

# FIGURAS III

Gérard Genette



Editorial Lumen



# FIGURAS III

de Gérard Genette



*Traducción de Carlos Manzanao*

EDITORIAL LUMEN

Diseño Gráfico: Joaquín Monclús

Publicado por Editorial Lumen, S.A.,  
Ramón Miquel i Planas, 10 - 08034 Barcelona.  
Reservados los derechos de edición  
en lengua castellana para todo el mundo.

© Editions du Seuil, 1972

Primera edición: 1989

Deposito legal B-40276-1989

ISBN 84-264-2358-2

Printed in Spain







Otro dirá:

—Apuesto a que se trata una vez más de una figura.

El primero responderá:

—Has ganado.

El segundo dirá:

—Sí, pero, ¡ay!, sólo en la esfera del símbolo.

El primero:

—En realidad, no; simbólicamente, has perdido.

Kafka



## CRITICA Y POETICA

Hace unos años, la conciencia literaria, en Francia, parecía hundirse en un proceso de involución de características algo inquietantes: querellas entre historia literaria y «nueva crítica»; debates oscuros, dentro de esa nueva crítica misma, entre una «antigua nueva», existencial y temática, y una «nueva nueva», de inspiración formalista o estructuralista; proliferación malsana de estudios e investigaciones sobre las tendencias, los métodos, los caminos y los atolladeros de la crítica. De escisión en escisión, de reducción en reducción, los estudios literarios parecían condenados cada vez más a dirigir sobre sí mismos el aparato de sus conexiones y a encerrarse en una reiteración narcisista, estéril y, en última instancia, autodestructiva, con lo que acabarían haciendo realidad el pronóstico enunciado por Valéry en 1928: «¿Adónde va la crítica? A su perdición, espero.»

Sin embargo, esa enojosa situación podría no ser sino una apariencia. En efecto, como lo demuestra, por ejemplo, la opinión de Proust en su *Contre Sainte-Beuve*, toda reflexión mínimamente seria sobre la crítica entraña una reflexión sobre la propia literatura. Una crítica puede ser puramente empírica, ingenua, inconsciente, «salvaje»; en cambio, una *metacrítica* lleva aparejada siempre «cierta idea» de la literatura y ese elemento implícito no puede tardar demasiado en explicitarse. Y, así, tal vez podamos decir

también en nuestro caso que no hay mal que por bien no venga: de algunos años de especulaciones o disquisiciones sobre la crítica podría salir lo que nos ha faltado tanto, desde hace más de un siglo, que parecíamos haber perdido hasta la conciencia de esa falta; un aparente atolladero de la crítica podría conducir, de hecho, a una renovación de la *teoría literaria*.

Renovación es sin duda la palabra apropiada, ya que, bajo los nombres de *poética* y *retórica*, la teoría de los «géneros» y, más en general aún, la teoría del discurso se remontan, como todo el mundo sabe, a la más lejana antigüedad y, desde Aristóteles hasta La Harpe, se han mantenido en el pensamiento literario de Occidente hasta el advenimiento del romanticismo: el cual, al desplazar la atención de las formas y los géneros a los «individuos creadores», ha relegado esa clase de reflexión general a favor de una *psicología de la obra* a la que, desde Sainte-Beuve y a través de todos sus avatares, se ha atendido siempre lo que hoy llamamos crítica. Ya se arme (o se altere) más o menos dicha psicología con la perspectiva histórica, o el psicoanálisis — freudiano, jungiano, bachelardiano o de otro tipo —, o la sociología — marxista o no —, ya se incline más hacia la persona del autor o hacia la del lector (del propio crítico) o intente incluso encerrarse en la problemática «inmanencia» de la obra, esas variaciones de acento no modifican nunca fundamentalmente la función esencial de la crítica, que sigue siendo la de alimentar el diálogo de un texto y una *psique*, consciente y/o inconsciente, individual y/o colectiva, creadora y/o receptora.

Podría ser, a fin de cuentas, que el propio proyectó estructuralista no introdujera en ese panorama sino un matiz, al menos en la medida en que consistiese en estudiar «la estructura» (o «las estructuras») de una obra, considerada, de forma un poco fetichista, como un «objeto» cerrado, acabado, *absoluto*: por tanto e inevitablemente, en *motivar* (al «explicarlo» mediante los procedimientos del análisis estructural) ese cierre y, con ello, la decisión (tal vez arbitraria) o la circunstancia (tal vez fortuita) que lo funda; con lo que olvidaría la advertencia de Borges de que la idea

de obra acabada es señal «de fatiga o de superstición». En su debate con la historia literaria, la crítica moderna se ha dedicado desde hace medio siglo a separar los conceptos de *obra* y *autor*, con el comprensible propósito táctico de oponer la primera a la segunda, responsable de tantos excesos y actividades a veces ociosas. Hoy empezamos a advertir que están de acuerdo y que toda forma de crítica se ve presa necesariamente en el círculo de remisión recíproca de una a otra.

Ahora bien, resulta al mismo tiempo que su estatuto de obra no apura la realidad del texto literario, ni su «literaridad» siquiera, y —lo que es más— que la realidad de la obra (la inmanencia) presupone un gran número de datos que la trascienden, que corresponden a la lingüística, la estilística, la semiología, el análisis de los discursos, la lógica narrativa, la temática de los géneros y las épocas, etc. La crítica se encuentra en la incómoda situación de no poder, *en cuanto tal*, ni prescindir de ellos ni hacerlos suyos. Así, pues, no le queda más remedio que admitir la necesidad, con pleno ejercicio, de una disciplina que se haga cargo de esas formas de estudios no vinculados a la singularidad de tal o cual obra, y que no puede ser sino una teoría general de las formas literarias: una *poética*. digámoslo así.

La cuestión de si semejante disciplina debe o no intentar constituirse como una «ciencia» de la literatura, con las connotaciones desagradables que puede entrañar el uso precipitado de semejante término en semejante esfera, tal vez sea secundaria: lo que al menos es seguro es que sólo ella *puede* pretenderlo, ya que, como todo el mundo sabe (pero nuestra tradición positivista, adoradora de los «hechos» e indiferente a las leyes, parece haber olvidado desde hace mucho tiempo), no hay «ciencia» sino de lo «general». Pero no se trata tanto en este caso de un estudio de las formas y los géneros en el sentido en que lo entendían la retórica y la poética de la era clásica, siempre propensas, desde Aristóteles, a erigir en norma la tradición y a canonizar lo dado, cuanto de una exploración de las diversas *posibilidades del discurso*, del que las obras ya escritas y las formas

ya empleadas resultan no ser sino otros tantos casos particulares más allá de los cuales se perfilan otras combinaciones previsibles o deducibles. Ese es uno de los sentidos que podemos atribuir a las célebres fórmulas de Roman Jakobson, que proponen como objeto de los estudios literarios la literatura y no la literaridad, la poesía y no la función poética: dicho de forma más general, el objeto de la teoría sería en este caso no sólo lo *real*, sino también la totalidad de lo *virtual* literario. Esa oposición de una poética *abierta* a la poética cerrada de los clásicos demuestra que no se trata, como podría creerse, de un regreso al pasado precrítico: al contrario, la teoría literaria ha de ser moderna y estar vinculada a la modernidad de la literatura o, de lo contrario, no será nada.

Al presentar su programa de la enseñanza de la poética, Valéry declaraba con una insolencia saludable y, en resumidas cuentas, justificada, que el objeto de dicha enseñanza, «lejos de substituir a la historia literaria u oponerse a ella, sería el de darle a la vez una introducción, un sentido y un fin». Las relaciones entre poética y crítica podrían ser del mismo tipo, con la diferencia —capital— de que la poética de Valéry no esperaba prácticamente nada de la historia literaria, calificada de «enorme camelo», mientras que la teoría literaria puede beneficiarse mucho de los trabajos particulares de la crítica. Si bien la historia literaria no es, en realidad, un «camelo», no por ello deja de ser de forma evidente, como las técnicas filológicas de descifre y fijación del texto (y, en el fondo, mucho más), una disciplina *anexa* en el estudio de la literatura, de la que no explora (biografía, búsqueda de las fuentes y las influencias, génesis y «fortuna» de las obras, etc.) sino los *aledaños*. La crítica, por su parte, es y seguirá siendo un enfoque fundamental, y podemos presagiar que el porvenir de los estudios literarios radica esencialmente en el intercambio y el vaivén necesario entre crítica y poética: en la conciencia y el ejercicio de su *complementaridad*.



## POÉTICA E HISTORIA

Se suele reprochar a la llamada crítica nueva («temática» o «formalista») su indiferencia o su desprecio hacia la historia, incluso su ideología antihistoricista.<sup>1</sup> Ese reproche no merece atención cuando se formula en nombre de una ideología historicista cuyas consecuencias sitúa con toda exactitud Lévi-Strauss al pedir que se «reconozca que la historia es un método al que no corresponde un objeto claro y, por consiguiente, se rechaza la equivalencia entre el concepto de historia y el de humanidad que se pretende imponernos con el fin inconfesado de convertir la historicidad en el último refugio de un humanismo transcendental».<sup>2</sup> En cambio, hay que tomarlo en serio, cuando lo formula un historiador en función, precisamente, de que la historia es una disciplina que se aplica a toda clase de objetos y, por consiguiente, también a la literatura. Recuerdo haber respondido aquí mismo hace tres años a Jacques Roger que, al menos en lo que se refiere a la llamada crítica «formalista», ese aparente rechazo de la historia no era, en realidad, sino una colocación entre paréntesis provisional, una suspensión metódica, y que ese tipo de crítica (que sin duda sería más apropiado llamar *teoría de las formas literarias*; o, más brevemente, *poética*) me parecía condenado, tal vez más que ningún otro, a encontrar un día la historia en su camino. Ahora me gustaría decir brevemente por qué y cómo.

En primer lugar, hay que distinguir entre sí varias disciplinas, existentes o hipotéticas, a las que con demasiada frecuencia se confunde bajo la denominación de historia literaria o historia de la literatura.

Dejemos de lado, para no volver a ocuparnos de ella, la «historia de la literatura» tal como se la practica en los manuales de enseñanza secundaria: se trata, en realidad, de sucesiones de monografías dispuestas en orden cronológico. Que dichas monografías sean en sí buenas o malas carece de importancia aquí, pues es evidente que la mejor sucesión de monografías no puede constituir una historia. Lanson, que, como todo el mundo sabe, había escrito una en su juventud, decía más adelante que había bastantes y que no se necesitaban más. Sabido es también que no por ello se ha agotado la fuente: es evidente que responden, unas veces bien, otras mal, a una función didáctica precisa, y no despreciable, pero que no es esencialmente de índole histórica.

Segunda especie por extinguir: la que precisamente Lanson deseaba ver escrita y que, con razón, proponía llamar no historia de la literatura, sino *historia literaria*: «Se podría escribir», decía, «junto a esa "Historia de la literatura francesa", es decir, de la producción literaria, de la que tenemos demasiados ejemplares, una "Historia literaria de Francia" de que carecemos y que es casi imposible hoy: entiendo por tal... el panorama de la vida literaria en la nación, la historia de la cultura y de la actividad tanto de la muchedumbre obscura que leía como de los individuos ilustres que escribían.»<sup>3</sup> Se trata, como se ve, de una historia de las circunstancias, las condiciones y las repercusiones sociales del fenómeno literario. Esa «historia literaria» es, en realidad, un sector de la historia social y, como tal, su justificación es evidente; su único, pero grave, defecto es el de que, desde que Lanson trazó su programa, no ha logrado constituirse sobre esas bases y lo que hoy llamamos historia literaria se ha quedado, con algunas excepcio-

nes, en la crónica individual, la biografía de los autores, de su familia, de sus amigos y conocidos, en una palabra, en el nivel de una historia anecdótica, de sucesos, superada y repudiada por la historia general desde hace más de treinta años. Al mismo tiempo, el propósito de historia social ha sido el que se ha abandonado con mayor frecuencia: lo que Lanson concebía como historia literaria *de* tal nación se concibe ahora como *historia literaria* sin más, lo que da al adjetivo una función muy distinta y un acento muy diferente. Recordemos que en 1941 Lucien Febvre debía deplorar aún que no se hubiese cumplido nunca ese programa: era en un artículo titulado, no sin razón, «De Lanson a Mornet: un renoncement?» Veamos algunas frases, que conviene recordar aquí, pues definen con mayor precisión que las de Lanson lo que debería ser la historia «literaria» anunciada por éste: «Una historia histórica de la literatura quiere decir o querría decir la historia de una literatura, en una época determinada, en sus relaciones con la vida social de dicha época [...]. Para escribirla habría que reconstruir el medio, preguntarse quién escribía y para quién, quién leía y para qué; habría que saber qué formación habían recibido, en el colegio y en otros lugares, los escritores, y qué formación; igualmente, sus lectores [...] habría que saber qué éxito conseguían unos y otros, cuál era el alcance de dicho éxito y su profundidad; habría que poner en relación los cambios de costumbres, gusto, escritura y preocupación de los escritores con las vicisitudes de la política, con la transformación de la mentalidad religiosa, con las evoluciones de la vida social, con los cambios de la moda artística y del gusto, etc.»<sup>4</sup>

Pero hay que recordar también que en 1960, en un artículo que se titulaba «Histoire ou littérature»,<sup>5</sup> Roland Barthes reclamaba aún la ejecución de ese programa de Lucien Febvre, es decir, en definitiva, el programa de Lanson: después de más de medio siglo, las obras apenas habían avanzado. Hoy siguen aproximadamente en el mismo punto, por lo que ésta es la primera crítica que se puede hacer a la historia «literaria». Hay otra, de la que volveremos a hablar más adelante.

La tercera especie por extinguir ya no es la historia de las circunstancias, individuales o sociales, de la producción y el «consumo» literarios, sino el estudio de las obras mismas, pero de las obras consideradas como documentos históricos, que reflejan o expresan la ideología y la sensibilidad particulares de una época. Esto forma parte, evidentemente, de lo que se llama la historia de las ideas o de las sensibilidades. Por razones que habría que determinar,<sup>6</sup> se ha realizado esa historia mucho mejor que la anterior, con la cual no se la debería confundir: por citar sólo a franceses, recordemos solamente los trabajos de Hazard, Bremond, Monglond o, más recientemente, los de Paul Bénichou sobre el clasicismo. También podemos colocar en esa categoría, con sus postulados específicos bien conocidos, la variante marxista de la historia de las ideas, no hace mucho representada en Francia por Lucien Goldmann y tal vez hoy por lo que se empieza a designar con el término de *sociocrítica*. Ese tipo de historia tiene, pues, por lo menos, el mérito de existir, pero me parece que levanta ciertas objeciones o, mejor dicho, tal vez, que provoca cierta insatisfacción.

En primer lugar, están las dificultades de interpretación en ese sentido de los textos literarios, dificultades que se deben, a su vez, a la naturaleza de dichos textos. En esa esfera el concepto clásico de «reflejo» no es satisfactorio: en el supuesto reflejo literario hay fenómenos de refracción y de distorsión muy difíciles de superar. Se ha preguntado, por ejemplo, si la literatura presentaba una imagen del pensamiento de una época en relieve o en hueco: pregunta muy embarazosa y cuyos propios términos no están claros precisamente. Hay dificultades que se deben a la tónica de los géneros, hay fenómenos de inercia propios de la tradición literaria, etc., que no siempre se perciben y que se suelen pasar por alto en nombre de ese principio cómodo y con frecuencia perezoso: «no es casualidad que en la misma época...»: sigue la relación detallada de una analogía cualquiera (a veces bautizada como *homología* por obra de no sé qué pudor), discutible como todas las analogías, y de la que no se sabe bien si constituye solución o problema, ya

que parece como si la idea de que «no es casualidad» dispensara de buscar en serio *lo que es* o, dicho de otro modo, de definir con precisión la relación cuya existencia se afirma sin más. En efecto, el rigor científico recomendaría muchas veces no superar el límite de dicha afirmación, y podemos observar que uno de los logros de ese género, el *Rabelais* de Lucien Febvre, es esencialmente una demostración *negativa*.

