman en personajes de su propio relato. No Prévost ni Defoe entran en el ámbito de nuestro tema, que trata, recordémoslo una vez más, sobre la instancia narrativa y no sobre la instancia literaria. El señor de Reconcourt y Crusoe son narradores-autores, y como tales se encuentran en el mismo nivel narrativo que su público, o sea ustedes y yo.

No sucede lo mismo con des Grieux, quien nunca se dirige a nosotros, sino únicamente al paciente marqués. A la inversa, aunque este marqués se hubiese encontrado en Calais con un personaje real, Sterne de viaje, por ejemplo, no por ello este personaje dejaría de ser diegético, aunque real –así como Richelieu en Dumas, Napoleón en Balzac, o la princesa Matilde en Proust. En resumen, no se confundirá el carácter extradiegético con la existencia histórica real, ni el carácter diegético (o incluso metadiegético) con la ficción”. París y Balbec se encuentran en un mismo nivel, aunque una sea real y la otra ficticia y nosotros mismos somos todos los días objetos de relato, sino héroes de novela”.

Pero toda narración extradiegética no es necesariamente asumida como obra literaria y su protagonista no es siempre un narrador-autor en posición de dirigirse como el marqués de Renoncourt, a un público calificado como tal (41). Una novela en forma de diario íntimo, como el Jornal d’un curé de campagne o la Symphonie pastorale, no apunta en principio a ningún público, o, más aún, a ningún lector. Lo mismo sucede con la novela epistolar, ya implique un solo corresponsal, como Pamela, Werther u Obermann, a los que se califica a menudo como diarios disfrazados de correspondencias (42), o varios, como La Nouvelle Héloïse o Les Liaisons dangereuses, Bernanos, Gide, Richardson, Goethe, Senancour, Rousseau o Laclos se presentan en estas obras como simples “editores”, pero los autores ficticios de estos diarios íntimos o de estas “cartas recogidas y publicadas por...” no se consideran evidentemente como “autores” (a diferencia de Renoncourt, Crusoe o Gil Blas). Más aún, la narración extradiegética ni siquiera es asumida forzosamente como relato escrito. Nada hace suponer que Meursault o Malone hayan escrito el texto que leemos como su monólogo interior, y es obvio que el texto de Les Lauriers sont coupés sólo puede ser una “corriente de conciencia” –ni escrito, ni tampoco hablada- misteriosamente captada y transcrita por Dujardin. Resulta propio del discurso inmediato el excluir toda determinación de forma de la instancia narrativa que él constituye en sí.

A la inversa, toda narración intradiegética no produce necesariamente, como la de des Grieux, un relato oral. Ella puede consistir en un texto escrito, como el memorial sin destinatario redactado por Adolphe, en un texto literario ficticio incluso, como la “historia” del Curioso impertinente, descubierta en una valija por el cura de Don Quijote, o la nouvelle L’Ambitieux par amour publicada en una revista ficticia por el héroe de Albert Savarus, autor intradiegético de una obra metadiegética. Pero el relato en segundo grado puede también no ser ni oral ni escrito, y aparecer, explícitamente o no, como un relato interior. Es el caso del sueño de Jocabal en Moyse sauvé, o, de modo más frecuente y menos sobrenatural, todo tipo de recuerdo rememorado (en sueño o no) por un personaje. Así sucede (y se sabe hasta que punto cautivó a Proust este detalle) con el episodio del canto de Adriana (“recuerdo que es casi un sueño”), en el segundo capítulo de Sylvie “Je regagnai mon lit et je ne pus y trouver, le repos. Plongé dans une demi-sommeil, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs... Je me représentais un château de temps d’Henri IV, etc (43)”. Por último este relato puede ser asumido por una representación no verbal (generalmente visual) que el narrador

convierte en relato al descubrir esta especie de documento iconográfico (la tela pintada que representa el abandono de Ariaha, en Les Noces de Thétis et de Pélée, o la tapicería del diluvio en Moyse sauvé) o, menos frecuente, haciéndole describir por un personaje, como los cuadros de la vida de José comentados por Amram en el mismo Moyse sauvé.

Relato metadieético

El relato en segundo grado es una forma que se remonta a los orígenes mismos de la narración épica, puesto que los cantos IX a XII de la Odisea, como se sabe, están destinados al relato hecho por Ulises ante la asamblea de los feacios. A través de Virgilio, el Arioste y el Tasso, esta procedimiento (del que se conoce además la enorme explotación llevada a cabo en las Mil y unas noches) entra en la época barroca a la tradición novelesca, y así vemos que una obra como L'Astreé, por ejemplo, se compone en su mayor parte de narraciones suministradas por tal o cual personaje. Esta práctica se conserva durante el siglo XVIII, a pesar de la competencia de formas nuevas como la novela epistolar. Aparece nítidamente en Manon Lescaut, o Tristram Shandy, o Jacques le fataliste. El advenimiento del realismo no le impide sobrevivir en Balzac. (La Maison Nucingen, Autre étude de femme, L'Auberge rouge, Sarrasine, La Peau de chagrin) y en Promentin (Dominique). Puede incluso observarse una cierta exacerbación del topes en Barbey, o en Wuthering Heights (relato de Isabel a Nelly, referido por Nelly a Lockwood, anotado por el propio Lockwood en su diario), y especialmente en Lord Jim, donde la imbricación llega al límite de la inteligibilidad común. El estudio formal e histórico de este procedimiento excedería ampliamente nuestro propósito, pero se hace necesario, al menos, para la mejor comprensión de lo que sigue, distinguir aquí los tipos principales de relación que pueden unir la narración metadieética con la narración básica en la cual la primera se inserta.

El primer tipo muestra una relación de causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y aquellos de la diégesis, lo que confiere al relato en segundo grado una función explicativa. Es el “voici pourquoi” balzaciano, pero asumido en este caso por un personaje, ya sea que refiera la historia de otro (Sarrasine) o, lo que es más frecuente, la suya propia (Ulises, des Grioux, Dominique). Todos estos relatos responden explícitamente o no a una pregunta del tipo “¿Qué acontecimiento ha conducido a la situación presente?” Muy a menudo, la curiosidad del auditorio intradieético no es sino un pretexto para responder a la del lector, como sucede con las escenas de la exposición en el teatro clásico, y el relato metadieético puede resultar una simple variante de la analepsis explicativa. Esto explica algunas discordancias surgidas entre la función supuesta y la función real-resueltas por lo general en beneficio de la segunda. De esta manera, en el canto XII de la Odisea, Ulises interrumpe su relato en el episodio de su llegada donde Calipso, aunque la mayoría de quienes lo escuchan ignoran el resto. El pretexto que el héroe invoca es que lo que sigue se lo ha contado a grandes rasgos a Alcinoos y a Arete durante la víspera (canto VII). La verdadera razón reside obviamente en el hecho que el lector la conoce en detalle a través del relato

directo del canto C “Odio repetir la historia cuando esta ya es conocida”, dice Ulises. Aversión que no es otra sino la del propio poeta.

El segundo tipo consiste en una relación puramente temática, que no implica por lo tanto ninguna continuidad espacio-temporal entre metadiégesis y diégesis : relación de contraste (desgracia de Ariadna abandonada, en medio de las bodas jubilosas de Tetis) o de analogía (como en el momento en que Jocabel, en Moysé sauvé, vacila en ejecutar la orden divina y cuando Amram le cuenta la historia del sacrificio de Abraham). La famosa structure en abyme, tan valorada hace poco tiempo por el “nouveau roman” de los años 60, es evidentemente una forma extrema de esta relación de analogía, empujada hasta los límites de la identidad. La relación temática puede también, cuando es percibida por el auditorio, ejercer influencia en la situación diegética: el relato de Amram tiene como efecto inmediato (y por lo demás como finalidad) el convencer a Jocabel. Es un exemplum de función persuasiva. Se sabe que verdaderos géneros, como la parábola o el apólogo (la fábula), descansan en esta acción monitiva de la analogía. Menenio Agrupa cuenta al populacho sublevado la historia de Los miembros y el estómago. Luego, agrega Tito Livio, “al mostrar hasta que punto la sedición intestinal del cuerpo era semejante a la rebelión del populacho contra el Senado, término por disuadirlos de su propósito (44)”. Encontraremos en Proust una ilustración menos curativa de esta virtud del ejemplo.

El tercer tipo no implica ninguna relación explícita entre los dos niveles de historia. Es el acto de narración en sí mismo que una función en la diéresis, independientemente del contenido metadieético. Función de distracción, si se quiere, y/o de obstrucción. El ejemplo más famoso de este procedimiento se encuentra sin duda en las Mil y unas noches, donde Scheherazada aleja la muerte a fuerza de relatos, cualquiera sea su naturaleza (con tal que interesen al sultán)./ Puede comprobarse que del primer al tercer tipo, la importancia de la instancia narrativa va en aumento. En el primero, la relación (de encadenamiento) es directa, no pasa a través del relato, y podría perfectamente prescindir de él. Que Ulises la refiera o no, la tempestad es la que lo ha arrojado a las riberas de Feacia; la única transformación introducida por su relato es de orden puramente cognitivo. En el segundo, la relación es indirecta, rigurosamente mediatizada por el relato, que resulta indispensable para el encadenamiento. La historia de los miembros y el estómago calma a la plebe con tal que sea Menenius quien se la cuente. En el tercero, la relación se establece sólo entre el acto narrativo y la situación presente, el contenido metadieético interesa casi tan poco como el mensaje bíblico en el momento en que se produce un acto de piratería en la tribuna del Congreso. Esta relación confirma debidamente, si el problema se planteara, que la narración es un acto como cualquier otro.