La segunda objeción es la de que, aun suponiendo por un instante superados esos obstáculos, ese tipo de historia seguirá siendo necesariamente exterior a la propia literatura. Esa exterioridad no es la de la historia literaria según Lanson, que se limita explícitamente a las circunstancias sociales de la actividad literaria: en este caso de lo que se trata sin duda es de examinar la literatura, pero atravesándola en seguida para buscar detrás de ella estructuras mentales que la superan y que, hipotéticamente, la condicionan. Jacques Roger decía aquí mismo con claridad: «La historia de las ideas no tiene por objeto primordial a la literatura.»<sup>7</sup>

Queda, pues, una última especie, cuyo objeto primordial (y último) sería la literatura: una historia de la literatura concebida en sí misma (y no en sus circunstancias exteriores) y para sí misma (y no como documento histórico): considerada, utilizando los términos propuestos por Michel Foucault en la *Arqueología del saber*, ya no como documento, sino como *monumento*. Aquí se plantea inmediatamente una pregunta: ¿cuál podría ser el objeto verdadero de semejante historia? Me parece que no lo pueden ser las obras mismas, por la razón de que una obra (ya entendamos por tal el conjunto de la «producción» de un autor o, *a fortiori*, un trabajo aislado, libro o poema) es un objeto demasiado singular, demasiado concreto, para ser de verdad objeto de historia. La «historia de una obra» puede ser bien la historia de su génesis, de su elaboración, bien la historia de lo que llamamos la evolución —de obra en obra— de un «autor» a lo largo de su carrera (por ejemplo, lo que René Girard describe como paso de lo «estructural» a lo «temático»).<sup>8</sup> Esa clase de investigación pertenece, evidentemente,

al terreno de la historia literaria biográfica, tal como se practica actualmente, y es al mismo tiempo uno de sus aspectos críticos más positivos, pero no corresponde al tipo de historia que intento definir. Puede ser igualmente la historia de su acogida, de su éxito o de su fracaso, de su influencia, de sus interpretaciones sucesivas a lo largo de los siglos, y eso, naturalmente, pertenece a la historia literaria social, tal como la definen Lanson y Febvre: pero, como se ve, no se trata de lo que yo llamaba historia de la literatura concebida en sí misma y para sí misma.

De las obras literarias consideradas en su texto, y no en su génesis o en su difusión, nada se puede decir, diacrónicamente, salvo que se suceden. Ahora bien la historia, en la medida en que supera el nivel de la crónica, no es, me parece, una ciencia de las sucesiones, sino una ciencia de las transformaciones: no puede tener por objeto sino realidades que respondan a una doble exigencia de permanencia y variación. La obra misma no responde a esa doble exigencia, razón sin duda por la cual debe, en cuanto tal, seguir siendo el objeto de la *crítica*. Y la crítica, fundamentalmente —lo ha demostrado con destreza Barthes en el texto a que acabo de referirme—, no es, no puede ser, histórica, porque consiste siempre en una relación directa de interpretación, de imposición, preferiría yo decir, del sentido, entre el crítico y la obra, y esa relación es esencialmente *anacrónica*, en el sentido peyorativo (y, para el historiador, redhibitorio) de ese término. Me parece, pues, que en literatura, el objeto histórico, es decir, a la vez duradero y variable, no es la obra: son esos elementos que trascienden las obras y constituyen el juego literario que llamaremos, para abreviar, las *formas*: por ejemplo, los códigos retóricos, las técnicas narrativas, las estructuras poéticas, etc. Existe una historia de las formas literarias, como de todas las formas estéticas y de todas las técnicas, por el simple hecho de que a través de las épocas dichas formas perduran y se modifican. Lo malo, también en este caso, es que esa historia, en lo esencial, está por escribirse, y me parece que su fundación sería una de las tareas más urgentes hoy. Es sorprendente que no exista, al menos en el dominio francés, algo

así como una historia de la rima, o de la metáfora, o de la descripción: y escojo a propósito «objetos literarios» totalmente triviales y tradicionales.

Hay que preguntarse por las razones de esa laguna o, mejor, de esa carencia. Son múltiples y en el pasado la más determinante ha sido seguramente el prejuicio positivista según el cual la historia no debía ocuparse sino de los «hechos» y, por consiguiente, debía pasar por alto todo lo que le pareciera peligrosas «abstracciones». Pero me gustaría insistir en otras dos razones, que son seguramente más importantes hoy. La primera es la de que la «teoría» literaria —que aún se encuentra, al menos en Francia, en la etapa de los balbuceos: de redescubrir y redefinir las categorías formales heredadas de una tradición muy antigua y precientífica— aún no ha definido suficientemente los objetos mismos de la historia de las formas. El retraso de la historia refleja en este caso el retraso de la teoría, en esa esfera al menos la teoría debe preceder a la historia, ya que ella es la que define sus objetos.

Una segunda razón, que tal vez sea un poco más grave, es la de que en el propio análisis de las formas, tal como está constituyéndose (o reconstituyéndose) hoy, reina aún otro prejuicio: el de la oposición, la incompatibilidad incluso —por utilizar los términos de Saussure—, entre el estudio sincrónico y el estudio diacrónico, la idea de que no se puede teorizar sino en una sincronía que, de hecho, se concibe, o, al menos, se practica, como una acronía: con demasiada frecuencia se teoriza sobre las formas literarias como si fueran seres, no transhistóricos (lo que significaría precisamente históricos), sino intemporales. La única excepción notable es, como se sabe, la de los formalistas rusos, que definieron muy pronto el concepto de lo que llamaban la *evolución literaria*. Fue Eichenbaum quien, en un texto de 1927, en que resumía la historia del movimiento, escribió a propósito de esa etapa: «La teoría reclamaba el derecho a volverse historia.»<sup>9</sup> Me parece que se trata de algo más que de un derecho: una necesidad que nace del movimiento mismo y de las exigencias del trabajo teórico.

Para ilustrar esa necesidad, citaré simplemente el ejem-

plo de uno de los pocos trabajos «técnicos» aparecidos hasta ahora en Francia: el libro de Jean Cohen sobre la *Estructura del lenguaje poético*. Entre otras cosas, Cohen muestra que, del siglo xvii al xx, hay en la poesía francesa un aumento concomitante de la agramaticalidad del verso (es decir, del fenómeno de que la pausa sintáctica y la pausa métrica no coincidan) y de lo que llama la falta de pertinencia de la predicación, es decir, principalmente la desviación en la elección de los epítetos con respecto a una norma aportada por la prosa «neutra» científica de finales del siglo xix. Tras haber demostrado dicho aumento, Cohen lo interpreta inmediatamente, no como una evolución histórica, sino como una «involución»: un paso de lo virtual a lo actual, una realización progresiva, por el lenguaje poético, de lo que desde tiempos inmemoriales resultaba ser su esencia oculta. Tres siglos de diacronía resultan vertidos así en lo intemporal: al parecer, la poesía francesa no se había transformado durante esos tres siglos, sino que simplemente había tardado todo ese tiempo en llegar a ser lo que era virtualmente, y con ella toda poesía, desde siempre: en *reducirse*, por purificaciones sucesivas, a su esencia. Ahora bien, si extendemos un poco hacia el pasado la curva obtenida por Cohen, observamos, por ejemplo, que el «índice de falta de pertinencia» que toma en el siglo xvii como su punto cero, se encuentra mucho más alto en el Renacimiento y más alto aún en la época barroca y que, así, la curva pierde su hermosa regularidad para caer en un trazado un poco más complejo, aparentemente caótico, de continuación imprevisible, que es precisamente el de la empiricidad histórica. Esto es un resumen muy grosero del debate,<sup>10</sup> pero tal vez sirva para ilustrar mi tesis, a saber, que en determinado punto del análisis formal se impone el *paso a la diacronía* y que el rechazo de dicha diacronía, o su interpretación en términos no históricos, perjudica a la propia teoría.

Naturalmente, esa historia de las formas literarias, que podríamos llamar por excelencia *historia de la literatura*, no es sino un programa tras muchos otros y su destino podría ser el del programa de Lanson. Admitamos, sin



embargo, por hipótesis optimista, que se realice un día y terminemos con dos observaciones de pura anticipación.

La primera es la de que, una vez constituida sobre ese terreno, la historia de la literatura topará con los problemas de método actuales de la historia general, es decir, los de una historia adulta: por ejemplo, los problemas de la periodización, las diferencias de ritmo según los sectores o los niveles, el complejo y difícil juego de las variancias e invariancias, el establecimiento de las correlaciones, lo que significa necesariamente intercambio y vaivén entre lo diacrónico y lo sincrónico, ya que (una vez más fueron los formalistas rusos quienes tuvieron el mérito de definir esta idea) la evolución de un elemento del juego literario consiste en la modificación de su función en el sistema de conjunto del juego: por lo demás, Eichenbaum, en el pasaje que precede inmediatamente a la frase que he citado más arriba, escribe que los formalistas se encontraron precisamente con la historia cuando pasaron del concepto de «procedimiento» al de función. Eso no es, naturalmente, privativo de la historia de la literatura y significa simplemente que, frente a una oposición demasiado difundida, no hay historia auténtica que no sea estructural.

Segunda y última observación: una vez constituida así, y sólo entonces, la historia de la literatura podrá plantearse seriamente, y con algunas posibilidades de resolverla, la cuestión de sus relaciones con la historia general, es decir, con el conjunto de las demás historias particulares. Basta con recordar al respecto la declaración, ahora muy conocida, de Jakobson y Tynianov, que data de 1928, pero no ha perdido un ápice de su actualidad: «La historia de la literatura (o del arte) está íntimamente relacionada con las demás series históricas; cada una de esas series entraña un haz complejo de leyes estructurales propias. Resulta imposible establecer una correlación rigurosa entre la serie literaria y las demás series sin haber estudiado previamente dichas leyes.»<sup>11</sup>

1. Comunicación a la década de Cerisy-la-Salle sobre «la enseñanza de la literatura», julio de 1969. Texto corregido.
2. *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 347.
3. *Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France*, febrero de 1903; en *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* reunidos y presentados por Henry Peyre, Hachette, 1965, págs. 81-87.
4. «Littérature et vie social. De Lanson à Daniel Mornet: un renoncement?» *Annales d'histoire sociale*, III, 1941; en *Combats pour l'histoire*, págs. 263-268.
5. *Annales ESC*, mayo-junio de 1960, reproducido en *Sur Racine*, Seuil, 1963, págs. 147-167.
6. Entre otras seguramente, porque esa lectura ideológica de los textos sigue estando más al alcance de los «literatos» que el tipo de investigación sociohistórica programada por Lanson y Febvre. Resulta característico que un historiador, F. Furet, dirigiera uno de los escasos trabajos que responden a ese programa, *Livre et Société au XVIII<sup>e</sup> siècle* (2 vols., Mouton, 1965-1970).
7. *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967, p. 355.
8. «A propos de Jean-Paul Sartre: Rupture et création littéraire», *ibid.*, págs. 393-411.
9. «La théorie de la méthode formelle», 1925, en *Théorie de la littérature*, Seuil, 1966, p. 66.
10. Cf. «Langage poétique, poétique du langage», en *Figures II*, Seuil, 1969, págs. 123-153.
11. «Les problèmes des études littéraires et linguistiques», en *Théorie de la littérature*, p. 138.

## LA RETORICA LIMITADA

G. C.: Hace tres o cuatro años, revistas, artículos, ensayos estaban llenos de la palabra metáfora. La moda ha cambiado. Metonimia substituye a metáfora.

J. L. B.: No creo que ganemos mucho con esa diferencia.

G. C.: Claro que no.

Georges Charbonnier.  
*Entretiens avec Jorge Luis Borges.*

En el año 1969-70 aparecieron casi simultáneamente tres textos de diversa extensión, pero cuyos títulos presentan una consonancia muy sintomática: se trata de la *Rhétorique générale* del grupo de Lieja,<sup>1</sup> cuyo título inicial era, como se sabe, *Rhétorique généralisée*; del artículo de Michel Deguy «Pour une théorie de la figure généralisée»;<sup>2</sup> y del de Jacques Sojcher «La métaphore généralisée»;<sup>3</sup> retórica-figura-metáfora: so capa denegatoria, o compensatoria, de una generalización seudoeinsteiniana, ahí tenemos trazado en sus etapas principales el recorrido (aproximadamente) histórico de una disciplina que no ha cesado, a lo largo de los siglos, de ver reducirse como piel de zapa su campo de

competencia o, como mínimo, de acción. La *Retórica* de Aristóteles no pretendía ser «general» (y menos aún «generalizada»): lo era, y tanto, en la amplitud de su objetivo, que aún no merecía en ella mención particular una teoría de las figuras; sólo unas páginas sobre la comparación y la metáfora, en un libro (de tres) dedicado al estilo y a la composición, territorio exiguo, provincia poco frecuentada, perdida en la inmensidad de un Imperio. Hoy, nos encontramos<sup>4</sup> en la tesitura de titular retórica general: lo que en realidad es un tratado de figuras. Y, si tenemos que «generalizar» tanto, es, evidentemente, por haber limitado tanto: de Corax a nuestros días, la historia de la retórica es, la de una *limitación generalizada*.

Al parecer, desde principios de la Edad Media comienza a descomponerse el equilibrio propio de la retórica antigua, que atestiguan las obras de Aristóteles y, mejor aún, de Quintiliano: el equilibrio entre los géneros (deliberativo, judicial, epidictico), en primer lugar, porque la muerte de las instituciones republicanas, en la que ya Tácito veía una de las causas del declive de la elocuencia,<sup>5</sup> entraña la desaparición del género deliberativo y también, al parecer, del epidictico, vinculado a las grandes circunstancias de la vida cívica: Marciano Capela y después Isidoro de Sevilla dejan constancia de esas defecciones: *rhetorica est bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus*;<sup>6</sup> el equilibrio entre las «partes» (*inventio, dispositio, elocutio*), en segundo lugar, porque la retórica del *trivium*, aplastada entre gramática y dialéctica, se ve rápidamente confinada en el estudio de la *elocutio*, de los adornos del discurso, *colores rhetorici*. La época clásica, en particular en Francia, y más en particular aún en el siglo XVIII, hereda esa situación que acentúa al dar constante preferencia en sus ejemplos al *corpus* literario (y especialmente poético) sobre el oratorio: Homero y Virgilio (y pronto Racine) suplantán a Demóstenes y Cicerón, la retórica va convirtiéndose en lo esencial en un estudio de la *lexis* poética.

Para detallar y corregir<sup>7</sup> esa concepción inconveniente, haría falta una inmensa investigación histórica que superaría con mucho nuestras competencias, pero que Roland

Barthes ha esbozado en un seminario de la *École pratique des hautes études*.<sup>8</sup> Aquí sólo quisiéramos insistir en las últimas etapas de ese movimiento —las que señalan el paso de la retórica clásica a la neoretórica moderna— y preguntarnos por su significado.

La primera de esas etapas es la publicación, en 1730, del tratado *Des Tropes* de Dumarsais. Esa obra no pretendía, desde luego, abarcar todo el campo de la retórica y el punto de vista adoptado por el gramático de la *Encyclopédie* no fue siquiera el de un retórico exactamente, sino más bien el de un lingüista y, más precisamente, un semántico (en el sentido que Bréal daría más adelante a ese término), como lo manifiesta con claridad en su subtítulo: «... o de los diferentes sentidos en que se puede tomar una misma palabra en una misma lengua». Pero, con su existencia y su prestigio, contribuyó sobremanera a colocar en el centro de los estudios retóricos, no ya en general la teoría de las figuras, sino, de forma más específica aún, la de las figuras de sentido, «mediante las cuales se hace adoptar a una palabra un significado que no es precisamente el suyo propio», y, por tanto, a situar en el centro del pensamiento retórico la oposición de lo *propio* y lo *figurado* (objeto de los capítulos VI y VII de la primera parte), y, por tanto, a convertir la retórica en un pensamiento de la figuración, torniquete de lo figurado definido como lo distinto de lo propio y de lo propio definido como lo distinto de lo figurado, y a encerrarla para mucho tiempo en ese meticuloso vértigo.

Nada ilustra mejor la influencia de esa *reducción tropológica* en la evolución de la retórica francesa que la obra de quien se jactaba, casi un siglo después, a la vez de asumir y liquidar la herencia de Dumarsais mediante una *Aufhebung* que se tituló, primero, *Commentaire raisonné des Tropes* (1818) y, después, *Traité général des figures du discours* (1821-1827). En efecto, el «relevo» de Dumarsais por Fontanier, desde el punto de vista que aquí nos interesa, es de una ambigüedad notable: por una parte, Fontanier am-

plió de nuevo el campo de estudio al conjunto de las figuras, tropos, y no-tropos, pero, por otra, al recuperar con mayor vigor (con exclusión de la catacrexis como tropo no-figura por no ser substitutivo: *hoja de papel*, por ejemplo, donde *hoja* no suplanta a ninguna propiedad) el criterio de substitución que rige la actividad tropológica y ampliarlo a la totalidad del campo figural (lo que explica la exclusión de determinada «supuesta figura del pensamiento» por no expresar nada distinto de lo que dice), contribuyó a convertir al tropo en el modelo de toda figura y, por tanto, a acentuar aún más, al atribuirle un fundamento de derecho, la limitación iniciada, de hecho, por su predecesor. Dumasais no hacía sino proponer un tratado de los tropos; Fontanier impuso (mediante su adopción como manual en la enseñanza pública) un tratado de figuras, tropos y «los que no son tropos» (esta claudicación terminológica es bastante elocuente en sí misma), cuyo *objeto* es sin duda todas las figuras, pero cuyo *principio* (criterio de admisión y exclusión) es, en su fondo, puramente tropológico.<sup>9</sup>

Ya tenemos, pues, al tropo instalado en el núcleo paradigmático de lo que no es sino una teoría de las figuras, pero, en virtud de una carencia léxica singular y aparentemente universal, seguiría llamándose retórica:<sup>10</sup> buen ejemplo de sinécdoque generalizadora. Pero a ese primer gesto de Fontanier se sumó otro por el cual se confirmó su papel<sup>11</sup> de fundador de la retórica moderna o, mejor, de la idea moderna de retórica: se refería a la clasificación o, por hablar como en su época, la *división* de los tropos.

Dumasais había establecido una lista, algo caótica y a veces redundante, de dieciocho tropos, que no resultará demasiado difícil de abreviar reduciendo las repeticiones (ironía-antífrasis) o las subespecies (antonomasia, eufemismo, hipálaje) y trasladando a otras clases los «supuestos tropos» como la metalepsis, la perífrasis o la onomatopeya. Pero, en un capítulo especial,<sup>12</sup> curiosamente sin efecto sobre la disposición de su propio inventario, había evocado igualmente la posibilidad de una «subordinación de los tropos», es decir, una indicación del «rango que deben ocupar unos en relación con los otros». Ya Vossius proponía tal je-

rarquía, en que todos los tropos correspondían, «como las especies a los géneros», a cuatro principales: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Dumarsais esbozó una nueva aproximación, la de la sinécdoque y la metonimia, reunidas por estar basadas las dos en una *relación o enlace* (con «dependencia» en la sinécdoque), que no es ni la de *semejanza* de la metáfora ni la de *contraste* de la ironía: equivalía implícitamente a «subordinar» la totalidad de los tropos a los tres grandes principios asociativos de similitud, contigüidad y oposición. Por su parte, Fontanier restituyó toda su función jerárquica a la distinción metonimia/sinécdoque, pero, en cambio, excluyó la ironía como figura «de expresión» (tropo en varias palabras y, por tanto, seudotropo), y sobre todo no se contentó con «atribuir» todos los tropos a los tres géneros fundamentales que dejó subsistir: ya sólo reconocía esos tres, todo lo demás era confusión, tropos no-figuras, figuras no-tropos o, incluso, no-figuras, no-tropos. Los únicos tropos dignos de ese nombre son, pues, (por orden) la metonimia, la sinécdoque y la metáfora. Como ya se habrá advertido, ahora basta con sumar esas dos restas: la aproximación de Dumarsais entre metonimia y sinécdoque y la exclusión por Fontanier de la ironía, para obtener la pareja figural ejemplar, polos opuestos insubstituibles de nuestra propia retórica moderna: Metáfora y Metonimia.

Esa nueva reducción forma parte, salvo error, de la vulgata del formalismo ruso, desde la aparición, en 1923, de la obra de Boris Eichenbaum sobre Anna Ajmatova, incluida la equivalencia metonimia=prosa, metáfora=poesía. Volvemos a encontrarla con el mismo valor en 1935 en el artículo de Jakobson sobre la prosa de Pasternak y sobre todo en su texto de 1956, *Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia*, en que la oposición clásica analogía/contigüidad (que se refiere, recordémoslo, a los *significados* en relación de substitución en la metáfora y la metonimia: el oro y el trigo, el hierro y la espada) se ve confirmada por una asimilación tal vez audaz a las oposiciones propiamente lingüísticas (que se refieren, por su parte, a los *significantes*) entre paradigma y sintagma, equivalencia y sucesión.

Ese episodio está demasiado próximo a nosotros y es demasiado conocido como para que insistamos al respecto. En cambio, tal vez convenga preguntarse por las razones que han podido conducir, dentro de la propia esfera figural, a una reducción tan drástica. Ya hemos recordado el desplazamiento progresivo del objeto retórico de la elocuencia hacia la poesía,<sup>13</sup> evidente ya en los clásicos, que conduce a la atención metarretórica a centrarse preferentemente en las figuras con mayor contenido semántico (figuras de significado en una sola palabra) y, entre ellas, con mayor preferencia en las figuras de semantismo «sensible»<sup>14</sup> (relación espacio-temporal, relación de analogía), excluyendo los tropos de semantismo considerado más intelectual, como la anáfora, la litotes o la hipérbole, excluidos cada vez con mayor severidad del campo poético o, más en general, de la función estética del lenguaje. Ese desplazamiento del objeto, de carácter evidentemente histórico, contribuye, pues, a dar preferencia a las dos relaciones de contigüidad (y/o inclusión) y de semejanza. Pero no es difícil descubrir otros movimientos convergentes, como el que se revela en Freud, al tratar, en *Tótem y tabú*, de los «principios de la asociación». En su *Esquisse d'une théorie de la magie* (1902), Mauss, de acuerdo con una tradición que se remonta a Tylor, admitía como leyes de asociación mágica los tres principios asociacionistas de contigüidad, similitud y contraste u oposición. En *Tótem y tabú* (1912), Freud, repitiendo en otro terreno el gesto de Fontanier de excluir la ironía de la lista de los tropos, no conserva como principios de asociación sino los dos primeros, por lo demás subsumidos juntos en el concepto «superior» de *contacto*, pues la similitud aparece definida, con bastante gracia en ese caso, como un «contacto en el sentido figurado de la palabra».<sup>15</sup>

Como hemos visto, Dumarsais ya había indicado la aproximación de la sínecdoque y la metonimia, pero el concepto de «enlace» era bastante vasto (o bastante elástico) como para contener tanto los enlaces sin «dependencias» (es decir, sin inclusión), que rigen la metonimia, como las relaciones de inclusión, que definen la sínecdoque. El concepto de *contigüidad* revela o realiza, al contrario, una elec-



ción en favor del «enlace sin dependencia» y, por tanto, una reducción unilateral de la sinécdoque y la metonimia, que, por lo demás, se hace explícita en Jakobson, cuando escribe, por ejemplo: «Uspensky tenía inclinación por la metonimia, en particular por la sinécdoque.»<sup>16</sup> Mauss, entre otros, ofrece la justificación de ese gesto en el texto antes citado: «la forma más simple [de la asociación por contigüidad]», dice, «es la identificación de la parte con el todo.»<sup>17</sup>

Sin embargo, no es seguro que se pueda convertir legítimamente la inclusión, ni siquiera en sus formas más groseramente espaciales, en un caso particular de la contigüidad. Esa reducción se origina seguramente en una confusión casi inevitable entre la relación de la parte con el todo y la relación de esa misma parte con las *demás partes* constitutivas del todo: relación, si se prefiere, de la parte con el *resto*. La vela no es contigua a la nave, pero es contigua al mástil y a la verga y, por extensión, al resto de la nave, a todo lo de la nave que no es vela. La mayoría de los casos «dudosos» se deben a esa elección, siempre abierta, de enfocar ora la relación de la parte con el todo ora la de la parte con el resto: como en la relación simbólica en su étimo antiguo, en la que podemos ver a la vez una relación de contigüidad entre las dos mitades complementarias del *symbolon* y una relación de inclusión entre cada una de esas dos mitades y el todo que constituyen y reconstituyen. Cada semisímbolo, exige el otro y a un tiempo evoca su conjunto común. Asimismo, podremos ver *ad libitum*, en la figura por atributo (por ejemplo, «corona» por *monarca*), una metonimia o una sinécdoque, según se considere, por ejemplo, la corona como simplemente vinculada al monarca o como parte integrante de él, en virtud del axioma implícito: no hay monarca sin corona. Vemos entonces, que en última instancia toda metonimia puede convertirse en sinécdoque recurriendo al conjunto superior, y toda sinécdoque en metonimia recurriendo a las relaciones entre partes constituyentes. El hecho de que cada figura-especímen pueda analizarse de dos maneras, a elección, no quiere decir, desde luego, que esas dos maneras no sean sino una, como tampoco Arquímedes no es de la *misma manera* prín-

cipe y geómetra a la vez, sino que, como vemos, esa clase de pertenencia doble puede favorecer la confusión.

Falta por explicar, evidentemente, por qué esa confusión se ha producido más en un sentido que en el otro, a favor de la metonimia y no de la sinécdoque. Puede ser que en este caso el concepto seudoespacial de contigüidad haya desempeñado un papel catalizador al proponer un modelo de relación a la vez más simple y más material que ningún otro. Pero hay que observar también que, si ese concepto beneficia a la metonimia, no por ello deja de realizar, dentro del propio ámbito de esa figura, una nueva reducción, pues muchas de las relaciones abarcadas por la metonimia clásica (el efecto por la causa y, recíprocamente, el signo por la cosa, el instrumento por la acción, lo físico por lo moral, etc.) no se dejan reducir tan fácilmente, si no es mediante metáfora, a un efecto de contacto o de proximidad espacial: ¿qué tipo de «contigüidad» podrían mantener el corazón y el coraje, el cerebro y la inteligencia, las entrañas y la piedad? Reducir toda metonimia (y, a *fortiori*, toda sinécdoque) a una pura relación espacial equivale, evidentemente, a limitar el funcionamiento de esas figuras a su aspecto físico o «sensible» y en ello descubrimos una vez más el privilegio poco a poco conquistado por el discurso poético en el campo de los objetos retóricos, así como el desplazamiento efectuado por ese discurso mismo, en la época moderna, hacia las formas más materiales de la figuración.

A esa reducción progresiva de las figuras de «enlace» al modelo único de la metonimia espacial corresponde, por el otro lado —el de las figuras de «semejanza»—, una reducción sensiblemente simétrica, que en este caso beneficia sólo a la metáfora. En efecto, sabido es que el término de metáfora tiende a abarcar cada vez más el conjunto del campo analógico: mientras que el *ethos* clásico veía en la metáfora una comparación implícita,<sup>18</sup> la modernidad parece preferir tratar la comparación como una metáfora explícita o motivada. El ejemplo más característico de ese uso se encuentra, evidentemente, en Proust, que no cesó de llamar metáfora a lo que en su obra es la mayoría de las veces, pura comparación. También en este caso se revelan con

claridad los móviles de la reducción en la perspectiva de un estudio de las figuras centrado en el discurso poético o, al menos (como en Proust) en una poética del discurso: ya no se trata de las comparaciones homéricas, y la concentración semántica del tropo le asegura una superioridad estética casi evidente sobre la forma desarrollada de la figura. Mallarmé se jactaba de haber desterrado la palabra «como» de su vocabulario. Sin embargo, si bien la comparación explícita tiende a desaparecer del lenguaje poético, no ocurre lo mismo, dicho sea de paso, con el conjunto del discurso literario y menos aún con la lengua hablada, tanto más cuanto que la comparación puede compensar la falta de intensidad que la caracteriza con un efecto de anomalía semántica que la metáfora apenas puede permitirse so pena de resultar, a falta del término de comparación, totalmente ininteligible. Ese efecto es, en particular, lo que Jean Cohen llama falta de pertinencia.<sup>19</sup> Todo el mundo recuerda el verso de Eluard «La tierra es azul como una naranja» o la serie de Lautréamont de «bello como...»; pensemos igualmente en el gusto del lenguaje popular por las comparaciones arbitrarias («... como la luna») o antifrásticas («amable como una puerta de prisión», «bronceado como una tableta de aspirina», «rizado como un huevo duro») o graciosamente descabelladas, como las que animan la dicción de un Peter Cheyney, un San Antonio o un Pierre Perret: «los muslos abiertos como el misal de una devota». Una teoría de las figuras de analogía demasiado centrada en la forma metafórica se condena a pasar por alto esos efectos y otros.

Añadamos, por último, que la reducción al «polo metafórico» de todas las figuras de analogía daña no sólo a la comparación, sino también a varias formas de figuras cuya diversidad no parece haberse tenido en cuenta del todo hasta ahora. Se suele oponer metáfora a comparación en nombre de la ausencia en una y la presencia en la otra del término de comparación. Esa oposición no me parece demasiado bien formulada en esos términos, pues un sintagma del tipo de *pastor promontorio* o *sol cuello cortado*, que contiene a la vez comparante y comparado, no se con-

sidera comparación, como, por lo demás, tampoco metáfora, y, al final, se deja de lado a falta de un análisis más completo de los elementos constitutivos de la figura de analogía. Para no dejar ningún cabo suelto, hay que tener en cuenta no sólo la presencia o la ausencia del comparante y el comparado (*vehicle* y *tenor*, en el vocabulario de Richards), sino también del modalizador comparativo (*como*, *igual a*, *asemejarse*, etc.) y del *motivo* (*ground*) de la comparación. Observamos entonces que lo que solemos llamar «comparación» puede adoptar dos formas sensiblemente diferentes: comparación inmotivada (*mi amor es como una llama*), y comparación motivada (*mi amor abrasa como una llama*), necesariamente más limitada en su alcance analógico, ya que se selecciona como motivo un sólo sema común (calor) de entre otros (*luz*, *ligereza*, *movilidad*) que la comparación inmotivada podría al menos no excluir; vemos, pues, que la distinción entre esas dos formas no es totalmente inútil. Resulta asimismo que la comparación canónica, en sus dos especies, debe entrañar no sólo comparante y comparado, sino también el modalizador, sin el cual se tratará más bien de una *identificación*,<sup>20</sup> motivada o no, ya sea del tipo *mi amor (es) una llama ardiente* o *mi ardiente amor (es) una llama* («Sois mi león soberbio y generoso») o del tipo *mi amor (es) una llama* («Aquiles es un león», «pastor promontorio» ya citado). La elipsis del comparado determinará dos formas más de identificación, una también motivada, del tipo de *mi ardiente llama*, y la otra sin motivo, que es la metáfora propiamente dicha: *mi llama*. El cuadro anexo reúne estas formas diferentes, más cuatro estados elípticos menos canónicos pero bastante concebibles,<sup>21</sup> comparaciones motivadas o no con elipsis del comparante (*mi amor es ardiente como...* o *mi amor es como...*) o del comparado (*... como una llama ardiente*, o *... como una llama*): como ha visto acertadamente Jean Cohen, no deben descartarse totalmente esas formas en apariencia puramente hipotéticas: ¿quién recuerda, por ejemplo, el comparado de los «bello como...» de Lautréamont, en que la discordancia entre el motivo y el comparante entraña, evidentemente, algo más que la atribución del predicado total al duque de

| FIGURAS DE ANALOGÍA                    | Comparado | Motivo | Modali-<br>zador | Compa-<br>rante | EJEMPLOS                             |
|----------------------------------------|-----------|--------|------------------|-----------------|--------------------------------------|
| Comparación motivada                   | +         | +      | +                | +               | <i>Mi amor arde como una llama</i>   |
| Comparación inmotivada                 | +         |        | +                | +               | <i>Mi amor se parece a una llama</i> |
| Comparación motivada sin comparante*   | +         | +      | +                |                 | <i>Mi amor arde como</i>             |
| Comparación motivada sin comparado*    |           | +      | +                | +               | <i>...ardiente como una llama</i>    |
| Comparación inmotivada sin comparante* | +         |        | +                |                 | <i>Mi amor se parece a...</i>        |
| Comparación inmotivada sin comparado*  |           |        | +                | +               | <i>...como una llama</i>             |

|                                                    |   |   |  |   |                                        |
|----------------------------------------------------|---|---|--|---|----------------------------------------|
| Identificación motivada                            | + | + |  | + | <i>Mi amor (es) una llama ardiente</i> |
| Identificación inmotivada                          | + |   |  | + | <i>Mi amor (es) una llama</i>          |
| Identificación motivada sin comparado              |   | + |  | + | <i>Mi ardiente llama</i>               |
| Identificación inmotivada sin comparado (metáfora) |   |   |  | + | <i>Mi llama</i>                        |

Virginia, al buitre, al escarabajo, a Mervyn o al propio Maldoror?

Este cuadro un poco expeditivo<sup>22</sup> no tiene otro objeto que el de manifestar hasta qué punto no es la metáfora sino una forma entre muchas otras y que su promoción al rango de figura de analogía por excelencia se debe a una especie de abuso. Pero falta por examinar un último<sup>23</sup> movimiento reductor, por el cual la propia metáfora, al absorber a su último adversario, se convertirá, «tropo de tropos» (Sojcher), «figura de figuras» (Deguy), en el núcleo, el meollo y, por último, la esencia y casi la totalidad de la retórica.