Metalepsis

El paso de un nivel narrativo a otro puede en principio ser sólo asegurado por la narración; acto que precisamente consiste en introducir en una situación, por intermedio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Cualquiera otra forma de tránsito resulta, sino siempre imposible, al menos siempre transgresora. Cortázar cuenta en alguna parte (45) la historia de un hombre asesinado por uno de los personajes de la

novela que está leyendo en ese instante. Estamos aquí frente a una forma invertida (y extrema) de la figura narrativa que los clásicos llamaban la metalepsis del autor, y que consiste en simular que el poeta “realiza por sí mismo los efectos que canta (46)”, como cuando se dice que Virgilio “hace morir” a Dido en el canto IV de la Eneida, o cuando Diderot, más equivocadamente, escribe en Jacques le fataliste: “¿Qué me impediría casar al Amo y hacerlo cornudo?”, o bien, dirigiéndose al lector, “Si esto le agrada, devolvamos la campesina a la grupa tras de su conductor, dejémosla partir y volvamos a nuestros dos viajeros (47).

Sterne lleva la cosa hasta el punto de solicitar la intervención del lector, al que ruega cierre la puerta o ayude al señor Shandy y volver a su cama, pero el principio es el mismo: toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o a la inversa, como sucede en Cortázar, produce un efecto de extravagancia chapucera (cuando se la presenta como lo hacen Sterne y Diderot, en un tono de broma) o fantástica.

Aplicaremos a todas estas transgresiones el término de metalepsis narrativa (48). Algunas, tan triviales e inocentes como las de la retórica clásica, juegan con la doble temporalidad de historia y narración. Así procede Balzac, en un pasaje ya citado de Illusions perdues: “Pendant que le venerable ecclésiastique monte les rampes d’Angouleme, il n’est pas inutile d’expliquer.”, como si la narración fuese contemporánea de la historia y debiese llenar sus tiempos muertos. A partir de este modelo tan difundido, Proust escribe por ejemplo: “Je n’ai plus le temps, avant mon départ pour Balbec, de commencer des peintures du monde”. O “Je me contente ici, (errata, véase final). Frontera movediza pero consagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel que se cuenta. De aquí proviene la inquietud tan cabalmente expresada por Borges: De telles inventions suggerent que si les personneges d’une fiction peuvén être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs (52)”. El carácter perturbador de la metalepsis reside precisamente en esta hipótesis inaceptable e insistente, que lo extradiegético es quizá de siempre ya diegético, y que el narrador y sus narratarios, es decir ustedes y yo, pertenecemos quizás aún o algún relato.

Otra figura menos audaz, pero que podemos vincular con la metalepsis, consiste en referir como diegético, en el mismo nivel narrativo, que el contexto, lo que ha sido sin embargo presentado (o que es supuesto fácilmente) como metadiegético en su origen, o si se quiere, en su fuente. Es como si el marqués de Renoncourt, después de haber reconocido que ha recibido del propio des Grieux la historia de sus amores (o incluso después de haberlo dejado hablar durante algunas páginas), retomará seguidamente la palabra para contar él mismo esta historia, sin siquiera “fingir, diría Platón, que se ha convertido en des Grieux”. El arquetipo de este procedimiento es sin duda el Teotetes, que sabemos consiste en una conversación entre Sócrates, Teodoro y Teostetes, referida por el propio Sócrates a Euclides, quien la cuenta a Terpción. El propio Euclides dice que para evitar “el fastidio de esas fórmulas intercaladas en el discurso, cuando por ejemplo Sócrates dice hablando de sí mismo: “y yo, digo”, o “y yo, respondí”, y hablando de su interlocutor: “estuvo de acuerdo” o “no fue del mismo parecer”, la conversación fue redactada como un “diálogo directo de Sócrates con sus interlocutores (53)”. Estas formas de narración en que el relevo metadiegético, explicitado o no se encuentra inmediatamente omitida en beneficio del narrador básico, lo que provoca en cierto sentido la economía de un nivel narrativo (a veces de varios),

serán designadas por nosotros como metadiégesis reducida (sub-entendido: a la diégesis) o pseudo-diégesis.

En realidad, la reducción no resulta siempre evidente, o dicho más exactamente la diferencia entre metadiégesis y pseudo-diégesis no es siempre perceptible en el texto narrativo literario, el que (contrariamente al texto cinematográfico) no dispone de señales capaces de indicar el carácter metadieético de un segmento (54), con excepción del cambio de persona. Si el señor de Renoncourt se ubicara en el lugar de des Grieux para contar las aventuras de este, la substitución estaría indicada en el acto por el paso del je al il. Pero cuando el héroe de Sylvie revive en sueños un episodio de su juventud, nada permite asegurar si el relato es entonces relato de ese sueño o, directamente y más allá de la instancia omnírica, relato de ese momento.

De Jean Santeuil a la Recherche **o el triunfo de lo pseudo-diegético**

Tras este nuevo rodeo, nos será más fácil caracterizar la elección de perspectiva narrativa realizada, deliberadamente o no, por Proust en la Recherche du temps perdu. Pero tenemos primero que recordar cual había sido aquella de la primera gran obra narrativa de Proust, o más precisamente de la primera versión de la Recherche: vale decir Jean Santeuil. En este libro, la instancia narrativa aparece desdoblada. El narrador extradiegético, que no lleva nombre (pero que es una primera hipóstasis del héroe, y a quien vemos en situaciones atribuidas más tarde a Marcel), se encuentra de vacaciones con un amigo de la bahía de Concarneau: ambos jóvenes se relacionan con un escritor llamado C. (segunda hipóstasis del héroe) quien, a pedido de ellos, empieza a leerles durante el día de una novela en proceso de redacción. Estas lecturas fragmentarias no están transcritas, pero algunos años después, tras la muerte de C., el narrador que posee, no se sabe por qué medios, una copia de la novela se decide a publicarla. Es Jean Santeuil, cuyo héroe es obviamente un tercer esbozo de Marcel. Esta estructura suelta es también pasablemente arcaizante, excepción hecha de dos rasgos que la diferencian de la tradición representada por Manon Lescaut: el narrador intradieético no cuenta aquí su propia historia y su relato no es oral, sino escrito, e incluso literario, ya que se trata de una novela. Volveremos más adelante sobre la primera diferencia, que se relaciona con el problemas de la “persona”, pero debemos insistir ahora en la segunda, que manifiesta, en una época en que estos procedimientos ya casi no se practican, una cierta timidez ante la escritura novelesca y un deseo de “distanciación” respecto de la biografía de Jean –mucho más próxima que la Recherche de la autobiografía. Aún más el desdoblamiento narrativo se encuentra acrecentado por el carácter literario, y sobre todo “ficticio” (y que es novelesco) del relato metadieético.

Retengamos de esta primera etapa el hecho que Proust no ignoraba la práctica del relato “a tiroirs” y que había sufrido su tentación. Por lo demás, él mismo hace alusión a este procedimiento en una página de La Fugitive: “Les romanciers prétendent souvent dans une introduction qu’en voyageant dans un pays ils ont rencontré quelqu’un qui leur a reconté la vie d’une personne. Ils laissent alors la parole à cet ami de reencontré, et le récit qu’il leur fait c’est précisément leur roman. Ainsi la vie de Fabrice del Dongo fut racontée a Stendhal par un chanoine de Padoue. Combien nous

voudriens, quand nous aimons, c'est-a-diré quand l'existence d'une autre personne nous semble mystérieuse, trouver un tel narrateur informé! Et certes il existe. Nousmemes, ne racontons-nous pas souvent, sans aucune passion, la vie de telle femme a un de nos amis ou a un étranger qui ne connaissaient rien de ses amours et nous écoutent avec curiosité. (55)?" Vemos que la observación no concierne únicamente a la creación literaria, sino que se extiende a la actividad narrativa más habitual, tal como puede aparecer, entre otras en la existencia de Marcel. Los relatos que X hace a Y acerca de Z son el tejido mismo de nuestra "experiencia", buena parte de la cual es de orden narrativo.

De aquí proviene el empleo de los términos, "este libro" o "esta obra (56)" para designar su relato; de plurales de cortesía (57), apelaciones al lector (58), e incluso de este gracioso pseudo-diálogo a la manera de Sterne o de Diderot: "Tout ceci, dira le lecteur, ne nous apprend rien sur... -C'est tres facheux en effect, Monsieur le lecteur. Et plus triste que vous ne croyez...- Enfin, Mme. d'Arpajon vous presenta-t-elle au prince? -Non, mais taisez-vous et laissez-moi reprendre mon récit (59)". El novelista ficticio de Jean Santeuil no se habría atrevido a tanto, y esta diferencia permite medir el progreso logrado en la emancipación del narrador. En segundo lugar, las inserciones metadieéticas están casi completamente ausentes en la Recherche. Apenas podríamos citar a este respecto el relato que Swann hace a Marcel de su conversación con el príncipe de Guermantes convertido al rey fusismo (60), los informes de Aimé sobre la conducta pasada de Albertina (61), y especialmente el relato atribuido a los Goncourt de una cena en casa de los Verdurin (62). Se observará, además, que en estos tres caso la instancia narrativa es llevada a un primer plano, compitiendo en importancia con el acontecimiento relatado. La ingenua parcialidad de Swann interesa a Marcel mucho más que la conversión del príncipe: el estilo escrito de Aimé, con sus paréntesis y sus comillas desordenadas es una pastiche imaginario: y el pseudo-Goncourt, pastiche real, aparece aquí como una página literaria y un testimonio sobre la vanidad de las Letras antes que como documentos sobre el salón Verdurin. Por todas estas razones, no resultaba posible reducir estos relatos metadieéticos, o sea hacerlos asumir en el narrador.