Acabamos de recordar que Proust llamaba metáfora a toda figura de analogía: ahora hay que añadir que, en virtud de un lapsus de lo más significativo, llega a ampliar esa denominación a toda especie de tropo, hasta el más típicamente metonímico, como la locución «hacer cattleya» (por *hacer el amor* utilizando como accesorio, o al menos como pretexto, un ramillete de cattleyas).<sup>24</sup> Más adelante intentaré demostrar que gran número de «metáforas» proustianas son, en realidad, metonimias o, al menos, metáforas con fundamento metonímico. El hecho de que ni Proust ni la mayoría de los críticos lo hayan advertido es característico, aun cuando esa confusión, o impropiedad, proceda de una simple carencia terminológica: a comienzos del siglo xx, *metáfora* es uno de los pocos términos que han sobrevivido al gran naufragio de la retórica y esa supervivencia milagrosa no es, evidentemente, ni fortuita ni insignificante. En el caso de otros, la coartada terminológica no es admisible, como cuando Gerald Antoine llama metáfora a un lema publicitario como *A usted le sobran diez años de peso*, donde se ve con bastante claridad la designación de la causa por el efecto,<sup>25</sup> o cuando Jean Cohen no quiere ver en los *azules ángelus* de Mallarmé sino una sinestesia analógica,<sup>26</sup> y sabido es que Lacan encontró un día en el diccionario Quillet este ejemplo de «metáfora» que no le pareció «sospechosa de haber sido seleccionada»: *su gavilla no era avara ni acerba*.<sup>27</sup>

En retóricos tan avisados como los miembros del grupo de Lieja, encontramos también una inflación de la metáfora que, evidentemente, no puede deberse a ignorancia ni a descuido: así, ese grupo escogió como sigla la letra  $\mu$  «inicial de la palabra que en griego designa la más prestigiosa de las metáforas». Resulta que la misma inicial, y con razón, se encuentra en *metonimia*, pero no hay vacilación posible respecto de la identidad de la prestigiosa metáfora, sobre todo si recurrimos a otro personaje de la *Rhétorique générale*, en que leemos que la metáfora es la «figura central de toda retórica».<sup>28</sup> Prestigiosa podía parecer un poco juvenil, pero transmitía una opinión común.<sup>29</sup> Central, en cambio, se debe a una iniciativa deliberada de valorización, que recuerda irresistiblemente la observación de Bachelard sobre las jerarquías animales de Buffon: «El león es el rey de los animales porque conviene a un partidario del orden que todos los seres, incluso los animales, tengan un rey».<sup>30</sup> Del mismo modo, seguramente, la metáfora es la «figura central de toda retórica» porque conviene a la inteligencia, en su debilidad, que todas las cosas, incluso las figuras, tengan un centro.

Así, en virtud de un *centrocentrismo* al parecer universal e irreprimible, en el núcleo de núcleos de la retórica —o de lo que de ella conservamos— tiende a instalarse no ya la oposición metáfora/metonimia, en la que aún podía pasar un poco de aire y podían circular algunos *vestigios de un gran juego*, sino sólo la metáfora, petrificada en su realeza inútil. «Si la poesía», escribe Jacques Sojcher, «es un espacio que se abre en el lenguaje, si por ella las palabras vuelven a hablar y el sentido se recarga de significado, es porque entre la lengua usual y la palabra recuperada hay un desplazamiento del sentido, metáfora. En esa perspectiva, la metáfora ya no es una figura entre otras, sino la figura, el tropo de tropos.»<sup>31</sup> Observamos en este caso el recurso implícito a la prueba etimológica, según la cual «todo desplazamiento de sentido» es metáfora. ¿Hace falta recordar que el mismo argumento, si tuviera el menor valor, lo tendría también en los casos de *metonimia*, *metalepsis*, *hipálage*, *antonomasia* y otros más?

Más imponente (aun haciendo abstracción del genio poético del autor) es la argumentación de Michel Deguy en el artículo, ya citado, «Pour une théorie de la figure généralisée», que podría también, y con mayor razón, titularse *Metáfora generalizada*: «Si de lo que se trata es de subordinar una de las especies a un género, la metáfora, o figura de figuras, es la que puede desempeñar el papel de género... No hay sino un género supremo, el de la *figura* o metáfora... Metáfora y metonimia pertenecen, bajo su diferencia, secundaria, a una misma dimensión, para la cual el término de metafóricidad puede servir en general.»<sup>12</sup> Deguy basa esa superioridad jerárquica tan vigorosamente afirmada en la idea de que el sistema de la tropología clásico-moderna (Fontanier-Jakobson), en la propia partición que hace entre las figuras, obedece a un modelo perceptivo espacializado —contigüidad o proximidad o yuxtaposición en el caso de la metonimia, intersección en el de la sinécdoque, semejanza, «que remite a la superposición posible», en el de la metáfora— y, por consiguiente, metafórico ya.

Esa descripción de la partición tropológica no es del todo exacta, al menos en lo que se refiere a la época clásica. Ya hemos comprobado que el concepto de contigüidad, utilizado por los modernos, reducía a una sola las diversas modalidades de la relación metonímica, a la cual el propio Fontanier reservaba una extensión mucho mayor bajo la denominación prudente de «tropos por correspondencia». A decir verdad, el esquema de la intersección no ha definido nunca, en ninguna tropología, clásica o moderna, la sinécdoque: se trata, en realidad, de una inclusión o pertenencia (Fontanier dice «conexión») y más de tipo lógico que espacial: la inclusión de *vela* en *nave* es espacial, si se quiere, pero en grado alguno lo es la de *hierro* en *espada* o la de *hombre* en *mortal*. Si así fuera, los retóricos no definirían la figura «beber un vaso» como lo hacen constantemente, es decir, como una *metonimia del continente*, sino como una sinécdoque, teniendo en cuenta que el vino va «incluido» en el vaso: error que nunca han cometido. De igual modo, la relación de superposición, hacia la cual Deguy inclina la de semejanza en nombre de la retórica, nunca ha definido



a la metáfora; los de Lieja la analizan más bien, y con razón, como coposición parcial de semas y, por tanto, como intersección lógica: entre *oro* y *trigo* hay un sema común que es el color, y la *substitución* de un significante por otro en el texto no significa en ninguna parte *superposición* de los significados, o, de lo contrario, toda especie de tropo respondería a ese esquema.

Ese retorcimiento, que Deguy imprime a los conceptos de la tropología para poner de relieve mejor su esencia metafórica, se manifiesta también en su análisis de la silepsis según Fontanier. Recurriendo al ejemplo raciniano: «Un padre al castigar, señora, sigue siendo padre», acusa a Fontanier de considerar, primero, como sentido propio «la propiedad de copulador-genitor» y, después, como sentido figurado «todo el resto de la paternidad, *incluida* una cosa tan *natural*<sup>33</sup> como «los sentimientos, el corazón de un padre» y, más adelante, designa el sentimiento paterno como, en la concepción de Fontanier, añadido «metafórico»; acaba rechazando con razón una semántica tan grosera. Lo malo es que esa semántica no es en absoluto de Fontanier, para quien el segundo *padre* de «un padre siempre es un padre» no es un añadido metafórico, sino, al contrario, la reducción por sinécdoque de un sentido «primero» (precisamente el del *primer padre* de la frase) en principio total. En efecto, releamos el texto de las *Figures du discours*:<sup>34</sup> «Un padre, es decir, quien tiene la calidad, el título de padre: *sentido propio*. *Siempre es padre*, es decir, tiene siempre, aun en sus rigores, los sentimientos, el corazón de un padre, es siempre bueno y tierno como un padre: *sentido figurado* y aproximadamente la misma clase de *sinécdoque* de más arriba», y volvamos al comienzo de ese artículo sobre la «silepsis de sinécdoque». En él encontramos este doble ejemplo: «El mono siempre es mono y el lobo siempre lobo», comentado así: «Eso quiere decir que nada puede cambiar la naturaleza, las costumbres del mono y del lobo, y que esos animales serán siempre los mismos en ese sentido. En este caso el mono y el lobo representan, en primer lugar, a esos animales mismos y en toda la comprensión de las ideas que uno y otro vocablo expresa: *sentido propio*;

y, además, representan sólo algo de dichos animales, sus costumbres, su naturaleza: *sentido figurado y sinécdoque* del todo por la parte.» El sentido primero, según Fontanier, no es, pues, en ese caso, ni en el caso de *mono*, ni en el de *lobo*, ni en el de *padre*, ese sentido reducido a las propiedades biológicas que Deguy quiere ver en ellos, sino, al contrario, el sentido entendido *en toda su comprensión de las ideas que expresa*, y en este caso el «figurado» es el que limita. Así, pues, no existe la ampliación «metafórica» de la que se acusa a Fontanier y, cuando Deguy concluye: «la polisemia es primordial», no refuta la retórica, sino que la *repite*.<sup>35</sup>

Vemos, pues, que el carácter metafórico atribuido por Deguy a las definiciones de la retórica clásica y, por consiguiente, de su reproducción lingüística es un poco forzado y se debe a su propia interpretación. Además, y tal vez sobre todo, no vemos cómo se pueden invalidar las «divisiones» tropológicas y, en particular, la oposición metáfora/metonimia, en función de que descansan... sobre una metáfora. ¿Por qué metáfora? La articulación de la queja supone admitido aquello precisamente que la queja pretende rechazar. No se puede desconstruir la oposición y a la vez remitirla a uno de sus términos: se puede decir que las particiones de la retórica son ociosas y que todas las figuras no son sino una, pero con la condición de no denominarla «metáfora» en lugar de antanáclasis o poliptoton, so pena de revelar inevitablemente lo que llamaré simplemente, y sin ninguna intención polémica (cada cual tiene las suyas), una *idea preconcebida*. En efecto, me parece que el deseo profundo de toda una poética moderna es sin duda el de suprimir las particiones y a la vez establecer el reino absoluto —sin partición— de la metáfora. El resto tal vez no sea sino *motivación*.

Así, pues, el movimiento secular de reducción de la retórica parece desembocar en una valorización absoluta de la metáfora, vinculada a la idea de una metaforicidad esencial del lenguaje poético... y del lenguaje en general.<sup>36</sup> Antes de

preguntarnos por el significado de ese último avatar, tal vez no sea inútil observar dos rasgos de léxico que proceden seguramente de la misma tendencia y cuya acción de rechazo, en todo caso, ha de reforzarla por fuerza. El primero es el empleo con frecuencia abusivo, en nuestro vocabulario crítico, del término *imagen* para designar no sólo las figuras por semejanza, sino toda especie de figura o de anomalía semántica, cuando, en realidad, esa palabra connota casi inevitablemente por su origen un efecto de analogía o incluso de mimesis. Sabemos, en particular, la fortuna de que gozó ese término en el léxico del surrealismo, hasta el punto de que su empleo dispensa generalmente de cualquier otra designación de los procedimientos propios de la escritura surrealista y, de forma más general, de la poesía moderna. No es seguro que sintagmas como «oigo las hierbas de tu risa» o «las barcas de tus ojos» (Eluard) o el inefable «rocío de cabeza de gata» (Breton) se dejen reducir sin perjuicio a un proceso puramente metafórico; no es éste el lugar para emprender su análisis semántico, tal vez fuera del alcance de los instrumentos que nos legó la tradición clásica: observemos solamente que el empleo de la palabra *imagen* hace de pantalla, si no de obstáculo, para el análisis e induce sin control a una interpretación metafórica tal vez defectuosa y, como mínimo, reductora.

El otro indicio convergente es, al menos en francés, el desplazamiento (también reductor) del sentido de la palabra *símbolo*. Sabido es que el griego *symbolon* designaba originariamente, como hemos recordado más arriba, una relación metonímico-sinecdóquica entre las partes, o entre cada parte y el conjunto, de un objeto cortado en dos para servir posteriormente de signo de reconocimiento. Pero dejemos la etimología, que todo el mundo propende a evocar siempre cuando favorece a su tesis: el caso es que el empleo real del término en la lengua francesa apunta a cualquier relación semiótica motivada (e incluso, en matemáticas, inmotivada), ya sea dicha motivación analógica o de otro tipo, como lo indica perfectamente esta frase de Marmontel citada por Littré: «La hoz es el símbolo de la siega de las

mises, la balanza es el símbolo de la justicia», en que el segundo ejemplo es, evidentemente, metafórico y el primero típicamente metonímico. Pero esa variedad en el empleo de hecho no impide en absoluto la «conciencia lingüística» común de definir el símbolo como un signo analógico, como lo atestigua elocuentemente su confiscación por el movimiento simbolista, cuya estética, como es sabido, se basa en la «analogía universal», y lo expresa con toda quietud el *Dictionnaire philosophique* de Lalande (citado en el *Petit Robert*), al definir el símbolo así: «lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica». También en este caso, pues, la analogía tiende a enmascarar —o a sumergir— toda especie de relación semántica.

Sería fácil (y facilón) interpretar tales anexiones desde el punto de vista de la ideología o incluso de la teología: sabido es, por ejemplo, lo que el tema baudelairiano de la correspondencia de la Tierra con el Cielo debe a una tradición a la vez platónica y judeocristiana. Resulta tentador volver a ver en la pareja metáfora-metonimia la oposición entre el espíritu de trascendencia religiosa y el espíritu prosaico, consagrado a la inmanencia de aquí abajo. Metonimia y Metáfora son las dos hermanas del Evangelio: Marta, la activa, la mujer de su casa, atareada, que va y viene, pasa, con el trapo en la mano, de un objeto a otro, etc., y María, la contemplativa, que ha «elegido la mejor parte» e irá derecha al Cielo. Horizontal *versus* vertical. Así, podríamos clasificar las mentes en «materialistas» (prosaicas), las que —como Freud— dan preferencia al «contacto»<sup>37</sup> y no ven en la similitud sino su insípido reflejo, y «espiritualistas» (poéticas), inclinadas, al contrario, a eludir el contacto o, al menos, a sublimarlo en función de la analogía. No vamos a continuar más ese juego de extrapolaciones maniqueístas, cuyas estaciones terminales no reservan la menor sorpresa. Más vale seguramente examinar aquí, antes de concluir, uno de los motivos psicológicos —el más determinante acaso— de esa valorización de lo analógico.

Por definición, todo tropo consiste en una substitución de términos y, por consiguiente, sugiere una *equivalencia* entre esos dos términos, aun cuando su relación no sea en absoluto analógica: decir *vela* por *nave* es hacer de la vela el substituto y, por tanto, el equivalente de la nave. Ahora bien, la relación semántica más próxima de la equivalencia es, evidentemente, la similitud, espontáneamente sentida como una cuasi-identidad, aun cuando no se trate sino de una semejanza parcial. Así, pues, hay, al parecer, una confusión casi inevitable, y que sentimos la tentación de considerar «natural», entre *valer para* y *ser como*, en nombre de la cual cualquier tropo puede *pasar por* una metáfora.<sup>38</sup> Toda semiótica racional debe constituirse en reacción contra esa ilusión aparentemente primordial, *ilusión simbolista* que Bachelard habría podido clasificar entre esos obstáculos epistemológicos que el conocimiento objetivo debe superar «psicoanalizándolos». La motivación ilusoria del signo por excelencia es la motivación analogista y hasta nos atreveríamos a decir que el primer impulso de la mente, ante una relación semántica cualquiera, es el de considerarla analógica, aun cuando sea de otra naturaleza, y aun cuando sea puramente «arbitraria», como ocurre la mayoría de las veces en la semiosis lingüística, por ejemplo: a eso se debe la creencia espontánea en la semejanza de las palabras con las cosas, que ilustra el eterno cratilismo, el cual ha funcionado siempre como la ideología, o la «teoría indígena», del lenguaje poético.

Durante dos siglos (el xvii y el xviii), y sobre todo en Francia, esa tendencia «natural» a la valorización (y a veces a la sobreestimación) de la relación analógica ha estado inhibida —lo que no era seguramente la forma mejor de «psicoanalizarla»— por el objetivismo represivo propio del *ethos* clásico, que consideraba *a priori* a toda metáfora sospechosa de exceso fantasmático y mantenía cuidadosamente a raya la imaginación «simbólica». <sup>39</sup> Sabido es que el romanticismo y el simbolismo le devolvieron la libertad, pero el surrealismo al menos en su doctrina, se mantuvo al respecto más fiel de lo que se suele creer al espíritu del siglo xix, como lo demuestra con bastante claridad esta de-

claración de André Breton: «(Al lado de la metáfora y la comparación) las demás "figuras" que la retórica persiste en enumerar carecen del menor interés. Sólo el gatillo análogo nos apasiona: sólo gracias a él podemos actuar sobre el motor del mundo.»<sup>40</sup> En este caso la preferencia parece expresada sin rodeos, con todo su derecho, pero por una vez la motivación es lo que nos detiene... y, digámoslo, nos incomoda, pues esa acción *por analogía* sobre el «motor del mundo» no puede tener en verdad sino un sentido, que es: regreso a la magia.

Resulta evidente, espero, que aquí no proponemos ni a la poesía ni a la poética que renuncien al uso o a la teoría de la metáfora. Lo que, en cambio, es cierto es que una metafórica, una tropología, una teoría de las figuras no nos liberan de la retórica general y menos aún de esa «nueva retórica» (si se quiere) que nos falta (entre otras cosas) para «actuar sobre el motor del mundo» y que sería una semiótica de los discursos. De *todos* los discursos.<sup>41</sup>

Así, pues, por una vez, y en cierto modo, podríamos escuchar el ambiguo consejo del viejo y joven autor de *Falstaff*: «*Torniamo all'antico, sarà un progresso.*»

1. Larousse, París, 1970.

2. *Critique*, octubre de 1969.

3. *Revue internationale de philosophie*, 23º año, nº 87, f. I.

4. Este plural no es de cortesía y según la figura llamada *comunicación*. El reproche, de haberlo, se dirige aquí igualmente a quien lo articula y que, en el actual abuso relativo del concepto de *figura*, encontraría alguna dificultad para considerarse inocente. La crítica será aquí una forma disfrazada (y cómoda) de la autocrítica.

5. *Dialogue des orateurs*, XXXVI-XXXVII.

6. Curtius, *Littérature européenne*, p. 94.

7. A. Kibédi Varga (*Rhétorique et Littérature*, Didier, París, 1970, págs. 16-17) niega que la retórica francesa clásica sea, como hemos dicho en otro lugar, «sobre todo una retórica de la *elocutio*» y el conjunto de su libro demuestra, en efecto, el interés de ciertos

retóricos de los siglos xvii y xviii por las técnicas de argumentación y de composición. Se trata de una cuestión de insistencia y proporciones relativas y también de elección de las referencias; Varga se apoya en Barry, Legras, Crevier y yo en Lamy, Dumarsais, Fontanier. Habría que examinar sistemáticamente, por ejemplo, el centenar de títulos reunidos por P. Kuentz (*XVII<sup>e</sup> siècle*, nº 80-81). Me parece también que la parte dedicada a la *elocutio*, aun cuando no sea la más importante, es en esa época ya la más viva, la más original respecto de los modelos antiguos y, por tanto, la más productiva (pese al material nuevo aportado por la elocuencia sagrada). ¿Será tal vez un efecto de proyección? Pero el propio Varga trae agua a este molino al observar que Ramus, ya en el siglo xvi, proponía asignar a la dialéctica la *inventio* y la *dispositio* y sólo dejaba a la retórica el arte de la *elocutio*.

8. «L'ancienne rhétorique», *Communications* 16, diciembre de 1970.

9. Remito aquí a la Introducción de la reedición de *Figures du discours*, Flammarion, 1968.

10. Hay que solucionar, mal que bien, esa carencia: por eso, quisiera proponer que se designara esa parte de la retórica con el nombre de *figurática*, que al menos no se presta a equívocos.

11. Papel simbólico, conviene precisar, pues si bien se utilizó mucho su manual en las clases a lo largo del siglo xix, su influencia posterior parece haber sido prácticamente nula hasta su reciente resurrección.

12. II, cap. 21.

13. O hacia la prosa escrita considerada en su función estética, como lo hace la estilística moderna.

14. Recordemos también esta frase del P. Lamy: «Las metáforas vuelven sensibles todas las cosas.»

15. «Los dos principios de la asociación, la similitud y la contigüidad, encuentran su síntesis en una unidad superior: el *contacto*. La asociación por contigüidad equivale a un contacto directo, la asociación por similitud es un contacto en el sentido figurado de la palabra. La posibilidad de designar por la misma palabra las dos variedades de asociación prueba ya que el mismo proceso psíquico rige una y otra» (*Totem et tabou*, trad. S. Jankélévitch, Petite Collection Payot, págs. 100-101). Esa dicotomía recoge, evidentemente, la oposición establecida por Frazer entre *imitación* y *contagio*. Sabido es, sin embargo, el lugar que la *Traumdeutung* (1900) y el *Witz* (1905) reservaban a la «representación por el contrario» en el trabajo del sueño y la agudeza y que más adelante la figura de la antífrasis reaparecería en la retórica de la denegación (*Die Verneinung*, 1925).

16. *Essais de linguistique générale*, p. 65. La reducción se enuncia ya de pasada en Dumarsais, *Tropes*, II, 4: «La sinécloque es, pues, una especie de metonimia por la cual (...) tomo lo más por lo menos, o lo menos por lo más.»

17. *Sociologie et Anthropologie*, p. 57. Véase también Jakobson,

«Remarques sur la prose de Pasternak», trad. fr. en *Poétique* 7, p. 317: «El paso de la parte al todo y del todo a la parte no es sino un caso particular del proceso (de la asociación por contigüidad).»

18. «... en virtud de una comparación que está en la mente» (Dumarsais, II, 10).

19. «La comparaison poétique: essai de systématique» (*Langages*, 12, diciembre de 1968).

20. Tomo este término de Danielle Bouverot, «Comparaison et Métaphore», *Le Français moderne*, 1969. La autora propone un reparto de las «imágenes» (figuras de analogía) en cuatro tipos: *comparación* («La noche se adensaba como un tabique»), que corresponde a nuestra comparación motivada; *identificación atenuada* («Y esa inmensa noche semejante al viejo caos»), que corresponde a nuestra comparación inmotivada; *identificación* («La noche, huésped huraña»), que yo especifico como identificación inmotivada; *metáfora* («Oigo la dulce noche que camina»). La diferencia esencial entre las dos clasificaciones atañe a la importancia concedida a la presencia o ausencia del modalizador, que determina para mí la distinción entre comparación e identificación.

21. Marcados aquí por un asterisco.

22. Pasa por alto, en particular, el papel de la cópula y sus diferentes formas. Véase al respecto Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, Londres, 1958.

23. Evidentemente, no hay que tomar aquí este calificativo en un sentido rigurosamente cronológico. En el movimiento que describimos, ciertas etapas se superponen y Proust, por ejemplo, representa una fase de limitación más «avanzada» que Jakobson.

24. «Mucho después, cuando la disposición (o el simulacro ritual de la disposición) de las cattleyas ya llevaba mucho tiempo en desuso, la metáfora "hacer cattleya", convertida en una simple expresión que empleaban sin pensar, cuando querían significar el acto de la posesión física... sobrevivió en su lenguaje, en que lo conmemoraba, a ese uso olvidado» (Pléiade, I, p. 234).

25. «Pour une méthode d'analyse stylistique des images», *Langue et Littérature*, Les Belles Lettres, París, 1961, p. 154.

26. *Structure du langage poétique*, págs. 128-129.

27. *Écrits*, p. 506; confusión notada por J. F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971, p. 256: «Me parece que *su gavilla*... es un caso válido de metonimia, pues *su gavilla* se entiende como emblema de Booz.» Lacan propone, por lo demás (p. 507), como «fórmula» de la metáfora: «una palabra por otra», lo que es la definición del tropo en general. Lyotard declara esa fórmula «enteramente adecuada», pero a continuación le reprocha no decir qué es «lo esencial de la metáfora». ¿Cómo puede ser «enteramente adecuada» una definición que omite lo esencial? A decir verdad, ese elemento esencial no es para Lyotard la relación de analogía entre contenido y vehículo, sino (según el prejuicio surrealista erigido aquí en norma y criterio) la novedad, o incluso la arbitrariedad de su aproximación, el hecho de una «substitución no autorizada por



el uso»: «La verdadera metáfora, el tropo, comienza con el exceso en el alejamiento, con la transgresión del campo de los sustituibles recibidos por el uso» (págs. 254-255). Así, según Lacan, «gavi-lla» por *segador* es una metáfora y, según Lyotard, «llama» por *amor*, por formar parte del «uso», no lo es seguramente. El concepto de *uso*, en definido singular, como si sólo hubiera uno, es, evidentemente, en éste, como en otros casos, fuente de confusión, pues la retórica vive, al contrario, de la pluralidad de los usos. Sin embargo, Lyotard no anda desacertado seguramente, cuando reprocha a Jakobson su extensión subrepticia del concepto (retórico) de metáfora al conjunto de las relaciones (lingüísticas) de selección... y yo añadiría: del concepto de metonimia al conjunto de las relaciones de combinación.

28. Págs. 7 y 91. (El subrayado es nuestro.)

29. Recordemos que Tesauiro veía en la metáfora la «reina de las figuras» (J. Roussel, *La littérature de l'âge baroque*, p. 187) y Vico «la más luminosa de las figuras» y que el propio Aristóteles veía en ella el indicio de una especie de genio (*euphuia*), el don de «ver las semejanzas» (*Poética* 1459 a).

30. *Formation de l'esprit scientifique*, p. 45.

31. Art. cit., p. 58.

32. Art. cit., págs. 841, 852, 861.

33. El subrayado es de Deguy (p. 848).

34. P. 107.

35. La misma desviación se da, cuando Deguy rechaza la división de las metáforas en animado/inanimado por ser, a su vez, metafórica, «cuando la totalidad del ser se ve "como" vida en hábito (*spiritus, anima*), ¡como para que pueda haber una diferencia tal como de lo *animado* a lo *in-animado*!» (p. 847). Pero *hábito* por *vida* procede, a su vez, de una sínecdoque (como atributo) o de una metonimia (como efecto y signo), en absoluto de una metáfora.

36. Desde luego, no vamos a negar aquí esa metafóricidad, por lo demás evidente, sino sólo recordar que la figuratividad esencial a todo lenguaje no se *reduce* a la metáfora.

37. Habría que saber qué palabra alemana traduce aquí el Dr. Jankélévitch, pero por alguna razón la palabra francesa me parece claramente insustituible.

38. Eso es más o menos lo que da a entender Fontanier, cuando, al criticar la definición de la metáfora que da Dumarsais (transferencia de significado «en virtud de una comparación que está en la mente»), escribe: «Si la metáfora se produce por comparación, y por una comparación mental, ¿no tiene eso en común con los demás tropos? ¿Acaso no es en virtud de una comparación mental como se transfiere el nombre de la causa al efecto o del efecto a la causa? ¿El nombre de la parte al todo o del todo a la parte? ¿Acaso no es, por último, semejante tipo de comparación el que hace captar todas las relaciones cualesquiera entre los objetos y entre las ideas?» (*Commentaire*, págs. 161-162). La palabra *comparación* está tomada aquí, evidentemente, en su sentido más amplio

(percepción de una relación «cualquiera» entre dos objetos o ideas), pero esa extensión misma es característica: comparar es percibir (o establecer) una relación cualquiera y, *más particularmente*, una relación de similitud. Parece «como si» la analogía fuera la relación por excelencia. Recordemos también que Jakobson (*Essais*, págs. 66-67 y *Langage enfantin*, págs. 116-117) atribuye la reducción, en los estudios literarios, de la «estructura bipolar efectiva» metáfora/metonimia a un «esquema unipolar amputado», al hecho de que por esencia la relación entre todo metalenguaje teórico y su lenguaje-objeto es de tipo metafórico: la teoría de la metáfora, es decir, el discurso sobre la metáfora, es, pues, más homogéneo a su objeto —más «natural»— que el discurso sobre la metonimia o sobre cualquier otro tropo. O sobre cualquier otro objeto. Cuando el «principio de equivalencia» atañe a la equivalencia misma, *similitudo similitudinem fricat*. ¿Puede haber algo más voluptuoso para un (hipotético) *narcisismo de la lengua*?

39. Véase Jean Rousset, «La querelle de la métaphore», *L'Intérieur et l'Extérieur*, Corti, París, 1968. Rousset relaciona la «relativa decadencia» de la metáfora durante el siglo xvii (que es una de las formas adoptadas por el rechazo del espíritu barroco por el clasicismo) con la substitución por la cosmología posterior a Galileo del «antiguo cosmos analógico; aquél fundamentaba lógicamente la validez del espíritu metafórico que descansaba sobre las semejanzas y las correspondencias entre todo: los órdenes de la realidad, de la piedra al hombre y del hombre a los astros» (p. 67).

40. *La Clé des champs*, 1953, p. 114.

41. No obstante, hay que saludar algunas excepciones recientes al movimiento general, aquí descrito, de limitación del concepto de retórica: así, el seminario de Roland Barthes y el libro de A. Kibédi Varga —en que el objetivo teórico se toma en su máxima amplitud—, ya citados.

## METONIMIA EN PROUST\*

La relación metafórica, basada en la analogía, es tan importante en Proust, está tan manifiestamente enraizada en el núcleo de su teoría y su práctica estéticas y de su experiencia espiritual, que con la mayor naturalidad nos sentimos inclinados, como él mismo, a sobreestimar su acción en detrimento de otras relaciones semánticas. Corresponde sin duda a Stephen Ullmann el mérito de haber sido el primero en advertir, en dos capítulos (V y VI) de su libro sobre *El estilo en la novela francesa*, la presencia en las «imágenes» proustianas, junto a las metáforas famosas, de transposiciones típicamente metonímicas: las que se basan, dice, «en la contigüidad de dos sensaciones, en su coexistencia en el mismo contexto mental»<sup>1</sup> y de las que cita como ejemplo hipálages como «sequedad morena de los cabellos» por sequedad de los cabellos morenos o, más sutilmente, «superficie azulada» del silencio que reina bajo el cielo del domingo en Combray. Seguramente podríamos clasificar en la misma categoría otras «imágenes» advertidas por Ullmann, como el «frescor dorado de los bosques» o incluso el célebre tintineo «ovalado y dorado» de la campanilla del jardín, en que las cualidades visuales atribuidas a sensaciones táctiles o auditivas proceden evidentemente, de una transferencia de la causa al efecto.<sup>2</sup>

Sin embargo, las transposiciones puramente metonímicas siguen siendo bastante escasas en la obra de Proust y,

sobre todo, ninguna de ellas es recibida efectivamente como tal por el lector: el tintineo no es sin duda ovalado y dorado sino porque la propia campanilla lo es, pero en éste como en otros casos la explicación no entraña la comprensión; sea cual fuere su origen, el predicado *ovalado* o *dorado* se refiere a *tintineo* y, por una confusión casi inevitable, se interpreta esa calificación no como una transferencia, sino como una «sinestesia»: el deslizamiento metonímico no se ha «disfrazado» simplemente, sino que, además, se ha transformado en predicación metafórica. Así, lejos de ser antagonistas e incompatibles, metáfora y metonimia se sostienen y se interpenetran y tener en cuenta la segunda no ha de consistir en confeccionar una lista concurrente frente a la de las metáforas, sino en mostrar la presencia y la acción de las relaciones de «coexistencia» dentro de la propia relación de analogía: el papel de la metonimia en la *metáfora*.

Confrontemos ahora dos pasajes de *En busca del tiempo perdido*. El primero pertenece a *Por el camino de Swann*: el narrador contempla la llanura de Méséglise, cubierta hasta el horizonte de campos de trigo agitados por el viento; «a la derecha», añade, «se veían por encima de los trigos los dos campanarios cincelados y rústicos de Saint-André-des-Champs, deshilachados, a su vez, desconchados, imbricados de alvéolos, de grabados entrecruzados, amarilleantes y grumosos, como dos espigas». El segundo se encuentra en *Sodoma y Gomorra*, durante la segunda estancia en Balbec; Marcel acaba de visitar con Albertine la iglesia de Marcouville y, por anticipación, evoca la de Saint-Mars-le-Vêtu, donde han de ir juntos el día siguiente: «Saint-Mars, cuyos dos antiguos campanarios de un rosa salmón, de tejas en losange, ligeramente encorvados y como palpitantes, tenían, en esa época ardiente en la que no se pensaba sino en el baño, el aspecto de viejos peces agudos, imbricados de escamas, musgosos y rojizos, que, sin movimiento aparente, se alzaban en un agua cristalina y azul.»<sup>3</sup>

Ahí tenemos dos parejas de campanarios, manifestamente muy semejantes en sus características objetivas esenciales: la forma aguda o deshilachada, el color amarillo-rojizo, la superficie rugosa, escamosa o alveolada. ¿Por qué injerta la imaginación del narrador, a partir de esos datos sensiblemente idénticos, dos comparaciones completamente diferentes, en un caso entre los campanarios y espigas, en el otro entre los (mismos) campanarios y peces? La razón es bastante evidente y, por lo demás, en el caso del segundo ejemplo el propio Proust lo indica con mucha claridad en esta incidental con valor causal: «en esa época ardiente en que no se pensaba sino en el baño»; es el pensamiento del baño, la proximidad (espacial, temporal, psicológica) del mar, lo que orienta hacia una interpretación acuática el trabajo de la imaginación metafórica. En el texto de *Swann*, la explicación es más discreta, pero igualmente inequívoca: «los dos campanarios, deshilachados, a su vez»;<sup>4</sup> los campanarios de Saint-André son en este caso como dos espigas *entre otras* y el entorno es el que sugiere la semejanza. Que la sugiere: es decir, no que la crea, sino que la elige y la actualiza entre las diversas virtualidades analógicas contenidas en la apariencia de los campanarios; pero esa acción basta para ilustrar la influencia de las relaciones de contigüidad en el ejercicio de la relación metafórica. En otro lugar (I, p. 184), vemos aparecer la misma iglesia de Saint-André en medio de los trigos, «rústica y dorada como un almiar»; el motivo cromático es el mismo, pero, de la espiga al almiar, la forma difiere sensiblemente: es que lo esencial, para Proust, es asimilar Saint-André a su «entorno» rústico: espiga, almiar, todo lo que motiva la *aproximación* le vale.