Con excepción de estos casos, la práctica narrativa constante en la Recherche consiste en lo que hemos denominado relato pseudo-diegético, o sea un relato que en principio es de segundo grado, pero que ha sido inmediatamente transferido al primero y asumido, cualquiera sea su origen, por el héroe-narrador. La mayor parte de las analepsis comprobadas en el primer capítulo producen o de recuerdos rememorados por el héroe, y por lo tanto de una especie de relato interior a la manera de Nerval, o bien de relaciones que le han sido hechas por un tercero. Como ejemplo del primer tipo destaquemos las últimas páginas de las Jeunes Filles en Fleurs, que evocan las montañas asoleadas de Balbec, pero a través del recuerdo que de ellas ha conversado el héroe de regreso en París: "Ce que je revis presque invariablement quand je pensai a Balbec, ce furent les moments ou, chaque matin, pendant la belle saison..."; tras lo cual la evocación olvida su pretexto memoral y se desarrolla por sí misma, en relato directo, hasta la última línea, de tal manera que muchos lectores no advierten la desviación espacio-temporal que le había dado origen, y creen estar ante un mero "retorno hacia atrás" insodieético, sin cambio de nivel narrativo. Otro ejemplo lo provee el regreso a 1914, durante la estadía en París de 1916, introducido por esta frase: "Je songlais que je n'avais pas revu depuis bien longtemps aucune des personnes dont il a été question dans cet ouvrage. En 1914 seulement (63)...": sigue un relato directo de ese primer retorno,

como si no se tratara de un recuerdo evocado durante el segundo, o como si ese recuerdo sólo fuera aquí un pretexto narrativo, lo que Proust llama con propiedad un “procedimiento de transición”. Algunas páginas más adelante, el trozo dedicado a la visita de Saint-Loup (64), que comienza como un analepsis isodieética, concluye con esta frase que revela a posteriori su origen memorial: “Tout en me rappelant ainsi la visita de Saint-Loup...” Pero recordemos también que Combray I es una ensoñación causada por el insomnio, que Combray II es un “recuerdo involuntario” provocado por el sabor de la magdalena, y que todo lo que sigue, desde Un amour de Swann, es nuevamente una evocación del insomniaco. De hecho, toda la Recherche es una vasta analepsis pseudo-dieética, fundada en los recuerdos del “sujeto intermediario”, en el acto reivindicados y asumidos como relato por el narrador final.

Del segundo tipo son todos esos episodios, evocados en el capítulo anterior a propósito de los problemas de vocalización, que ha sucedido fuera de la presencia del héroe, y de los que el narrador sólo ha podido tener conocimiento mediante un relato intermediario: circunstancias del matrimonio de Swann, negociaciones entre Nerpois y Faffenherm, muerte de Bergotte, comportamiento de Gilberte después de la muerte de Swann, recepción frustrada en casa de la Berma (65). Como ya lo hemos visto, la fuente de estas informaciones es a veces declarada, otras implícita, pero en todos los casos Marcel incorpora celosamente a su relato lo que recibe de Cottard, de Norpois, de la duquesa o de Dios sabe quién, como sino soportara ceder a otro la más mínima parte de su privilegio narrativo.

El caso más típico, y naturalmente el más importante, lo constituye el de Un amour de Swann. En su origen, este episodio es doblemente metadieético, primero porque todos sus detalles han sido referidos a Marcel por un narrador y en un momento indeterminado, y luego porque Marcel rememora estos detalles en el transcurso de ciertas noches de insomnio. Recuerdos de relatos anteriores, entonces, cuya materia elabora, una vez más, el narrador extradieético, contando en su propio nombre toda esa historia acaecida antes de su nacimiento, sin dejar de introducir en ella indicios sutiles de su existencia posterior (66), los que permanecen allí como una rúbrica e impide al lector olvidarlo por demasiado tiempo. Bonito ejemplo de egocentrismo narrativo. En Jean Santeuil, Proust había saboreado los placeres obsoletos de lo metadieético, y todo sucede después como si él hubiese jurado no volver nunca más a ellos, reservándose (o reservando a su portavoz) la totalidad de la función narrativa. Un amour de Swann narrado por el propio Swann habría comprometido esa unidad de instancia y ese monopolio del héroe. Swann, ex hipóstasis de Marcel (67), sólo debe ser, dentro de la economía definitiva de la Recherche, un precursor desdichado e imperfecto. No tiene derecho a la “palabra”, o sea al relato –y menos aún (volveremos sobre esto) al discurso que lo integra, lo acompaña y le da un sentido. He aquí por qué Marcel y sólo Marcel debe, en última instancia, y en detrimento de todas las otras, contar esta aventura que no es la suya.

Pero que la prefigura, como se sabe, y en cierto modo la determina. No encontramos aquí la influencia indirecta, analizada más arriba, de algunos relatos metadieéticos. El amor de Swann por Odette no tiene en principio ninguna incidencia directa sobre el destino de Marcel (68), y desde tal punto de vista, la norma clásica lo juzgaría sin duda como puramente episódico. Pero su incidencia indirecta, vale decir la influencia del conocimiento que Marcel toma de ese amor por intermedio de un relato, resulta por el contrario considerable, y el propio Marcel se encarga de manifestarlo en

esta página de Sodome: Je pensais alors a tout ce que j'avais appris de l'amour de Swann pour Odette, de la façon dont Swann avait été joué toute sa vie. Au fond, si je veuix y penser, l'hypothese qui me fit peu a peu contruire tout le caractere d'Albertine et interpréter douloureusement chaque moment d'une vie que je ne pouvais pas controler tout entiere, ce fut le sourvenir, l'idée fixe du caractere de Mme. Swann, tel qu'on m'avait raconté qu'il était. Ces récits contribuerent a faire que, dans l'avenir, mon imagination faisait le jeu de supposer que' Albertine aurait pu, au lieu d'etre la bonne jeune fille que'elle était, avoir la meme immoralité, la meme faculté de tromperie qu'une ancienne grue, et je pensais a toutes les sou frances qui m'auraient attendu dans ce cas si j'avais jamais du l'aimer (69).

Ces rpecits contribuerent...: a causa del relato de un amor de Swann, Marcel podría efectivamente imaginarse un día a una Albertine parecida a Odette: infiel, viciosa inaccesible, y por lo tanto enamorarse de ella. Se conoce lo que sigue. Poder del relato.

No olvidemos, después de todo, que si Edipo puede hacer lo que cada uno, se dice, sólo desea, es porque un oráculo ha contado de antemano que él mataría algún día a su padre y desposaría a su madre: sin oráculo, no hay exilio, por lo tanto no hay incógnito, ni parricidio ni incesto. El oráculo de Edipo Rey es un relato metadieético a futuro, cuya sola enunciación desencadenará la "máquina infernal" capaz de cumplirlo. No se trata de la realización de una profecía, es una trampa en forma de relato, y que "coge". Si poder (y astucia) del relato. Hay relatos que hacen vivir (Scheherezada) y otros que matan. Y no se juzgará adecuadamente Un amour de Swann si no se entiende que ese amor contado es un instrumento del destino.

Persona

El lector ha podido advertir que hemos empleado hasta ahora los términos de "relato en primera-o en tercera-persona" provistos de comillas que quieren expresar una protesta. En efecto, estos giros tan en uso me parecen inadecuados, ya que apoyan la comprobación, de una variación sobre un elemento de la situación narrativa en sí invariable, a saber la presencia, explicita o implícita, de la "persona" del narrador, quien sólo puede encontrarse en su relato en primera persona", como todo sujeto de la enunciación dentro de su enunciado, -con excepción de los casos de enálage convencionales, como sucede en los Comentarios de César. Precisamente, la importancia concedida a la "persona" permite creer que el problema de la elección-puramente gramatical y retórica -del narrador es constantemente del mismo orden de aquel enfrentado por César, quien se decide por escribir sus Memorias "a" tal o cual persona. Se sabe, de hecho, que ahí no reside el problema. La elección del novelista no se da entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales sólo son una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de su "personajes" (70), o por un narrador ajeno a esta historia. La presencia de verbos en primera persona dentro de un texto narrativo puede remitir entonces a dos situaciones muy distintas, que la gramática confunda pero que el análisis narrativo debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por sí mismo, como cuando Virgilio escribe "Arma virum que cano..." "y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia, como cuando Crusoe escribe "En 1632, yo nací en York..." El

término “relato en primera persona” sólo se refiere, obviamente, a la segunda de estas situaciones, y esta misma disimetría confirma su impropiedad. Mientras el narrador pueda en cualquier instante intervenir como tal en el relato, toda narración está, por definición, virtualmente hecha en primera persona (aunque se trate de un plural de cortesía, como cuando Stendhal escribe: “Nous avouerons que... nous a vous commencé l’histoire de notre héros...”). El verdadero problema reside en saber si el narrador tiene o no oportunidad de emplear la primera persona que designa a uno de sus personajes. Según esto, distinguiremos entonces dos tipos de relatos: uno con narrador ausente de la historia que él narra (como Homero en la Iliada, o Flaubert en al Education sentimentale), y otro con narrador presente como personaje en la historia que él narra (como Gil Blas, o en Wuthering Heights). Nombre al primer tipo, por razones obvias, heterodiegético y al segundo homodiegético.

Pero ya los ejemplos escogidos revelan sin duda una disimetría en el estatuto de ambos tipos. Homero y Flaubert están ambos totalmente, y, por lo mismo, igualmente ausentes de los dos relatos citados.

Sin embargo, no podemos decir que Gil Blas y Lockwood tengan una igual presencia dentro de sus respectivos relatos. Gil Blas es indiscutiblemente el héroe de la historia que él mismo refiere, Lockwood sin duda no le es (y podemos encontrar fácilmente ejemplos de “presencia” aún más débil, cosa que trataremos en un momento). La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Tendremos entonces que distinguir dentro del tipo homodiegético por lo menos dos variedades: una donde el narrador es el héroe de su relato (Gil Blas), y otra donde él sólo desempeña un rol secundario, que resulta ser siempre, en la práctica, un rol de observador y de testigo: Lockwood, ya citado, el narrador anónimo de Louis Lambert, Ismael en Moby Dick, Marlon en Lord Jim, Carraway en Great Gatsby, Zeitblom en Doktor Faustus- sin olvidar al más ilustre y típico, al transparente (pero indiscreto) Dr. Watson de Conan Doyle (71). Todo sucede como si el narrador no pudiese ser su relato una comparsa ordinaria: sólo puede ser vedette o simple espectador. Reservaremos para la primera variedad (que representa, en cierto sentido, el grado tónico de la homodiegética) el término, que se impone de sí, de narrador autodiegético.

La relación del narrador con la historia, definida en estos términos, es en principio invariable. Incluso cuando Gil Blas o Watson se eclipsan momentáneamente como personajes, sabemos que pertenecen al universo diegético de su relato, y que tarde o temprano reaparecerán. Por eso, el lector considera infaltablemente el paso de un estatuto a otro como una infracción a una norma implícita, al menos cuando lo percibe. Así sucede con la desaparición (discreta) del narrador-testigo inicial del Rouge de Lamiel, quien sale abiertamente de la diéresis “a fin de devenir homme de lettres. Ainsi, o lecteur b n -vole, adieu, vous n’entendrez plus parler de moi (72)”. Una transgresión todavía más fuerte la constituye el cambio de persona gramatical para designar el mismo personaje. De esta manera, en Autre stude de femme, Bianchon pasa repentinamente del “je” al “il” (73), como si de improviso abandonara el rol de narrador. A la inversa, en Jean Santeuil, el h eroe pasa del “il” al “je”(74). En el ámbito de la novela clásica, e incluso en Proust, semejantes efectos obedecen obviamente a una especie de patología narrativa, debido a correcciones apresuradas y a estados de inconclusión del texto. Pero se sabe que la novela contemporánea ya franqueo ese límite, como muchos otros y no vacila en establecer entre narrador y personaje(s) una relación variable o flotante, vértigo pronominal concedido a una lógica más libre, y a

una idea más compleja de la “personalidad”. Las formas más extremas de esta emancipación (75) no son quizás las más perceptibles, dado que los atributos clásicos del “personaje” – nombre propio, “carácter” físico y moral –han desaparecido aquí, y con ellos los puntos de referencia de la circulación gramatical.

Sin duda, Borges no ofrece el ejemplo más espectacular de esta transgresión – precisamente por el hecho que ella se inscribe en un sistema narrativo totalmente tradicional que acentúa el contraste. En el cuento intitulado La Forma de la espada (76), en el que el héroe empieza por contar su aventura infame identificándose con su víctima, antes de confesar que de hecho él es el otro, el cobarde delator hasta ese momento tratado, con el desprecio que se debe, en “tercera persona”. El comentario “ideológico” de este procedimiento narrativo es dado por le propio Moon: “Ce que faitr un homme, c’est comme si tous les hommes le faisaient... Je suis les autres, n’importe quel homme est taous les hommes”. Los fantástico que Borges, emblemático en esto de toda una literatura moderna, aparece sin acepción de persona.

No pretendo encerrar la narración proustiana en este último orden de consideraciones, aunque el proceso de “desintegración” del personaje esté en ella amplio y notoriamente avanzado. En lo fundamental, la Recherche es un relato autodiegético, en el que, por así decir, el héroe-narrador no cede nunca a nadie, ya lo hemos visto, el privilegio de la función narrativa. Lo que interesa más en este caso no es la presencia de esta forma completamente tradicional, sino, en primer lugar, la conversación de la que ella es consecuencia, y luego las dificultades que encuentra en una novela como esta.

Parece, en general, completamente obvia y natural que la Recherche sea un relato de forma autobiográfica escrita “en primera persona”; un “autobiografía disfrazada”. Esta naturalidad resulta, sin embargo, engañosa, puesto que el designio inicial de Proust –como lo sospechaba ya Germaine Brú en 1948 y como la publicación de Jean Santeuil lo confirmó después –no daba cabida alguna a semejante organización del relato que no fuese puramente tentativo. Recordemos que Jean Santeuil adopta una forma deliberadamente heterodiegética.

Esta desviación impide entonces considerar la forma narrativa de la Recherche como la prolongación directa de un discurso auténticamente personal, cuyas discordancias respecto de la vida real de Marcel Proust sólo constituirían desviaciones secundarias. [El relato en primera persona, escribe precisamente Germaine Brú, es el fruto de una elección estética consciente, y no el signo de la confidencia directa, de la confesión y de la autobiografía (77)]. Hacer contar la vida de “Marcel” por el propio “Marcel”, después de haber hecho contar la de “Jean” por el escritor “C”, supone, efectivamente, una elección de orden narrativo tan marcada y tan significativa como la tomada por Defee en Robinson Crusoe o por Lesage en Gil Blas. Y diríamos más significativo aún, por el precedente de la desviación a la que hemos hecho alusión. Tampoco podemos dejar de hacer notar que esta conversión de lo heterodiegético a la autodiegético acompaña y completa la otra conversión, ya referida, de lo metadiegético y lo diegético (o pseudo-diegético). De Santeuil o la Recherche, el héroe podía pasar del “il al “je” sin que desapareciera necesariamente la estratificación de las instancias narrativas. Bastaba que la “novela” de C. fuese autobiográfica, o incluso sencillamente de forma autodiegética. A la inversa, la doble instancia podía reducirse sin modificar la relación entre héroe y narrador. Bastaba con suprimir el preámbulo y empezar por una

frase como: “Longtemp Marcel s’était couché de benne heure... “Por todo lo expuesto, debemos aceptar su plenitud de sentido la doble conversión que constituye el paso del sistema narrativo de Jean Santeuil a aquel de la Recherche.

Si todo relato el estatuto del narrador se define simultáneamente por su nivel narrativo (extra-o intradiegético) y por su relación con la historia (hetero-u homodiegético), podemos representar los cuatro tipos fundamentales resultantes en un cuadro de doble acceso: 1) extradiegético-heterodiegético, paradigma: Homero, narrador en primer grado que relata una historia de la que se encuentra ausente: 2) extradiegético-homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador en primer grado que relata su propia historia; 3) intradiegético-heterodiegético, paradigma: Scheherezada, narradora en segundo grado que relata historias de las que se encuentra generalmente ausente: intradiegético- homodiegético, paradigma: Ulises, en los cantos IX a XII, narrador en segundo grado que relata su propia historia.

Dentro de este sistema, el narrador (en segundo grado) de la casi totalidad del relato de Santeuil, el novelista ficticio C., se ubica en la misma categoría que Scheherezada, como intra-heterodiegético, y el narrador (único) de la Recherche en la categoría diametralmente (diagonalmente) opuesta (cualquiera sea la disposición de los accesos) como extra-homodiegético, la misma del Gil Blas.

RELACION / NIVEL	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Homero	<u>Scheherazada</u> C
Homodiegético	Gil Blas <u>Marcel</u>	Ulises

En el caso que nos interesa, se produce un vuelvo absoluto, puesto que se pasa de una situación, caracterizada por la completa disociación de las instancias (narrador básico-autor extradiegético: “je”-narrador enmarcado, novelista intradiegético: “C”-héroe metadieético: “Jean”) a la situación inversa, caracterizada por la reunión de las tres instancias en una sola “persona”: el héroe-narrador-autora Marcel. La significación más manifiesta de esta inversión es la de la asunción tardía, y deliberada, de la forma de la autobiografía directa, fenómeno que debemos relacionar en el acto con el hecho, aparentemente contradictorio, que el contenido narrativo de la Recherche es menos directamente autobiográfico que aquel de Santeuil (78).

Como si Proust hubiese debido vencer primero una cierta adherencia a sí, desprenderse de sí mismo para conquistar el derecho a decir “je”, o más exactamente de hacer decir “j” a ese héroe que no es completamente ni él mismo ni otro. La conquista del yo no es pues en este caso retorno a y presencia ante sí, instalación en la comodidad de la “subjetividad” (79), sino quizá precisamente lo contrario: la difícil experiencia de una relación consigo vivida como (leve) distancia y descentramiento, relación maravillosamente simbolizada por la semi-hominimio más que discreta, casi accidental, del héroe-narrador y del signatario (80).

Resulta notorio, sin embargo, que esta explicación da cuenta preferentemente del paso de lo heterodieético a lo autodieético, y descuida un poco el problema de la supresión del nivel metadieético. La brutal condensación de las instancias se

encontraba quizá en germen en esas páginas de Jean Santeuil en que el “je” del narrador (¿pero cuál?) substituía casi por descuido el “il” del héroe.

Efecto de impaciencia, sin duda, pero no tanto impaciencia de “expresarse” o de “contarse” levantando la máscara de la ficción novelesca; más bien irritación ante los obstáculos e embrollos opuestos por la disociación de las instancias a la coherencia del discurso –que ya en Santeuil, no es sólo un discurso narrativo. Nada es más molesto, para un narrador tan deseoso de acompañar su “historia” con un tipo de comentario perpetuo que termina por ser su justificación profunda, que verse obligado sin cesar a cambiar de “voz”, a contar las experiencias del héroe “en tercera persona” y a comentarlas luego en su propio nombre, mediante una intrusión reiterada constantemente y siempre discordante. De aquí nace la tentación de superar el obstáculo, reivindicarlo después y hacer suya finalmente la experiencia de otro, como sucede en esa página en que, después de haber “impresiones recuperadas” por Jean, cuando el paisaje del lago de Ginebra le recuerda el mar en Beg Meil, el narrador recrea sus propias reminiscencias, mostrando su resolución de no escribir en lo sucesivo “que quand un passé ressuscitait seudain dans une odeur, dans une vue qu’il faisaist éclater et au-dessus duquel palpait l’imagination et quand cette joie me dennait l’inspiration (81)”.

Vemos que ya no se trata en este caso de un simple descuido. El conjunto de la perspectiva narrativa adoptada en Santeuil aparece como inadecuado y termina por ceder ante las exigencias y las instancias más profundas del discurso. Semejantes “acciones” prefiguran simultáneamente el fracaso, o mejor el abandono próximo de Santeuil, y su reanudación por medio de la voz característica de la Recherche, aquella de la narración autodiegética directa.