Un campanario puntiagudo, amarillo e imbricado de grabados cruzados puede, pues, evocar entre otras, igualmente y *ad libitum*, la imagen de una espiga madura (o de un almiar) o la de un pez dorado. Entre esas dos «similitudes» virtuales, Proust escoge en cada caso la que se adapta mejor a la situación o (es la misma cosa) al contexto: calidad terrosa de Méséglise, esencia marina de Balbec. Otro campanario (el mismo, tal vez), el de Saint-Hilaire en Com-

bray, presenta, por lo demás, por tres veces un fenómeno de mimetismo totalmente comparable: «Una mañana brumosa de otoño, parecía, elevándose por encima del violeta borrascoso de los viñedos, una ruina de púrpura casi del color de viña virgen»; y dos páginas más allá: «Cuando después de la misa entrábamos a decir a Théodore que trajera un bollo mayor de lo habitual... teníamos ante nosotros el campanario que, dorado y cocido, a su vez, como un bollo mayor y bendito, con escamas y goteos gomosos de sol, pinchaba con su aguda punta el cielo azul. Y al atardecer, cuando volvía del paseo, y pensaba en el momento, poco después, en que habría de dar las buenas noches a mi madre y no verla más, estaba, al contrario, tan agradable, al acabar el día, que parecía colocado y hundido como un cojín de terciopelo pardo en el cielo palidecido que había cedido bajo su presión, se había ahuecado ligeramente para hacerle sitio y reflujó sobre sus bordes.»<sup>5</sup> Campanario-espiga (o iglesia-almiar) en plenos campos, campanario-pezuña en el mar, campanario púrpura por encima de los viñedos, campanario-bollo a la hora de los pasteles, campanario-cojín a la caída de la noche, en Proust hay manifiestamente una especie de esquema estilístico recurrente, casi estereotipado, que podríamos llamar el *topos del campanario-camaleón*. Casi inmediatamente después del último ejemplo, Proust menciona el caso —paradójico— de una «ciudad de Normandía vecina de Balbec» donde la flecha gótica de la iglesia se lanza en perspectiva por encima de dos palacetes del siglo XVIII, cuya fachada «remata», pero «de una manera tan diferente, y tan preciosa, tan anillada, tan rosa, tan barnizada, que se ve claramente que forma tan poca parte de ellos como de dos hermosos guijarros unidos, entre los cuales queda atrapada en la playa, la flecha purpurina y dentada de una concha ahusada como una torrecilla y reluciente de esmalte».<sup>6</sup> Como se ve, aquí hasta la diferencia se inscribe en un sistema de semejanza por contagio: el contraste entre flecha y fachadas es semejante al contraste muy próximo entre concha y guijarros, y la homología compensa y salva el contraste. En una versión anterior,<sup>7</sup> la ciudad normanda evocada aquí es Falaise y sólo el techo

de un palacete se encaja entre las dos flechas «como en una playa normanda un guijarro entre dos conchas caladas». Las variaciones del objeto «descrito» bajo la permanencia del esquema estilístico muestran bastante bien la indiferencia respecto del *referente* y, por tanto, el irreductible realismo de la descripción proustiana.

En todos esos casos, la proximidad impone o garantiza la semejanza, en todos esos ejemplos la metáfora encuentra su apoyo y su motivación en una metonimia:<sup>8</sup> así sucede con mucha frecuencia en Proust, como si la *exactitud* de una aproximación analógica, es decir, el grado de semejanza entre los dos términos, le importara menos que su *autenticidad*,<sup>9</sup> entendiéndolo por tal su fidelidad a las relaciones de vecindad espacio-temporal;<sup>10</sup> o más bien como si la primera le pareciera garantizada por la segunda, al tender los objetos del mundo a agruparse por afinidades según el principio, ya invocado por Jean Ricardou a propósito de las superposiciones metonímico-metafóricas en Edgar Poe:<sup>11</sup> los que se asemejan se juntan (y recíprocamente). Así, ciertos cocineros se las ingenian para combinar un plato regional con una salsa o un aderezo rigurosamente autóctonos y acompañarlo con un vino «del país», convencidos de la conveniencia, de la armonía gustativa, de los productos de un mismo terruño. ¿Acaso no es el mismo respeto del «contexto» el que induce a Marcel, en Balbec, a «no dirigir la mirada a la mesa sino los días en que servían un gran pescado» o, también, a no desear ver Ticianos ni Carpaccios sino en Venecia, en su marco «natural», y no trasplantados en una sala del Louvre<sup>12</sup> o, incluso, a no desear en los campos de Méséglise sino a una campesina de los alrededores y, en las playas de Balbec, a una hija de pescador? «La mujer que, al pasar, me despertaba el deseo no me parecía un ejemplar cualquiera de ese tipo general: la mujer, sino un producto necesario y natural de esa tierra... Yo no separaba la tierra de los seres. Deseaba a una campesina de Méséglise o de Roussainville, a una pescadora de Balbec, como deseaba a Méséglise y a Balbec. El placer que podían darme me habría parecido menos verdadero, no habría creído en él, si hubiera modificado a mi antojo las condicio-

nes. Conocer en París a una pescadora de Balbec o a una campesina de Méséglise habría sido como recibir conchas que no hubiera visto en la playa, un helecho que no hubiese encontrado en el bosque, habría sido como sustraer al placer que la mujer habría de darme todos aquellos con que la había envuelto mi imaginación. Pero vagar así por los bosques de Roussainville sin una campesina a la que abrazar habría sido no conocer el tesoro oculto, la belleza profunda, de esos bosques. Esa muchacha a la que yo no podía dejar de ver acribillada de follajes, era, a su vez, para mí, como una planta local de una especie más elevada simplemente que las otras y cuya estructura permitía aproximarse más que en ellas al sabor profundo del país.»<sup>13</sup> Sorprendemos aquí, en cierto modo, el nacimiento de la analogía en el momento en que se desprende apenas de la proximidad totalmente física que la crea: se ve (se imagina) a la joven campesina «acribillada de follajes» antes de (y para) que se convierta, a su vez, en «una planta». Tal vez ningún otro texto ilustre mejor ese *fetichismo del lugar* que el narrador denunciaría más adelante como un error de juventud y una «ilusión que había de perder», pero que no por ello deja de ser sin duda un dato primordial de la sensibilidad proustiana: uno de esos datos primordiales *contra* los cuales precisamente se edificó su pensamiento último.

Nada encarna mejor, naturalmente, ese estado mixto de semejanza y proximidad que la relación de *parentesco* y sabido es con qué predilección explotó Proust esa situación privilegiada, al aproximar a la tía y al sobrino, al substituir el padre por el hijo y la madre por la hija y extremar hasta el vértigo el ambiguo placer de la confusión. Parece como si el arte de la descripción consistiera para él en descubrir, entre los objetos del mundo, tales semejanzas por filiación auténtica; véase con qué complacencia empareja el retrato y el modeló, marinas de Elstir frente al paisaje de Balbec o esculturas rústicas de Saint-André cuya semejanza «certifica» la yuxtaposición de una joven campesina de Méséglise que ha ido a refugiarse, réplica viva «cuya presencia, semejante a la de los follajes de parietarias que han crecido junto a los follajes esculpidos, parecía destinada a permitir,



mediante una confrontación con la naturaleza, juzgar la verdad de la obra de arte». <sup>14</sup> Esa confrontación de iguales encuentra, naturalmente, su forma más pura y más perfecta en el espectáculo repetido del objeto y su reflejo, tal como Proust lo organiza en una puesta en escena particularmente refinada en la habitación de Marcel en el Grand Hôtel de Balbec, cuyas paredes ha cubierto un tapicero providencial de vitrinas con espejos en los que «se refleja el espectáculo cambiante del mar y el cielo, «desplegando un friso de claras marinas que sólo interrumpían los macizos de la caoba», de tal modo que en ciertos momentos esas vitrinas yuxtapuestas, «al mostrar nubes semejantes, pero en otra parte del horizonte y coloreadas de forma diferente por la luz, parecían ofrecer como la repetición, cara á ciertos maestros contemporáneos, de un solo y mismo efecto, captado siempre en horas diferentes, pero que ahora, con la inmovilidad del arte, podían verse todos juntos en una misma habitación, ejecutados en pastel y protegidos por el cristal». Multiplicación del paisaje evidentemente eufórica, no sólo porque transforma el espectáculo natural en efecto artístico, sino también, y recíprocamente, porque la obra en ella imitada armoniza, como las marinas de Elstir que refleja, con su contexto: Proust compara el cuarto de Balbec con «uno de esos dormitorios-modelo que se presentan en las exposiciones "modern style" de mobiliario, donde aparecen adornados con obras de arte que se supone han de alegrar los ojos de quien en ellos se acueste, y a los que se ha dado temas relacionados con el tipo de paraje en el que debe encontrarse la alcoba», <sup>15</sup> y es patente que el placer del espectáculo se debe precisamente a esa relación armónica. <sup>16</sup>

Los ejemplos de metáforas con fundamento metonímico, o metáforas *diegéticas*, <sup>17</sup> se dispersan naturalmente en el conjunto de *En busca del tiempo perdido*, y sería fastidioso e inútil presentar un inventario exhaustivo de ellas. Citemos, sin embargo, como ilustración, la mirada de la duquesa de Guermantes en la iglesia de Combray, «azul como un rayo de sol que hubiese atravesado la vidriera de Gilbert el Malo», vidriera que es precisamente la que

adorna la capilla en que se encuentra entonces la duquesa;<sup>18</sup> o esa bóveda y ese fondo de frescos de Giotto en la Arena de Padua, «tan azules, que parece que el radiante día haya cruzado el umbral también con el visitante y haya acudido por un instante a poner a la sombra y al fresco su cielo puro, su cielo puro apenas un poco más obscuro por haber perdido los dorados de la luz, como en esos cortos intervalos con que se interrumpen los días hermosos, cuando sin que hayamos visto nube alguna, al haber, vuelto el sol su mirada en otra dirección, el azul, más suave aún, se ensombrece»<sup>19</sup> (aquí notamos, como en el pasaje citado más arriba sobre Saint-André-des-Champs, la repetición del procedimiento de inserción en la primera de una segunda comparación con un desplazamiento muy leve);<sup>20</sup> o también, caso mucho más complejo, la red de analogías y proximidades que se urde en ese otro pasaje de *La fugitiva*, en que el narrador evoca sus visitas al baptisterio de San Marcos en compañía de su madre: «Ha llegado un momento en que, cuando recuerdo el baptisterio, ante las aguas del Jordán donde San Juan sumerge a Cristo, mientras la góndola nos esperaba ante la Piazzetta, no me resulta indiferente que en esa fresca penumbra, junto a mí, hubiera una mujer envuelta en su luto con el fervor respetuoso y entusiasta de la mujer de edad que vemos en Venecia en la *Santa Ursula* de Carpaccio, ni que esa mujer de mejillas rojas, de ojos tristes, en su velos negros, y a la que nada ya podrá jamás hacer salir para mí de ese santuario suavemente iluminado de San Marcos donde estoy seguro de volverla a encontrar porque en él tiene su lugar reservado como un mosaico, fuese mi madre».<sup>21</sup> mosaico del bautismo, «en relación con el paraje», en que el Jordán presenta como un segundo baptisterio *en abyme* dentro del primero; réplica dada a las aguas del Jordán por las de la laguna ante la Piazzetta, frescor helado que cae sobre los visitantes como un agua bautismal, mujer de luto semejante a la —muy próxima— del cuadro de Carpaccio, imagen *en abyme*, a su vez, de Venecia en Venecia,<sup>22</sup> inmovilidad hierática de la imagen materna en el recuerdo del «santuario», como de uno de los mosaicos que tiene delante, y, por

eso mismo, sugerencia de una analogía entre la madre del narrador y la de Cristo... Pero el ejemplo más espectacular es, evidentemente, *Sodoma y Gomorra I*, ese fragmento de treinta páginas todo él construido sobre el paralelo entre la «conjunción Jupien-Charlus» y la fecundación por un abejorro de la orquídea de la duquesa: paralelo cuidadosamente preparado, mimado, alimentado, reactivado de página en página a lo largo de todo el episodio (y del discurso conmemorativo que inspira), y cuya función simbólica no cesa de nutrirse, por así decir, con la relación de contigüidad que se ha establecido en el patio del palacete de Guermantes (unidad de lugar) en el momento en que el insecto y el barón entraban juntos (unidad de tiempo) zumbando al unísono; no basta, pues, con que el encuentro milagroso (o al menos así considerado entonces por el protagonista) de los dos homosexuales sea «como» el encuentro milagroso de una orquídea y un abejorro, que Charlus entre «silbando *como* un abejorro», que Jupien se quede inmobilizado ante su mirada y «se enraíce *como* una planta», etc.: es necesario también que los dos encuentros se produzcan «en el mismo instante», y en el mismo lugar, ya que entonces la analogía no aparece sino como un efecto secundario, y tal vez ilusorio, de la *concomitancia*.<sup>23</sup>

En ese esfuerzo por componer gracias a semejantes redes la coherencia de un lugar, la armonía de una «hora», la unidad de un clima, parecen existir en *En busca del tiempo perdido* algunos puntos de concentración o de cristalización más intensa, que corresponden a focos de irradiación estética. Sabido es hasta qué punto ciertos personajes obtienen su *tema* personal de la consonancia en que se encuentran con su paisaje ancestral (Oriane con el país de Guermantes) o el marco de su primera aparición (Albertine y el grupo de sus compañeras en silueta ante el mar,<sup>24</sup> Saint-Loup en el dorado resplandeciente del sol multiplicado por los destellos revoloteantes de su monóculo); recíprocamente, el elemento estético predominante en un personaje puede suscitar en el ensueño del héroe la imagen de un paraje determinado: así, la «tez de plata y rosa» de la señorita de Stermaria (con la que ya «armoniza» su invariable som-

brero de fieltro gris) sugiere novelescos paseos en pareja «en el crepúsculo en que brillarían más suavemente por encima del agua ensombrecida las flores rosas de los brezos».<sup>25</sup> Pero tal vez sea «en torno a la señora Swann», en las últimas páginas de *Swann* y la primera parte de las *Muchachas en flor* que lleva precisamente ese título, donde se manifiesta con la mayor insistencia (una insistencia tal vez demasiado sensible y coincidente con el esteticismo aplicado y demostrativo de la nueva Odette) esa preocupación por la armonía cromática: «fuegos anaranjados», «rojo combustión», «llama rosa y blanca de los crisantemos en el crepúsculo de noviembre»; «sinfonía en blanco mayor» de los ramilletes de mundillos y de las pieles de armiño, «que parecían los últimos bancales de las nieves del invierno», en la época de las últimas heladas de abril;<sup>26</sup> colores matizados de sus apariciones en el Bois, con vestido y capote malvas, flor de iris, ramillete de violetas, gran sombrilla «del mismo tono» y que vertía sobre ella como «el reflejo de una enramada de glicinas», vestidos siempre «unidos a la estación y a la hora por un vínculo necesario» («las flores de su flexible sombrero de paja, las cintitas de su vestido me parecían nacer del mes de mayo más naturalmente aún que las flores de los jardines y los bosques»), y, al mismo tiempo, andares «tranquilos y ociosos», estudiados para «indicar la proximidad» de ese piso «cuya fresca sombra interior parecía llevar aún en torno a ella»;<sup>27</sup> serie de cuadros monocromos<sup>28</sup> en los que se produce, mediante el relevo mimético de una puesta en escena del «color del tiempo», la unión del interior y el exterior, del jardín y el salón, del artificio y la estación; en torno a la señora Swann, todos los contrastes se borran, todas las oposiciones desaparecen, todas las barreras se esfuman en la cuforía de un espacio continuo.

Ya hemos visto por qué procedimiento, más brutal y a la vez más sutilmente artificial (la colección de las «marinas» dispuesta en torno a la habitación del héroe por el reflejo del paisaje en las vitrinas de la biblioteca), asegura Proust a Balbec esa armonía del interior y del exterior. A decir verdad, el contagio del paraje estaba ya suficiente-

mente establecido por la mención de las paredes esmaltadas y que contenían, «como las pulidas paredes de una piscina donde azulea el agua, un aire puro, celeste y salino»;<sup>29</sup> aun antes de verse invadido por el espectáculo multiplicado del mar, el cuarto del narrador se ve, por así decir, substancialmente marinizado por la presencia de esas paredes relucientes y como rutilantes de agua. A ese cuarto piscina, que más adelante se convertirá en camarote de barco,<sup>30</sup> corresponde un comedor acuario: «Por la noche... las fuentes eléctricas hacían brotar a raudales la luz en el gran comedor, éste se volvía como un inmenso y maravilloso acuario ante cuya pared de vidrio la población obrera de Balbec, los pescadores y también las familias de los pequeños burgueses, invisibles en la sombra, se aplastaban contra el cristal para divisar, lentamente mecida en remolinos de oro, la lujosa vida de esa gente, tan extraordinaria para los pobres como la de peces y moluscos extraños.»<sup>31</sup>

Como vemos, aquí, a diferencia de lo que ocurre en el París de la señora Swann, la confusión del interior y el exterior no funciona en los dos sentidos: en Balbec, el término dominante de la metáfora es casi siempre el mar; por todas partes estalla, como dirá Proust a propósito de los cuadros de Elstir, la «fuerza del elemento marino».<sup>32</sup> El es, evidentemente, el que da a los dos episodios de Balbec, y en particular al primero, su «multiforme y poderosa unidad». Una red continua de analogías, en el paisaje «real» y en su representación pictórica, se esfuerza por «suprimir toda demarcación» entre el mar y todo lo que lo frecuenta y confina con él: los peces que contiene y alimenta: «el mar ya frío y azul como el pez llamado mujol»;<sup>33</sup> el cielo suspendido sobre él y que con él se confunde en el horizonte: «gracias a un efecto de sol, ... había mirado con júbilo una zona azul y fluida sin saber si pertenecía al mar o al cielo»;<sup>34</sup> el sol que lo ilumina, y que, al tiempo que le infunde su luz, «una luz húmeda, holandesa, en la que se sentía subir hasta el propio sol el frío penetrante del agua», se cala con su liquidez y su frescor, hasta esa completa inversión cromática en que el mar se vuelve amarillo «como un topacio... rubio y lechoso como cerveza» y el sol «verde como el agua

de una piscina»;<sup>35</sup> y esa liquidez de la luz marina, rasgo común, como se sabe, a los parajes normando, holandés y veneciano, es en Proust, como en un Van Goyen, un Guardi, un Turner o un Monet, el más poderoso agente de unificación del paisaje: ella es, por ejemplo, la que «transfigura» con su pátina «tan bella como la de los siglos» la iglesia demasiado nueva o demasiado restaurada de Marcouville l'Orgueilleuse: «A través de ella los grandes bajorrelieves parecían no verse sino bajo una capa fluida, mitad líquida, mitad luminosa; la Santa Virgen, Santa Isabel, San Joaquín nadaban aún en remolinos impalpables, casi en seco, a flor de agua o a flor de sol»;<sup>36</sup> la tierra, por último, a la que, como sabemos, Elstir no cesa de comparar «tácita e incansablemente» con el mar, empleando para una, y recíprocamente, sólo «términos» tomados al léxico del otro y explorando sistemáticamente los efectos de luz y los artificios de perspectiva. Un poco más adelante, el propio Elstir designará el modelo veneciano de esas fantasmagorías: «Ya no se sabía dónde acababa la tierra, dónde comenzaba el agua, qué era palacio aún o ya barco»;<sup>37</sup> pero ese modelo no es sólo pictórico, es la realidad del paisaje anfibio la que se impone al pintor proustiano ante el puerto de Carquet-huit, como se imponía en otros lugares a Carpaccio, a Veronés o a Canaletto. Y el narrador, en la segunda estancia en Balbec, podrá perfectamente atribuir a la influencia del gran impresionista su percepción tardía de esas analogías, mar vuelto «rural», estelas «polvorientas» de barcos de pesca semejantes a campanarios de aldea, barcas segando la superficie «cenagosa» del océano,<sup>38</sup> sabemos, en realidad, que mucho antes de haber visto una tela de Elstir, ha tenido ocasión «de confundir una parte más oscura del mar con una costa alejada», que el día siguiente al de su llegada a Balbec descubría, desde la ventana de su cuarto, el mar semejante a un paisaje de montaña e incluso que desde hacía mucho tiempo se había imaginado el campanario de Balbec como un acantilado azotado por las olas.<sup>39</sup> Esas «metáforas» visuales, atribuidas a Elstir o percibidas directamente por Marcel, que dan al paisaje de Balbec su tonalidad específica, ilustran perfectamente esa tendencia fun-

damental de la escritura y la imaginación proustianas — «técnica» y «visión» — a la asimilación por vecindad, a la proyección de la relación analógica en la relación de contigüidad, cuya intervención ya habíamos visto en los ensueños toponímicos del joven héroe.<sup>40</sup>

Vamos a tomar un ejemplo de esas asimilaciones, a veces especiosas, en *Por el camino de Swann*: es la evocación de las garrafas sumergidas en el Vivonne «y que, llenadas por el río que, a su vez, las cercaba, a un tiempo "continente" de flancos transparentes como un agua endurecida y "contenido" sumergido en un continente mayor de cristal líquido y corriente, evocaban la imagen del frescor de una forma más deliciosa e irritante que sobre una mesa servida, mostrándola sólo en fuga en esa aliteración perpetua entre el agua sin consistencia en que las manos no podían captarla y el vidrio sin fluidez donde el paladar no podría gozarlo».<sup>41</sup> Vidrio=agua endurecida, agua=cristal líquido y corriente: aquí, mediante un artificio típicamente barroco, es donde las sustancias en contacto intercambian sus predicados para entrar en esa relación de «metáfora recíproca»<sup>42</sup> que Proust llama audazmente *aliteración*: audacia legítima, pues se trata sin duda, como en la figura poética, de una coincidencia de lo análogo y lo contiguo; audacia reveladora, pues en este caso la consonancia de las cosas está minuciosamente dispuesta como la de las palabras en un verso, puro *efecto textual* que culmina, precisamente, en ese líquido y transparente sintagma autoilustrativo: *aliteración perpetua*.

Por lo demás, en la ambigüedad misma de esos fenómenos de lenguaje es en lo que Proust se apoya con frecuencia para motivar mediante un enlace puramente verbal aquellas de sus metáforas que no descansan en una contigüidad «real». Sabemos, por ejemplo, que la comparación entre la sala de la ópera y las profundidades submarinas, al comienzo de *Guermites*, está toda ella como enganchada a esa palabra de *bañera* (metáfora, a su vez, de uso) que, por su doble sentido, pone en comunicación directa los dos universos y cuyo simple enunciado por un revisor desencadena al instante toda la metamorfosis: «El pasillo que se le de-

signó, tras haber pronunciado la palabra bañera, y por el cual se internó, estaba húmedo y cuarteado y parecía conducir a grutas marinas, al reino mitológico de las ninfas de las aguas.»<sup>43</sup> Pero la propia longitud de esos efectos (seis páginas, en este caso) y la forma como se extienden poco a poco a un número en aumento de objetos (diosas de las aguas, tritones barbudos, guijarro pulido, alga lisa, tabique de acuario, etc.) acaban dando al lector la sensación de una continuidad y, por tanto, de una proximidad, entre comparante y comparado, donde no hay sino multiplicación de sus puntos de analogía y consistencia de un texto que parece justificarse (confirmarse) por su propia proliferación.<sup>44</sup> Así se explicaría tal vez la marcada preferencia de Proust por las metáforas o comparaciones *seguidas*. En él son variísimas esas aproximaciones fulgurantes de una sola palabra, a las que la retórica clásica reserva exclusivamente el nombre de metáfora. Parece casi como si para él la relación de analogía debiera confortarse siempre (aunque con frecuencia de forma inconsciente) apoyándose en una relación más objetiva y más segura: la que guardan, en la continuidad del espacio —espacio del mundo, espacio del texto—, las cosas vecinas y las palabras vinculadas.

Sin embargo, una actitud inversa es la que se manifiesta en la experiencia capital de la memoria involuntaria, que, como sabemos, constituye para Proust el fundamento mismo del recurso a la metáfora, en virtud de esa equivalencia muy simple según la cual la metáfora es al arte lo que la reminiscencia es a la vida, aproximación de dos sensaciones por el «milagro de una analogía».<sup>45</sup> En apariencia, nada hay puramente analógico, en efecto, en el mecanismo de la reminiscencia, que descansa en la identidad de sensaciones experimentadas a muy grandes distancias una de otra, en el tiempo y/o en el espacio. Entre el cuarto de Léonie en el pasado y el piso de París ahora, entre el baptisterio de San Marcos poco ha y el patio del palacete de Guermantes hoy, un solo punto de contacto y de comunicación:



el gusto de la magdalena mojada en tila, la posición del pie en falso sobre adoquines irregulares. Nada, pues, más diferente de las analogías sugeridas por una proximidad espacio-temporal que habíamos encontrado hasta ahora: aquí la metáfora está, al parecer, limpia de toda metonimia.

No seguirá estándolo un instante más. O, mejor, no lo ha estado nunca y sólo una labor de análisis posterior permite afirmar que la reminiscencia ha «comenzado» por lo que dicho análisis designa como su «causa». En realidad, la experiencia real comienza, no por la captación de una identidad de sensación, sino por un sentimiento de «placer», de «felicidad», que aparece al principio «sin la noción de su causa»<sup>46</sup> (y ya sabemos que, en ciertas experiencias abortadas, como la de los árboles de Hudimesnil, esa noción permanecerá irremediablemente en la sombra). A partir de ahí las dos experiencias ejemplares divergen un poco en su desarrollo: en *Swann*, no se especifica el placer hasta el momento en que se identifica la sensación-fuente: sólo entonces, pero «en seguida», aumenta con toda una serie de sensaciones conexas, pasando de la taza de tila al cuarto, del cuarto a la casa, de la casa a la aldea y a su «país» entero; en *El tiempo recobrado*, la «felicidad» sentida cuenta desde el principio en sí misma con una especificación sensorial, «imágenes evocadas», azul profundo, frescor, luz, que designan a Venecia aun antes de que se haya localizado la sensación común; y lo mismo sucederá con el recuerdo de la parada del ferrocarril, inmediatamente provista de atributos (olor de humo, frescor forestal) que superan en gran medida los límites de la colusión entre dos ruidos; y también en el caso de la visión de Balbec (azul salino, hinchado en mamas azuladas) provocada por el contacto de la servilleta almidonada, y en el de la que (Balbec, por la noche) induce un ruido de canalización de agua. Vemos, pues, que la relación metafórica no es nunca la primera en percibirse y que incluso, la mayoría de las veces, no aparece sino al final de la experiencia, como la clave de un misterio que se ha producido totalmente sin ella.

Pero, sea cual fuere el momento en que se manifieste el papel de lo que (ya que el propio Proust habla de la «defla-

gración del recuerdo»)<sup>47</sup> podríamos llamar el *detonador* analógico, lo esencial es observar aquí que esa primera explosión va acompañada siempre, necesariamente y al instante, de una especie de reacción en cadena que procede, ya no por analogía, sino por contigüidad, y que es con toda precisión el momento en que el contagio metonímico (o, por emplear el término del propio Proust, la *irradiación*)<sup>48</sup> toma el relevo de la evocación metafórica. «El interés de Proust por las impresiones sensoriales», escribe Ullmann, «no se limitaba a su calidad intrínseca ni a las analogías que sugerían: estaba igualmente fascinado por su capacidad para evocar otras sensaciones y el conjunto del contexto de experiencia al que iban asociadas. A eso se debe la importancia de las sensaciones en el proceso de la memoria involuntaria.»<sup>49</sup> La forma como el «contexto de experiencia» llamado Combray, Balbec o Venecia se ve llamado a serlo a partir de una sensación ínfima, «gotita casi impalpable» que sostiene sin ceder «el inmenso edificio del recuerdo», confirma bastante la exactitud de esa observación. Añadamos que el propio Proust, aunque dé la impresión de no retener sino el momento metafórico de la experiencia (tal vez porque ese momento sea el único que sepa *nominbrar*), insiste en varias ocasiones en la importancia de esa ampliación por contigüidad. «En esos casos como en todos los precedentes, la sensación común», dice a propósito de la última experiencia, «había intentado recrear *a su alrededor* el lugar antiguo... El lugar lejano engendrado *en torno* a la sensación común... Esas resurrecciones del pasado son tan *totales*, que no complacen *sólo* a nuestros ojos... fuerzan nuestras ventanas de la nariz... nuestra voluntad... toda nuestra persona...» Vuelve a hablar de ello un poco más adelante para repetir que *no sólo* la visión del mar, sino el olor del cuarto, la velocidad del viento, el deseo de almorzar, la incertidumbre entre diversos paseos, todo eso (que es todo Balbec) va *vinculado* a la sensación de la ropa» (de la servilleta almidonada) y añadir, de forma aún más preciosa para nuestro tema, que «la desigualdad de dos adoquines había *prolongado* las imágenes reseca y débiles que yo tenía de Venecia *en todos los sentidos y todas las di-*

*dimensiones*, de todas las sensaciones que allí había experimentado, *enlazando* la plaza con la iglesia, el canal con el embarcadero y con todo lo que los ojos ven el mundo de deseos que sólo ve el espíritu». <sup>50</sup> Recordemos, por último, la forma como los diversos elementos del decorado de Combray vienen sucesivamente a «aplicarse» los unos sobre los otros: pabellón, casa, aldea, plaza, caminos, parque, Vivonne, iglesia y gente. <sup>51</sup> Si bien la «gotita» inicial de la memoria involuntaria es sin duda del orden de la metáfora, el «edificio del recuerdo» es enteramente metonímico. Y, dicho sea de paso, igual «milagro» hay en la segunda forma de asociación que en la primera y hace falta un extraño prejuicio «analogista» para que una haya maravillado tanto y la otra tan poco. Torzamos, pues, un poco el bastón en el otro sentido: el verdadero milagro proustiano no es que una magdalena mojada en té tenga el mismo gusto que otra magdalena mojada en té y despierte el recuerdo; es, más bien, que esa segunda magdalena resucite con ella un cuarto, una casa, una ciudad entera, y que ese lugar antiguo pueda, por espacio de un segundo, «conmover la solidez» del lugar actual, forzar sus puertas y hacer vacilar sus muebles. Ahora bien, resulta que ese milagro —en seguida volveremos a hablar de ello— es el que funda o, mejor dicho, *constituye* el «inmenso edificio» del relato proustiano.

Puede parecer abusivo llamar «metonimia», como por el placer de una simetría artificial, esa solidaridad de los recuerdos que no entraña efecto alguno de substitución y que, por tanto, no puede por ningún motivo entrar en la categoría de los tropos estudiados por la retórica. Bastaría sin duda con responder que de lo que aquí se trata es de la naturaleza de la relación semántica y no de la forma de la figura y recordar que el propio Proust ha dado el ejemplo de semejante abuso al denominar metáfora una figura que no es en él la mayoría de las veces sino una comparación explícita y sin substitución; de modo que los efectos de contagio de que hemos hablado son aproximadamente el equivalente en el eje de las contigüidades de lo que son las «metáforas» proustianas en el eje de las analogías y que, por

tanto, son a la metonimia estricta lo que las metáforas proustianas son a la metáfora clásica. Pero hay que decir también que a veces Proust lleva la evocación por contigüidad hasta los límites de la substitución. Ullmann cita oportunamente una frase de Swann: «Ese frescor obscuro de mi cuarto... ofrecía a mi imaginación el espectáculo total del verano.»<sup>52</sup> La sensación-señal se convierte con bastante rapidez en Proust en una especie de *equivalente* del contexto con el que va asociada, como la «frasecita» de Vinteuil se ha vuelto para Swann y Odette «como la tonada nacional de su amor»;<sup>53</sup> como si dijéramos su emblema. Y hay que observar que los ejemplos de metáforas «naturales» citados en *El tiempo recobrado* son en realidad substituciones sinécdoquicas típicas: «¿Acaso no era la propia naturaleza comienzo de arte, ella que no me había permitido conocer, con frecuencia, la belleza de una cosa sino en otra, mediodía en Combray en el sonido de las campanas, las mañanas de Doncières en los hipos de nuestro calorífero de agua?»<sup>54</sup> Por último, el fenómeno de *desplazamiento* metonímico, bien conocido del psicoanálisis, desempeña a veces un papel importante en la propia temática del relato proustiano. Sabido es que la admiración de Marcel por Bergotte es provechosa para su amor por Gilberte, o que ese amor mismo se vuelve a derramar sobre los padres de la muchacha, su nombre, su casa, su barrio; o también, que su pasión por Odette, que habita en la rue La Pérouse, hace que Swann se convierta en cliente asiduo del restaurante del mismo nombre: en este caso, pues, homonimia sobre metonimia. Tal es la «retórica» del deseo. De forma más masiva, el tema sexual está vinculado originariamente, en *Combray*, al del alcohol por una simple sucesión temporal: cada vez que el abuelo, para desesperación de su mujer, se abandona a la tentación de beber coñac, Marcel se refugia en el «pequeño retrete que olía a iris», lugar privilegiado de sus placeres culpables; posteriormente, la culpabilidad sexual consciente desaparece casi enteramente en el héroe, substituida (enmascarada) por la culpabilidad relativa a los excesos del alcohol, motivados por su enfermedad pero tan dolorosos para su abuela, evidente substituto (metafórico-me-

tonímico también) de la madre: dolor y culpabilidad que parecen totalmente desproporcionados, si no se percibe el valor emblemático de esa «debilidad».<sup>55</sup>

Hay, pues, en Proust una colusión muy frecuente de la relación metafórica y la relación metonímica, ya sea que la primera se añada a la segunda como una especie de interpretación superdeterminante o que la segunda, en las experiencias de «memoria involuntaria», tome el relevo de la primera para aumentar su efecto y su alcance. Esa situación suscita, me parece, dos observaciones, una de las cuales se sitúa en el nivel de las microestructuras estilísticas y el otro en el de la macroestructura narrativa.