Pero esta nueva perspectiva no carece de dificultades, como ya lo vimos en el capítulo del modo. Ahora es necesario integrar a un relato de forma autobiográfica toda una crónica social que excede con frecuencia el campo de los conocimientos director del héroe, y que incluso a veces, como sucede con Un amour de Swann, no entra sin inconveniente en los del narrador. De hecho, como lo ha bien mostrado B.G. Rodgers (82), sólo mediante un enorme esfuerzo la novela proustiana logra conciliar dos postulados contradictorios: el de un discurso teórico omnipresente, que apenas se asemeja al relato “objetivo” clásico y que exige que la experiencia del héroe se confunda con el pasado del narrador, quien podría así comentarla sin apariencias de intrusión (de donde resulta la opción final de una narración autodiegética directa, en la que pueden mezclarse y confundirse las voces del héroe, del narrador y del autor vuelto hacia un público al que se debe enseñar y convencer) –y el de un contenido narrativo muy amplio, que supera con creces la experiencia interior del héroe, y que exige, a ratos, la presencia de un narrador casi “omnisciente”. Todo ello explica las ambigüedades y focalizaciones múltiples, con los que ya nos hemos topado.

La perspectiva narrativa de Jean Santeuil era sin duda insostenible, y, considerado retrospectivamente, su abandono nos parece “justificado”. La perspectiva de la Recherche se adapta mejor a las exigencias del discurso proustiano, pero no es, con todo, de una coherencia perfecta. De hecho, la intensión proustiana no podría satisfacerse con ninguno de los dos. Ni con la “objetividad” demasiado distante del relato heterodiegético, y mantenía el discurso del narrador separado de la “acción”, y, por lo tanto, de la experiencia del héroe, ni con la “subjetividad” del relato

autodiegético, demasiado personal y quizá demasiado estrecho para abarcar sin inverosimilitud un contenido narrativo que desborda ampliamente esa experiencia. Precisemos que se trata, en este caso, de la experiencia ficticia del héroe que Proust ha querido, por razones muy conocidas, sea más restringida que la suya propia. En cierto sentido, nada en la Recherche excede la experiencia de Proust, pero todo lo que de ella ha reído deber atribuir a Swann, a Saint-Loup, a Bergotte, a Charlus, a Mlle. Vintevuil, a Lagrandine, a muchos más aún, excede evidentemente aquella de Marcel. Se produce entonces una dispersión deliberada de la “materia” autobiográfica, lo que provoca la aparición de determinadas dificultades narrativas. Volvamos a insistir, a este respecto, en las dos paralepsis más flagrantes del relato. Puede resultar extraño que Marcel haya estado en conocimiento de los últimos pensamientos de Bergotte, pero no sorprende que Proust haya tenido acceso a ellos, pues de hechos los “experimentó” un día de mayo de 1921, en el Jeu de Paume. También, uno puede asombrarse de la claridad con que Marcel lee los sentimientos ambiguos de Mlle. Vintevuil a Montjouvain, claridad inferior, en todo caso, a la intensidad con que Proust delineó esos sentimientos. Todo esto, y muchas cosas más, viene de Proust, y no llevaremos nuestro desdén del “referente” hasta el punto de fingir ignorarlo. Pero además sabemos que el autor quiso descargarse de toda esa experiencia tratando de descargar de paso a su héroe.

Precisa entonces, simultáneamente, de un narrador “eminente”, capaz de dominar una experiencia moral ahora objetividad, y de un narrador autodiegético capaz de asumir personalmente, de autenticar e iluminar con su propio comentario la experiencia espiritual que da su sentido final a todo el conjunto, la que permanece como privilegio único del héroe. De aquí proviene esta situación paradójica, escandalosa para algunos, de una narración “en primera persona” y sin embargo a ratos omnisciente. Por todo esto, sin quererlo, sin saberlo tal vez, y por razones que obedecen a la naturaleza profunda –y profundamente contradictoria- de su propósito, la Recherche vulnera las convenciones más arraigadas de la narración novelesca, haciendo crujir no sólo sus formas” tradicionales, sin también –conmoción más secreta y decisiva- la lógica misma de su discurso.

Héroe/narrador.

Como en todo relato de forma autobiográfica (83), los dos actantes que Spitzer denominaba erzählendes Ich (yo narrante) y erzähltes Ich (yo narrado) están separados en la Recherche por una diferencia de edad y experiencia que autoriza al primero para tratar al segundo con una especie de superioridad condescendiente o irónico, muy notoria, por ejemplo, en la escena de la presentación frustrada de Marcel a Albertine, o en aquella del beso negado (84). Pero lo singular de la Recherche, lo que la distingue de casi todas las demás autobiografías reales o ficticias, es el hecho que a esta diferencia esencialmente variable, y que disminuye fatalmente a medida que el héroe avanza en su “aprendizaje” de la vida, se agrega otra más radical y casi absoluta, irreductible a un simple “progreso”: es la que determina la revelación final, la experiencia decisiva de la memoria involuntaria y de la vocación estética. En este punto, la Recherche se separa de la tradición del Bildungsroman para aproximarse a ciertas formas de la literatura religiosa como las Confesiones de San Agustín. El narrador no sabe sólo un poco más de esa experiencia, y empíricamente, de lo que conoce el héroe: sabe, en términos

absolutos, conoce la Verdad –una verdad a la que el héroe no se aproxima mediante un movimiento progresivo continuo, sino que, muy por el contrario, y a pesar de los presagios y anuncios de que ella se hace a ratos, proceder, irrumpe en él cuando se encuentra, en cierto sentido, más alejado que nunca de ella: “On a frappé a toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par ou on peut entrer et qu’on aurait cherché en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s’ouvre”.

Esta particularidad de la Recherche tiene una consencuencia decisiva para las relaciones entre el discurso del héroe y aquel del narrador. En efecto, hasta ese momento ambos discursos se habían yuxtapuesto, entrelazados, pero, salvo en dos o tres oportunidades (85), nunca se habían confundido totalmente. La voz del error y de la tribulación no podía identificarse con la del conocimiento y la cordura: la voz de Parsifal con la de Guernemanz.

Por el contrario, a partir de la revelación última (invirtiendo el término aplicado por Proust a Sodome I), ambas voces pueden fundirse y confundirse, o turnarse dentro de un mismo discurso, puesto que en lo sucesivo el je pensais del héroe puede escribirse je comprenais, je remarquéis, je devinai, je sentais, je savais, je sentais bien, je m’avisai, j’étais déjà arrivé a cette conclusion, je compris, etc. (86), o sea, puede coincidir con el jesais del narrador.

Esta es la razón de la repentina proliferación del discurso indirecto, y su alternancia sin oposición ni contraste con el discurso presente del narrador. Como ya lo hemos dicho, el héroe de la amanecida no se identifica en acto aún con el narrador final, ya que la obra escrita del segundo está todavía por producirse para el primero. Pero ambas instancias coinciden ya en “pensamiento”, vale decir en palabra, pues ambas comparten la misma verdad, la que ahora puede deslizarse sin rectificaciones, y casi sin tropiezos, de un discurso al otro, de un tiempo (imperfecto del héroe) a otros (presente del narrador): tal como lo manifiesta adecuadamente esta última frase, tan flexible y libre –tan omnitemporal, diría Auerbach-, ilustración perfecta de su propio propósito: “Du moins, si elle m’était aliée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais –je pas d’abord d’y décrire les hommes (cela dut-il les faire rassembler a des etres monstrueux) comme occupant une place si considérable, a coté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l’espace, une place au contraire progre sans mesur-puisqu-ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les annés, a des époques si distantes, entre lesquelles tant de tours sont venus se placer-dans le Temps.

Funciones del narrador

Esta modificación final hace resaltar entonces muy sensiblemente una de las funciones esenciales del narrador proustiano. A primera vista puede parecer insólito que se atribuya a un narrador otro rol fuera de la narración propiamente tal, vale decir el hecho de relatar la historia, pero bien sabemos de hecho que el discurso del narrador, novelesco u otra, puede asumir otras funciones. Conviene quizá detenernos rápidamente en ellas para apreciar mejor el carácter específico, a este respecto, de la narración proustiana. Creo que estas funciones puede distribuirse según los diversos

aspectos del relato (en sentido amplio) a los que ellas se refieren (de manera parecida a como Jakobson distribuye las funciones del lenguaje (7).

El primero de estos aspectos está constituido naturalmente por la historia, y la función que con ella se relaciona es la función propiamente narrativa, de la que ningún narrador puede apartarse sin perder el mismo tiempo su calidad de tal, aunque puede perfectamente intentar reducir su rol, -como lo han hecho algunos novelistas americanos. El segundo es el texto narrativo, cuyas articulaciones, conexiones e interrelaciones, en una palabras, cuya organización interna puede ser referida por el narrador a través de un discurso en cierto sentido metalingüístico (metanarrativo, en este caso). Estos “organizadores” del discurso (88), a que George Blin designa como “indicaciones de dirección (89)”, dependen de una segunda función que podemos llamar función de dirección.

El tercer aspecto es la situación narrativa en sí mismo, cuyos protagonistas son el narratario, presente, ausente o virtual, y el propio narrador. A la orientación hacia el narratario, a la preocupación por establecer o mantener con él un contacto, un diálogo incluso (real como en La Maison Nucingen, o ficticio, como en Tristram Shandy), corresponde una función que se asemeja simultáneamente a la función “fática” (verificar el contacto) y a la función “conativa” (actuar sobre el destinatario) de Jakobson. Rodgers denomina a estos narradores de tipo shandiano, siempre dirigidos hacia su público y a menudo más interesados en la relación que mantienen con él que en su propio relato, como “cuenteros” (90). Podríamos llamarlos también “charlistas”, y quizá debemos designar la función que ellos tienden a hacer resaltar como función de comunicación. Su importancia es enorme en la novela epistolar, y especialmente quizá e esas formas que Jean Rousset llama monodías epistolares, como las Letras portugaises, donde la presencia ausente del destinatario se convierte en el elemento dominante (obsesivo) del discurso.

La orientación del narrador hacia sí mismo determina, por último, una función muy parecida a aquella que Jakobson denomina, algo desafortunadamente, función “emotiva”. Es la que da cuenta del grado de compromiso del narrador con la historia, de su relación para con ella. Relación afectiva, ciertamente, pero también moral e intelectual, que puede revertir la forma de un puro testimonio, como cuando el narrador señala la fuente de donde proviene su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que determinado episodio despierta en él (91) elemento dominante (obsesivo) del discursos.

Todo ello podría englobarse dentro de una función testimonial, o de atestación. Pero las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden también adquirir la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción. Consolidación de lo que podríamos llamar la función ideológica del narrador (92). Se sabe, por ejemplo, hasta que punto Balzac desarrolló esta modalidad del discurso explicativo, y justificativo, vehículo, en él como en tanto otros, de la motivación realista.

Ciertamente esta repartición en cinco funciones no debe ser considerada con excesivo rigor. Ninguna de estas categorías es completamente pura, son connivencia con las otras; ninguna es totalmente indispensable, con excepción de la primera, e incluso; ninguna, por muchas precauciones que se adopten, es completamente

inevitable. Todo esto es más bien un problema de acento y peso relativo. Es sabido que Balzac “interviene” en su relato más que Flaubert, que Fielding se dirige más a menudo al lector que Mme. de la Fayette, que las “indicaciones de dirección” son más indiscretas en Fenimore Cooper (93) o en Thomas Mann (94) que en Hemmingway, etc., pero no pretendamos extraer de esto una tipología engorrosa.

No insistiremos más tampoco en las diversas manifestaciones de las funciones extra-narrativas del narrador proustiano, con las que nos hemos topado en otra parte: apelaciones al lector, organización del relato mediante anuncios y recuerdos, indicaciones de fuente, atestaciones memoriales. Tenemos que insistir, sin embargo, en la situación de cuasi monopolio. Efectivamente, de todas las funciones extra-narrativas, esta es la única que no compete necesariamente al narrador. Es conocido de qué manera grandes novelistas ideológicos, como Dostoievski, Tolstoi, Thomas Mann, Brach, Malraux, han cuidado de transferir a determinados personajes suyos la tarea de comentario y del discurso didáctico –hasta convertir ciertas escenas de los Endemoniados, la Montaña mágica o L’Espoir en verdaderos coloquios teóricos. Totalmente distinto es el caso de Proust, quien no buscó para sí ningún “portavoz”, con la excepción de Marcel. Un Swann, un Saint-Loup, un Charlus, a pesar de toda su inteligencia, permanecen como objetos de observación, no como órganos de verdad, ni siquiera como verdaderos interlocutores (se conoce, por lo demás, lo que Marcel piensa de las virtudes intelectuales, la conversación y la amistad): sus errores, ridículos, fracasos y decadencias resultan más instructivas que sus opiniones. Incluso las figuras de la creación artística que son Bergotte, Vintevil o Elstir no intervienen, por decirlo: así, como poseedores de un discurso teórico pertinente. Vintevil enmudece, Bergotte se muestra reticente o frívolo, y la mediación sobre su obra la realiza Marcel (95). De manera simbólica, Elstir se revela con sus payasadas de aprendiz de M. Biche, y las opiniones que vierten en Balbec importan menos que la enseñanza silenciosa de sus telas. El gusto proustiano no soporta la conversación intelectual. Es conocido el desdén que le inspira todo lo que “piensa”, como, por ejemplo, el Hugo de los primeros poemas, “au de se contenter, comme la nature, de donner a penser (96)”. Toda la humanidad, de Bergette a Francoise y de Charlus a Mm. Sazarat, aparece ante él como una “naturaleza” encargada de suscitar el pensamiento, y no de expresarlo. Caso extremo de solipsismo intelectual. Por último, y a su manera, Marcel es un autodidacta.

Con la ocasional excepción del héroe, y con las condiciones antedichas, nadie puede ni debe discutir al narrador su privilegio comentario ideológico. De lo que se produce la proliferación bien conocida de este discurso “auditorial”, para emplear un término claro a los críticos de lengua alemana que indica simultáneamente la presencia del autor (real o ficticio) y la autoridad soberana de esta presencia en su obra. Pese a su reiteradas negación (97), la importancia cuantitativa, y cualitativa de este discurso psicológico, histórico, estético, metafísico, es tal que puede sin duda atribuírsele la responsabilidad –y en cierto sentido el mérito- de haber provocado la alteración más fuerte, dentro de esa obra y a través de ella, del equilibrio tradicional de la forma novelesca. Si todos sienten que la Recherche du temps perder no es “ya completamente una novela”, sino la obra que, en su ámbito, cierra la historia del género (de los géneros) e inaugura, con algunas otras, el espacio sin límites y como indeterminado de la literatura contemporánea, ello se debe evidentemente a esta invasión de la historia por el comentario, de la novela por el ensayo, del relato por su propio discurso –y una vez más a pesar de las “intenciones del autor” y por efecto de un movimiento tanto más irresistible cuanto que es involuntario en su origen.

El narratario

Semejante imperialismo teórico, semejante certidumbre de verdad, podrían hacer pensar que el rol del destinatario es en este caso puramente pasivo, que él se limita a recibir una mensaje que puede tomar o dejar, a “digerir” una obra concluida lejos de él y sin su participación. Nada más opuesto a las convicciones de Proust, a su propia experiencia de la lectura y las exigencias más fuertes de su obra.

Antes de considerar esta última dimensión de la instancia narrativa proustiana, debemos decir algo más general acerca de este personaje al que hemos denominado el narratario, y cuya función en el relato parece tan variable. Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa, y necesariamente se sitúa en el mismo nivel diegético; lo que quiere decir que él no se confunde a priori con el lector (incluso virtual) del mismo modo que el narrador no se confunde necesariamente con el autor.

A narrador intradiegético, narratario intradiegético, y el relato de des Grieux o de Bixiou no se dirige al lector de Manon Lescaut o de la Maison Nucigen, sino al solo M. de Renoncourt, a los solo Finot, Couture y Blondet, designados únicamente por las marcas de la “segunda persona” eventualmente presentes en el texto, del mismo modo que aquellas presentes en una novela epistolar sólo pueden designar al correspondal. Nosotros, lectores, no podemos identificarnos con esos narratarios ficticios así como tampoco los narradores intradiegéticos pueden dirigirse a nosotros, ni suponer siquiera nuestra existencia (98). Por eso, no podemos ni interrumpir a Boxiou ni escribir a Mme. de Tourvel.

Por el contrario, el narrador extradiegético sólo puede dirigirse a una narratario extradiegético, quien se confunde en este caso con el lector virtual, y con el que cada lector real puede identificar. En principio, este lector virtual es indeterminad, aunque en Balzac el narrador se dirige de preferencia o hacia el lector de provincia o hacia el lector de Pa'ris, o en Sterne, se le denomina a veces Señor, o Señor Crítico. El narrador extradiegético también puede fingir, como Meursault, que no se dirige a nadie, pero esta actitud, sumamente extendida en la narrativa contemporánea, resulta impotente ante el hecho que un relato, como todo discurso, se dirige, necesariamente a alguien, y contiene siempre como virtualidad la apelación al destinatario. Y si la existencia de un narratario intradiegético tiene como efecto mantenernos a distancia, interponiéndose siempre entre el narrador y nosotros, como Finot, Couture y Blondet se interponen entre Bixiou y el indiscreto auditor detrás del tabique, a quien este relato no estaba en principio destinado (pero, dice Bixiou, “il y a toujours du monde a coté”), más transparente resulta la instancia receptora, más silenciosa su evocación en el relato, más sencillo sin duda, o,

para decir mejor, más irresistible aparece la identificación, o sustitución, de cada lector real a ese instancia virtual.

Este es precisamente el tipo de relación que la Recherche mantiene con sus lectores, a pesar de algunas interpelaciones escasas y bastantes inútiles, ya señaladas. Cada lector se sabe el narratorio virtual – y cuan ansiosamente esperado- de ese relato arremolinado que, más que ningún otro sin duda, necesita escapar a la clausura del “mensaje final” y del desenlace narrativo para existir en su verdad propia, retomando indefinidamente el movimiento circular que siempre lo remite de la obra a la vocación que aquella “cuenta” y de la vocación a la obra que la primera suscrita, y así sin tregua.

Como los mismos términos de la famosa carta de Riviere (99) lo manifiestan, el “dogmatismo” y la “construcción” de la obra proustiana no se privan de un incesante recurso al lector, encargado de “adivinarlos” antes que se expresen, pero también, una vez revelados, de interpretarlos y reubicarlos en el movimiento que simultáneamente los engendra y los arrastra. Proust no podría exceptuarse de la regla que enuncia en Le Temps retrouvé, y que da al lector el derecho de traducir en sus propios términos el universo de la obra para “donner ensuite a ce qu’il lit toute sa généralité”: aunque cometa alguna infidelidad aparente, “le lecteur a besoin de lire d’une certaine façon pour bien lire; l’auteur n’a pas a s’en offenser mais au contraire a laissez la plus grande liberté au lecteur”, pues la obra sólo es, finalmente, según el propio Proust, un instrumento de óptica que el autor ofrece al lector para ayudarlo a leer dentro de sí. “L’écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincere des préfaces et des dédicaces “mon lecteur”. En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-meme (100).

Tal es el estatuto vertiginoso del narratorio proustiano: invitado, no como Nathnaëlla “arrojar el libro”, sino a reescribirlo, total y milagrosamente exacto, como Pierre Menard inventando letra a letra El Quijote. Todos comprenden lo que dice esta fábula, pasada de Proust, y que encuentra su perfecta ilustración en los saloncitos contiguos de la Maison Nucingen; el verdadero autor del relato no solamente aquel que lo cuenta, sino también, y a veces con mucho más derecho, aquel que lo escucha. Y que no es necesariamente aquel a quien uno se dirige. Siempre hay gente al lado.

NOTAS

- 1 Ver a este respecto Figures II, pp.61-69
- 2 Problemas de linguistique générale, Paris 1966, pp. 258-266
- 3 Todorov, en Communications 38, pp. 146-147
- 4 Sobre las Mil y unas noches, ver Todorov, “Les hommes récits; Poétique de la prose, Paris 1971. “El record (de narración enmarcada) parece alcanzado por (el ejemplo) que nos ofrece la historia de la valija ensangrentada. Efectivamente, aquí Sheherazada cuenta que el sastre cuenta que el barbero cuenta que su hermano cuenta que... La última es una historia en quinto grado” (p.83). Pero el término de narración enmarcada no hace debida justicia al hecho que cada una de estas historias se encuentra en un “grado” superior a aquel de la precedente. Su narrador es un personaje de esta; pues también pueden “enmarcarse” relatos en un mismo nivel, por simple digresión, sin modificar la instancia narrativa. Véanse, a este respecto, los paréntesis de Jacques en el Fataliste.
- 5 Llamaré así al destinatario del relato, según el modelo de la oposición propuesta por AJ. Greimas entre emisor y destinatario (destinateur y destinataire, N. del T) (Sémantique structurale, Paris 1966, p. 177).
- 6 Algunos empleos del presente connotan bien la indeterminación temporal (y no la simultaneidad entre historia y narración), pero parece reservados curiosamente a formas muy particulares de relato (“chiste”, adivinanza, problema o experiencia científicos, resumen de una intriga) y sin explotación literaria importante. El caso del “presente narrativo con valor de pretérito es otra cosa distinta.
- 7 Podría serlo, pero por razones que no son exactamente de orden espacial. El que un relato “en primera persona” sea producido en una prisión, en un lecho de hospital o en un asilo psiquiátrico, puede convertirse en elemento decisivo de anticipación del desenlace.
- 8 Tomo esta término de Todorov –Grammaire du Décaméron, La Haye, 1976, p.48- para designar todo tipo de relato en que la narración precede la historia.
- 9 El reportaje radiofónico o televisado es sin duda la manifestación más inmediata de este tipo de relato, en el que la narración sigue tan de cerca, a la acción que puede ser considerada como prácticamente simultánea, por lo que se impone el uso del presente. Se encontrará una curiosa utilización literaria del relato simultáneo en el capítulo XXIX de Ivanhoe, donde Rebeca cuenta a Ivanhoe herido la batalla que se desarrolla al pie del castillo y cuyas incidencias ella sigue por su ventana.

- 10 Sobre la tipología de las novelas epistolares según el número de corresponsales, véase J. Rousset, “Une forme littéraire: le roman par lettres”, Forme et signification, y B. Romberg op.cit., pp.57 yss.
- 11 Así sucede en Les Liaisons dangereuses, cuando Mme. de Volanges descubre en el secreter de su hija las cartas de Danceny, descubrimiento cuyas consecuencias son manifestadas a Danceny en la carta 62, típicamente “preformativa”. Cf. Todorov, Littérature et signification, pp. 44-46
- 12 Véase B.T. Fitch, Narrateur et narration dan l’Etranger d’ Albert Camus, París (1960), 1968 pp. 12-86
- 13 Pero también existen forma diferenciadas de la narración cotidiana. Ejemplo, el “primer cuaderno” de la Symphonie pastorale o el complejo contrapunto de L’Emploi du temps.
- 14 Carta 97
- 15 Compárese con la carta 48, de Valmont a Tourvel, escrita en el lecho de Emilia, “en directo”, e ipso facto, si puede decirse así.
- 16 Escritas todas en presente, con excepción de Le Voyeur, cuyo sistema temporal es muy complejo, como se sabe.
- 17 Ejemplo excepcional resulta, a este respecto, La Jalousie, novela que puede leerse ad libitum a la manera objetivista, que descarta la presencia de cualquier celoso, o, al contrario, como el puro monólogo interior de un marido que espía a su mujer e imagina sus aventura. Publicado en 1959, esta obra marca un hito.
- 18 Véase Figures II, pp. 210-211
- 19 Con la excepción del pretérito perfecto, que en francés connota una relativa proximidad. “El perfecto establece un lazo vivo entre el acontecimiento pasado y el presente donde su evocación tiene lugar. Es el tiempo de aquel que relata los hechos como testigo, como participante: es también entonces el tiempo que elegirá quienquiera desee hacer repercutir hasta nosotros el acontecimiento relatado y unirlo a nuestro presente”. (Benveniste, Problemas... p-244). Se sabe todo lo que L’Etranger debe al empleo de este tiempo.
- 20 Käte Hamburger (Die logik der Dichtung, Stuttgart 1957) ha llegado hasta el punto de negarle al “pretérito épico” todo valor temporal. Hay cierta verdad hiperbólica en esta posición extrema y muy discutida.
- 21 Por el contrario, a Stendhal le gusta datar, o mejor dicho antedatar, por razones de prudencia política, la instancia narrativa de sus novelas. Le Rouge (escrito en 1829-1830) en 1827 La Chartreuse (escrita en 1839) en 1830.
- 22 “En la región occidental de Inglaterra, denominada condado de Somerset, vivía antes, y quizá vive aún, un gentil hombre llamado Allwothy...”
- 23 “Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis querante

- ans, tient a Paris une pension bourgeoise...”
- 24 “Son visage est blanc, reposé, calme sa voix est douce et recueillie, ses manieres sont simples, etc.”.
- 25 “CM: Homais (fait une clientele d’enfer: l’autorité le ménage et l’opinion publique le protege. Il vient de recevoir la croix d’honneur”. Recordemos que las primeras página (“Nous étions a l’ étude, etc.”) indican ya que el narrador es contemporáneo, y hasta condiscípulo, del héroe.
- 26 La picaresca española parecer ser una notable excepción a esta “regla”; por lo menos así pasa con el Lazarillo que concluye en suspenso (“Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna”). El Guzmán y el Buscón también, pero ellos prometen una “continuación y final” que no vendrá.
- 27 Trad. Borel. O, con tono más irónico, aquel de Gil Blas: “Il y a tois ans de cela, ami lecteur, que je mene une vie déliciense avec des personnes si cheres. Pour comble de satisfaction, le ciel a daigné m’accorder deux enfants, dont l’éducation va devenir l’amusement de mes vieux tour, et dont crois pieusement etre le pere”.
- 28 Libro IV, cap. 13
- 29 Las indicaciones temporales del tipo “ya hemos dicho”, “veremos más tarde”, etc., no se refieren de hecho a la temporalidad de la narración, sino al espacio del texto (= dijimos más arriba, veremos más lejos...) y a la temporalidad de la lectura.
- 30 Muller, p.45. G. Bréc, Du temps perdu au temps retrouvé, París 1969, p. 38-40
- 31 p. 46
- 32 p. 215
- 33 III, p.1043
- 34 p. 127
- 35 Este episodio transcurre (p.951) “menos de tres años” –por lo tanto más de dos años- después de la velada en los de Guermantes.
- 36 En particular Lous Marin-Chauffier: “Como en las memorias, el que maneja la pluma y el que vemos venir, distintos en el tiempo, tienden a reunirse; tienden hacia ese día en que el trayecto recorrido por el héroe en acción desemboca en esa mesa donde el narrador, en lo sucesivo sin intervalo ni memoria, lo invita a sentarse junto a él para que ambos escriban la palabras Fin.” (Proust ou le double Je de Quatre personnes” (Confluences, 1943), in Bersani, Les Critiques de notre temps et Proust, París 1971, p. 56)

- 37 p. 49-50. Recordemos sin embargo que algunas anticipaciones (como el último encuentro con Odette) cubren una parte de esa “era”.
- 38 Formé et signification, p. 144.
- 39 Estos términos fueron ya propuestos en Figures II, p.202. El prefijo meta connota obviamente aquí, como en “metalenguaje”, el paso al segundo grado. El metarelato es un relato en el relato, la metadiégesis es el universo de ese relato en segundo grado, así como la diégesis designa el universo del relato básico (empleo que se ha extendido en nuestros días). Convengamos, sin embargo, en que este término funciona al revés de su modelo lógico-lingüístico. El metalenguaje es un lenguaje en el que se habla de otro lenguaje, el metarelato debería ser, entonces, el relato básico en cuyo interior se narra otro segundo. Pero me ha parecido más adecuado reservar para el primer grado, la designación más sencilla y corriente, invirtiendo de esta manera, la perspectiva del ajuste. Por supuesto, el eventual tercer grado será un meta-meta relato, con su meta-metadiégesis, etc.
- 40 El mismo personaje puede por otra parte asumir dos funciones narrativas idénticas (paralelas) en niveles distintos. Por ejemplo, en Sarrasine, el narrador extradiegético se convierte en intradiegético cuando relata a su compañera la historia de Zambinella. Nos cuenta entonces que cuenta esa historia de la que, para colmo, ni siquiera es el héroe. Situación exactamente inversa de la (mucho más corriente) de Manon, en la que el narrador básico se convierte en el segundo grado del relato en auditor de otro personaje que cuenta su propia historia. La situación de doble narrador sólo se encuentra hasta donde sé, en Sarrasine.
- 41 Véase el “Avis del l’Auteur” publicado en el encabezamiento de Manon Lescaut.
- 42 Subsiste, sin embargo, una diferencia sensible entre esas “monodias” epistolares, como las llama Rousset, y un diario íntimo Es la existencia de un destinatario (incluso mudo), y sus huellas en el texto.
- 43 Tenemos aquí entonces una analepsis metadieгética, lo que obviamente no es común. Por ejemplo, en la misma Sylvie, la retrospectión de los capítulos IV, V y VI es asumida por el propio narrador y no procurada por la memoria del héroe: “Pendant que la voiture monte les cotes, recomposons les souvenirs du temps ou j’y venais si souvent”. La analepsis es aquí puramente dieгética –o, si se quiere indicar más nítidamente la igualdad de nivel narrativo, isodieгética. (El cementerio de Proust figura en Contre Sainte-Beuve, Pléiade, p.235, y Recherche, III, p.919)
- 44 Historia de Roma, II, cap. 32
- 45 “Continuidad de los Parques”, in Final del Juego.
- 46 Fontanier, Commentaire des Tropes, p.16. Moyse sauvé inspira a Boileau (Art poétique, I, v. 25-26) esta poco indulgente metalepsis: Et (Saint.Amant)

- poursuivant Moise au travers des deserts/Court avec Pharaon se noyer dans les mers.
- 47 Garmier, pp. 495 y 497.
- 48 Metalepsis entronca en este caso con prolepsis, analepsis, silepsis y paralepsis, con el sentido específico de “tomar (contar) cambiando de nivel”.
- 49 II, p.742; II, p.1076; III, p.216. O aun, II, p.1011: “Disons simplement pour l’instant, tandis qu’Albertine m’attend...”
- 50 III, cap. 38 y IV, cap. 2.
- 51 Debo la revelación lejana del juego metaléptico a este lapsus, voluntario quizá, de un profesor de historia: “Estudiaremos ahora el segundo Imperio desde el Golpe de Estado hasta las vacaciones de Semana Santa.”
- 52 Enquetes, p. 85.
- 53 143c. Trad. Chambry.
- 54 Tales como el fundido, el relenti, la voz off, el paso del color al blanco y negro o a la inversa, etc. Por lo demás, podrían haberse establecido convenciones de este tipo en literatura (cursivas, gruesos, caracteres, etc.).
- 55 III, p.551.
- 56 “La vocation invisible dont cet ouvrage est l’histoire “(II, p. 397); “Les proportions de cet ouvrage...” (II, p.642); “ce livre ou il n’yea pas un seul fait qui ne soit fictive... (III, p.846),
- 57 “Nous croyons que M. de Charlus...” (II, p. 1010).
- 58 “Prévenons le lecteur...” (III, p.40); “Avant de revenir a la boutique de Jupien, l’auteur tient a dire combine il serait contristé que le lecteur s’offusquat...” (III, p.46).
- 59 II, pp. 651-652.
- 60 II, pp. 705-712.
- 61 III, pp. 551-516. 524-525.
- 62 III, pp. 709-717.
- 63 III, p.737.
- 64 III, pp. 756.762.
- 65 I, pp. 467-471; II, pp. 257-263; III, pp. 182-188; 574-582, 995-998.

- 66 “Je me suis souvent fait raconter bien des années plus tard, quan je commencai a m’intéresser a son character a cause des ressemblances qu’en de tout autres parties il offrait avec le mien...” (p.193); “Et il n’avait pas, comme j’eus a Combray dans mon enfance...” (p.295); “comme je devais l’etre moi-meme” (p.297): mon grand-pere” (p. 194, p.310); “mon oncle” (pp.31-312), etc.
- 67 En Jean Santeuil, ambos personajes aparecen confundidos, como también en algunos esbozos de los Cahiers. Véase, por ejemplo, Maurois, p.153.
- 68 A menos que se considere como tal la existencia misma de Gilberte, “fruto” de ese amor...
- 69 II, p.864.
- 70 Empleamos este término a falta de otros más neutro o más extensivo, que no connotaría indebidamente como éste la cualidad de “ser humano” del agente narrativo, visto que nada impide dentro de la ficción confiar dicho rol a un animal (Mémoires d’un ane), a un objeto inanimado, incluso (no sé si hay que colocar en esta categoría a los narradores sucesivos de los Bijoux indiscrets...).
- 71 Una variante de este tipo es el narrador testigo colectivo: la tripulación del Negre du Narcisse, los habitantes de la aldeas en A Rose for Emily. Recuérdese que las primeras páginas de Bovary están escritas según dicho modo.
- 72 Divan, 1948, p.43. El caso inverso, brusca aparición de un je autodiegético en un relato heterodiegético, parece más raro. Los “je crois” de Stendhal (Leuwn, p.117. Chartreuse. p. 76) pueden permanecer en la dimensión del narrador como tal.
- 73 Skira, p. 75-77.
- 74 Pléiade, p. 319.
- 75 Véase por ejemplo, J.L. Baudry, Personnes, Sevil, 1967.
- 76 Ficions, pp. 153-161.
- 77 Op. cit. p.27.
- 78 Véase Tadu, pp. 20-23.
- 79 El famoso “subjetivismo” de Proust no es otra cosa sino un seguro contra la subjetividad. Y el propio Proust no dejaba de irritarse ante las conclusiones demasiado fáciles que se sacaban de su lección de perspectivas de narrativa: “Comme j’ai en le malheur de commencer mon livre par je et que je ne pourrai plus (...) a.j. Boulanger, 30 –XI – 1921- Corr.Gen III 278)
- 80 Acerca de este asunto controvertido, véase M. Suzuke, “Le je proustien”, ..., 9

- (1959), R. Eaters, "The Narrador, not Marcel", French Review, febrero 1960 y Muller pp. 12 y 164-165. Se sabe que las únicas dos apariciones de este nombre en la Recherche son tardías (III, 75 y 157), y que la primera no deja de ser sin reservas. Pero creo que eso no basta para desecharlo. Si hubiera que dudar de todo lo que sólo se dice una vez... Por otra parte, llama Marcel al héroe no supone evidentemente que haya que identificarlo con Proust; esta coincidencia parcial y frágil es eminente simbólica.
- 81 Pléiade, p.401.
- 82 Proust's narrative Techniques, pp. 120-141-
- 83 Se trata en este caso de la autobiografía clásica, de narración ulterior, y no del monólogo interior en presente.
- 84 I, pp. 855-856 y 933-934.
- 85 Constituidas en su mayor parte por momentos de meditación estética, a propósito del Elstir (II, pp.419-422), de Wagner (III, pp. 158-162), o de Vintevil (III, pp. 252-258), donde el héroe presiente lo que la revelación final le confirmará. Comorrhe I, que es, en cierto sentido, una primera escena de revelación, presenta también rasgos de coincidencia entre ambos discursos, pero el narrador se esmera aquí, al menos por una vez, de corregir un error del héroe (II; pp.630-631). Excepción inversa son las últimas páginas de Swann, donde el narrador finge compartir el punto de vista del personaje.
- 86 III, pp. 869-899.
- 87 Essais de linguistique générale, pp. 213-220.
- 88 R. Barthes, "Le discours de l'histoire", Information sur les sciences sociales, Agosto 1967, p.66.
- 89 Regiebemerkugen. (Stendhal et les problemas du roman, p. 222).
- 90 Op. cit., p.55.
- 91 "Je sens en écrivant CECI que mon Pólux s'eleve encore; ces moments me seront toujours présents quand je vivrais cent mille ans" (Rousseau, Confessiones, ya citado p. 106). Pero el testimonio del narrador puede igualmente referirse a acontecimientos contemporáneos del acto de narración, y sin relación con la historia que él cuenta: así sucede en las páginas de Doctor Paustus sobre la guerra que hace estragos mientras Seitblom redacta sus recuerdos sobre Lever-Kühn.
- 92 Que no es necesariamente la del autor. Los juicios de des Grioux no comprometen a priori al abate Pevost como tampoco los del narrador-autor ficticio de Leuwen o de la Chartreuse a Henri Beyle.

- 93 “Para evitar que nuestro relato tenga una extensión que podría fatigar al lector, le rogamos imagine que ha transcurrido una semana entre la escena con que termina el capítulo anterior y los acontecimientos para cuya relación nos proponemos remotar aquí el hilo de nuestra historia”; “Es conveniente que el curso de nuestro relato se detenga por un instante para que tengamos el tiempo de remontarnos a las causas cuyas consecuencias habían inmediatamente provocado al singular aventura que acabamos de referir. No daremos a esta digresión...”, etc. (La Pradera, cap. VII, XV).
- 94 “Como el capítulo anterior estaba desmesuradamente hinchado, hago bien en comenzar otro...”; El capítulo que acabo de concluir me resulta, también, muy demasiado hinchado para mi gusto”, “No miro hacia atrás y me prohíbe contar el número de hojas acumuladas entre las cifras romanas precedentes y las que acabo de trazar...” (Doctor Faustus, cap. IV, V, IX).
- 95 No a Swann, incluso en lo que concierne a la Sonata: “E tait-ce cela ce bonher proposé par la petite phase de la sonate a Swann qui s’était trompé en l’assimilant au plaisir de l’amour et n’avait pas su le trouver dans la création artistique...”
- 96 II, p. 549.
- 97 “D’ou la grossiere tentation pour l’écrivain d’écrire des ceuvres intellectuelles. Grande indécatesse. Une ceuvre ou il y a des theories est comme un objet sur lequel on laisse la marquee du prix” (III, p. 882) ¿Acaso el lector de la Recherche no sabe lo que ese objeto cuesta?
- 98 En caso particular lo constituye la obra literaria metadigética del tipo Jaloux impertinent o Jean Santeuil, que puede eventualmente apuntar hacia un lector, pero ficticio, en principio.
- 99 “En fin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ou vrage dogmatique et una construction” (Choix Kolb, p. 197)
- 100 III, p. 911.

=====

Errata, página 12 del texto.

Debe decir; “Je me contente ici, au for et à mesure que le tortillard s’arrête et que l’employé crie Doncières, Grattevast, Maineville, etc. de noter ce que la petite plage ou la garnison m’évoquent”, o también: “mais il est temps de retraper le baron qui s’avance (49)...”. Se sabe que los juegos temporales de Sterne son algo más atrevidos, es decir algo más literales, como cuando las digresiones de Tristram narrador (estradiagético) obligan a su padre (intradiegético) a prolongar su siesta por más de una hora (50), pero también aquí el principio es el mismo (51). En cierto modo, el

pirandellismo de Seis personajes en busca de un autor o de Esta noche se improvisa, donde los mismos actores son sucesivamente héroes y comediantes, no es sino una amplia expansión de la metalepsis, como todo lo que de ella deriva en el teatro de Genet, por ejemplo, y como los cambios de nivel del relato en Robbe-Grillet: personajes salidos de un cuadro, de un libro, de un recorte de diario, de una fotografía, de un sueño, de un recuerdo, de un fantasma, etc. Por la intensidad de sus efectos, todos estos juegos manifiestan la importancia del límite que se ingenian en franquear, despreciando toda verosimilitud, y que es precisamente la propia narración (o la representación)...