*Primera observación:* hemos recordado al instante que los ejemplos citados después de la famosa frase a la gloria de la metáfora ilustraban más bien el principio de la metonimia. Pero ahora hay que examinar más detenidamente esa frase misma. «Se puede», escribe Proust, «hacer que en una descripción se sucedan indefinidamente los objetos que figuraban en el lugar descrito; la verdad no comenzará sino en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, enuncie su relación, análoga en el mundo del arte a la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un estilo hermoso, incluso cuando, igual que la vida, al aproximar una cualidad común a dos sensaciones, extraiga su esencia común reuniendo una y otra para substraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora.» Es evidente que la «relación» por enunciar entre «dos objetos diferentes» es la relación de analogía que pone de relieve su «esencia común». Lo que es menos evidente, pero parece casi indispensable para la coherencia del enunciado, es que esos dos objetos forman parte de la colección de los objetos que «figuraban» (juntos) en el lugar por describir: dicho de otro modo, que la relación metafórica se establece entre dos términos ya vinculados por una relación de contigüidad espacio-temporal. Así

(y sólo así) se explica que el «estilo hermoso», es decir, el estilo metafórico, se caracterice aquí por un efecto de concatenación y necesidad («anillos necesarios»). La solidez indestructible de la escritura, cuya fórmula mágica parece buscar Proust aquí («sólo la metáfora puede dar una especie de eternidad al estilo», diría en su artículo sobre Flaubert),<sup>56</sup> no puede resultar sólo del enlace horizontal establecido por el trayecto metonímico; pero no se ve tampoco cómo puede proporcionarla sólo el enlace vertical de la relación metafórica. Sólo la intersección de una y otra puede substraer el objeto de la descripción, y la descripción misma, a las «contingencias del tiempo», es decir, a toda contingencia; sólo el cruce de una trama metonímica y una cadena metafórica asegura la coherencia, la cohesión «necesaria» del *texto*. Esa metáfora nos viene sugerida bastante bien por la que emplea Proust: «anillos», eslabones, mallas, tejido. Pero la imagen a la que el propio Proust recurre con más gusto es de un tipo más substancial: es el motivo de lo «fundido», de lo *homogéneo*. Lo que constituye para él la «belleza absoluta» de ciertas páginas es, recordémoslo, «una especie de fundido, de unidad transparente, en que todas las cosas, al perder su aspecto primordial de cosas, han ido a colocarse unas junto a otras en una especie de orden, traspassadas por la misma luz, vistas unas en las otras, sin que una sola palabra quede fuera, sin que haya permanecido refractaria a esa asimilación... Supongo que eso es lo que se llama "barniz de los maestros"». <sup>57</sup> Como vemos, en este caso la calidad del estilo depende aún de una «asimilación» establecida entre objetos copresentes, «cosas» que, para perder su «aspecto primordial de cosas», es decir, su contingencia y su dispersión, deben reflejarse mutuamente y absorberse, a la vez «colocadas unas junto a otras» (contigüidad) y «vistas unas en las otras» (analogía). Si se desea —como propone Roman Jakobson— <sup>58</sup> caracterizar el recorrido metonímico como la dimensión propiamente prosaica del discurso y el recorrido metafórico como su dimensión poética, habrá que considerar entonces la escritura proustiana como el intento más extremo en dirección de ese estado mixto, que recoge y activa plenamente los dos ejes del

lenguaje, que, desde luego, sería irrisorio llamar «poema en prosa» o «prosa poética» y que constituiría, absolutamente y en el sentido más propio del término, el Texto.

*Segunda observación:* si evaluamos la importancia del contagio metonímico en el trabajo de la imaginación proustiana, y en particular en la experiencia de la memoria involuntaria, nos vemos obligados a desplazar un poco la pregunta inevitable que Maurice Blanchot recoge en *Le livre à venir*:<sup>54</sup> ¿cómo pasó Proust de su «intención original, que era la de escribir una novela de instantes poéticos», a ese relato (casi) continuo que es *En busca del tiempo perdido*? Blanchot respondía al punto que la esencia de esos instantes, «no es la de ser puntuales» y tal vez sepamos ahora un poco mejor por qué. En verdad, la intención de Proust tal vez nunca fuera la de escribir un libro compuesto por una colección de éxtasis poéticos. *Jean Santeuil* ya es algo muy distinto y ni siquiera la célebre página en que el narrador substituyendo de forma tan imperiosa a su protagonista (y todo *En busca del tiempo perdido* está ya en esa actitud) afirma no haber escrito «sino cuando un pasado resucitaba de pronto en un olor, en una vista que aquél hacía estallar y por encima del cual palpitaba la imaginación y cuando ese gozo me ofrecía la inspiración»,<sup>55</sup> ni siquiera esa página autoriza a juzgarlo así: el pasado «resucitado» por un encuentro de sensaciones no es tan «puntual» como ese propio encuentro y puede bastar con una simple —e ínfima— reminiscencia para desencadenar, gracias a la irradiación metonímica que lo acompaña, un movimiento de anamnesis de una amplitud inconmensurable. Ahora bien, eso es precisamente lo que ocurre en *En busca del tiempo perdido*.

En efecto, hay un corte muy fuerte, en la primera parte de *Swann* («Combray»), entre el primer capítulo, casi exclusivamente consagrado a esa escena originaria y obsesiva que Proust llama «el teatro y el drama a la hora de acostarme», escena que por mucho tiempo permaneció en la memoria del narrador como el único recuerdo de Combray que no había caído en el olvido, escena *inmóvil* y en cierto

modo «puntual» en la que la narración se encierra y se enmaraña como sin esperanza de poder salir de él nunca, y el segundo capítulo, en que ese Combray vertical de la obsesión repetitiva y de la «fijación» («lienzo de pared luminoso recortado en medio de tinieblas indistintas» reducido al saloncito y al comedor donde reciben al Sr. Swann, a la escalera «detestada», al cuarto donde Marcel espera desesperado el beso materno) se ve substituido, por fin, con su espacio extensible, sus «dos haciendas», sus paseos alternados, por el Combray horizontal de la geografía infantil y del calendario familiar, punto de partida e inicio del auténtico movimiento narrativo. Ese corte, ese cambio de registro y de régimen sin el cual la novela proustiana no tendría sencillamente *ligar*, es, sin duda, la «resurrección» de Combray por la memoria involuntaria, es decir, indisolublemente, por el «milagro de una analogía», y por ese otro milagro que ve (que *hace*) salir toda una infancia —«ciudad y jardines», espacio y tiempo— y, en su prolongación, «por asociación de recuerdos», toda una vida (y algunas otras) de una taza de té. Ese efecto paradójico de la reminiscencia, que es a la vez de inmovilización e impulso, detención brusca, abertura traumática (aunque «deliciosa») del tiempo vivido (el éxtasis metafórico) y derrame al instante irreprimible y continuo del tiempo «recobrado», es decir, revivido (el contagio metonímico), iba ya indicado de forma decisiva en una frase que sirve de epígrafe a *Jean Santeuil*: «¿Puedo llamar novela a este libro? Tal vez sea menos y mucho más que eso, la esencia misma de mi vida, recogida sin mezclar nada con ella, en *esas horas de desgarramiento en que mana*.»<sup>61</sup> Herida del presente, efusión del pasado, es decir, también (puesto que los «tiempos» son también *formas*): suspenso del discurso y nacimiento del relato. Sin metáfora, dice (aproximadamente) Proust, no hay auténticos recuerdos; nosotros añadimos por él (y por todos): sin metonimia no hay concatenación de los recuerdos, no hay *historia*, no hay novela. Pues la metáfora es la que recobra el Tiempo perdido, pero es la metonimia la que lo reanima y lo vuelve a poner en marcha: la que lo devuelve a sí mismo y a su «esencia» verdadera, que



es su propia huida y su propia Busca. Ahí, pues, ahí solo —por la metáfora, pero en la metonimia—, comienza el Relato.<sup>62</sup>

\* La ausencia de artículo delante de Metonimia tiene un sentido que tal vez convenga declarar: se trata sin duda de un nombre propio y en seguida se ve de qué clase. Decimos Metonimia en Proust como podríamos decir Polimnia en Píndaro o Clío en Tácito o, mejor, Polimnia en Tácito y Clío en Píndaro, siempre que una diosa pueda equivocarse de puerta: simple visita, pues, pero no sin consecuencias.

1. *Style in French Novel*, Cambridge, 1957, p. 197. Cf. Id., *The Image in the modern French Novel*, Cambridge, 1960, y «L'Image littéraire», in *Langue et Littérature*, Les Belles Lettres, 1961. Véase más adelante, nota 62.

2. Otras hipálages metonímicas, de factura, en resumidas cuentas, tan clásica como el papel *culpable* de Boileau: el ruido *ferrugineo* del cascabel (I, 14), la jalea de frutas *industrial* (I, 49), el olor *mediante* de la colcha (I, 50), el sonido *dorado* de las campanas (III, 83) o el plegado *devoto* de la magdalena (I, 47) en forma de viceira.

No obstante, no vamos a llevar el amor de la metonimia hasta el extremo de seguir a George Painter en esta defensa, como mínimo paradójica, de las «vértebras» frontales de Léonie: «Proust emplea, a propósito y con audacia, una figura de estilo conocida con el nombre de metonimia; llama a los huesos de la frente de la tía Léonie vértebras para sugerir que parecen vértebras (I, 52)» (*Marcel Proust, les Années de maturité*, p. 236). Si tal es la intención de Proust (pero podemos dudarlo), esa «figura de estilo», por una vez, es una pura metáfora.

3. I, p. 146 y II, p. 1015.

4. Formulación comparable, I, p. 84: Marcel acaba de evocar la garita del jardín en que se refugia para leer y añade: «¿Acaso no era mi pensamiento *también como otra* habitación en el fondo de la cual...?» (él subrayado es nuestro).

5. I, págs. 63 y 65.

6. I, p. 66; *manière* («manera») tal vez sea una... errata por *matière* («materia»).

7. *Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, p. 275.

8. De hecho, la motivación es recíproca y juega en los dos sentidos: la proximidad autentifica la semejanza, que, de lo contrario, podría parecer gratuita o forzada, pero, a cambio, la semejanza justifica la proximidad, que, de lo contrario, podría parecer fortuita o arbitraria, salvo si suponemos (lo cual no es cierto) que Proust describe simplemente un paisaje que tiene «ante los ojos».

9. La distinción entre esas dos cualidades no siempre se percibe claramente y el metalenguaje retórico refleja y mantiene esta confusión: por ejemplo, los teóricos clásicos prescribían no «ir a buscar demasiado lejos» la metáfora, no aplicarla a una «semejanza demasiado alejada»; a la inversa, Breton recomienda en *Los vasos comunicantes* «comparar dos objetos lo más alejados posible uno del otro»: ni los primeros ni el segundo dicen (ni acaso sepan siquiera) si el «alejamiento» de que hablan mide la *distancia* que separa los objetos o su *grado de semejanza*. Un pasaje de *Figures*, p. 249, participa aún de la misma confusión.

10. El tema especial parece casi siempre predominante en realidad, pero nada impide en rigor una conexión metonímica puramente temporal, como en esta comparación motivada por la proximidad de una *fecha*: «¿No me había equivocado al tomar por dioses extranjeros esos arbustos que había visto en el jardín, como Madeleine, cuando, en otro jardín un día cuyo aniversario estaba próximo, vio una forma humana y creyó que era el jardinero?» (II, p. 160).

11. «L'or du Scarabée», *Tel Quel* 34, p. 47.

12. I, p. 694, 440-441.

13. I, p. 156-157.

14. I, p. 152.

15. I, p. 383, 805.

16. «¿Por qué... no habríamos de describir... los lugares en que descubrimos determinada verdad?... A veces, por lo demás, había entre el paisaje y la idea una especie de *armonía*» (Cahier 26, fol. 18, citado por Bardèche, *Marcel Proust romancier*, 1971, p. 264; el subrayado es nuestro).

17. Término tomado a los teóricos del lenguaje cinematográfico: metáforas diegéticas en el sentido de que su «vehículo» está tomado a la diégesis, es decir, al universo espacio-temporal del relato. (El propio Hitchcock describe un hermoso ejemplo tomado de *North by northwest*: «Cuando Cary Grant se echa sobre Eve Marie Saint en el coche-cama, ¿qué hago? Muestro el tren metiéndose en un túnel. Es un símbolo muy claro», *L'Express*, 16 de marzo de 1970.) Sin embargo, el empleo de este término no debe ocultar, en primer lugar, que el hecho mismo de la metáfora, o de la comparación, como de toda figura, constituye en sí una intervención extradiegética del «autor», ni que el vehículo de una metáfora no es, en realidad, nunca de forma absoluta diegético o no diegético, sino siempre, según los casos, *más* o *menos* diegético: los *fuegos* de la pasión son, como es sabido, más diegéticos para el Pyrrhus de *Andromaque* que para el común de los mortales; el vehículo de una metonimia, por su parte, es siempre, por definición, profundamente diegético y a eso se debe seguramente el favor de la estética clásica. Se verá claramente la diferencia comparando las situaciones diegéticas de los dos vehículos figurativos del hemistiquio de Saint-Amant (ya analizado en otro lugar): *El oro cae bajo el hierro*.

La metonimia *hierro* (por hoz) es indiscutiblemente diegética, ya que el hierro está presente en la hoz; el vehículo metafórico *oro* (por trigo) es, hablando groseramente, no diegético, pero, más rigurosamente, debemos decir que es diegético en proporción a la presencia (activa) del oro en la diégesis. Ejemplo perfecto de metáfora diegética, la última estrofa de *Booz dormido*, en que el material metafórico (Dios *segador*, luna *hoz*, campo de estrellas) es producto, evidentemente, de la situación.

18. I, p. 177. Encontramos otro efecto del mismo tipo, también a propósito de Oriane, II, p. 741, en que la duquesa, sentada bajo un tapiz náutico, se vuelve por contagio «como una divinidad de las aguas».

19. III, p. 648.

20. Efecto estudiado por Spitzer (*Études de style*, Gallimard, París, 1970, p. 459 y ss.) y por Ullmann, «L'Image littéraire», p. 47.

21. III, p. 646.

22. Véase, inmediatamente después de ese pasaje, la descripción de un Carpaccio tratado como un paisaje veneciano real.

23. Al menos si nos colocamos dentro de la situación (ficticia o no) constituida por el texto. En cambio, basta con situarse fuera del texto (ante él) para poder decir también que se ha buscado la concomitancia *para motivar la metáfora*. Sólo una situación considerada impuesta al autor por la historia o por la tradición y, por tanto necesariamente no ficticia (ejemplo: *Booz dormido*) impone al mismo tiempo al lector la hipótesis de un trayecto (genético) causalista: metonimia-causa → metáfora-efecto, y no del trayecto finalista: metáfora-fin → metonimia-medio (y, por tanto, según otra causalidad, metáfora-causa → metonimia-efecto), siempre posible en una ficción hipotéticamente pura. En Proust, es evidente que cada ejemplo puede provocar, en ese nivel, un debate infinito entre una interpretación de *En busca del tiempo perdido* como ficción y una interpretación como autobiografía. Tal vez haya que permanecer *dentro* de esa rueda.

24. I, p. 788, 823, 944, 947. Esa situación originaria provoca toda una serie de comparaciones marinas, entre el grupo y una banda de gaviotas (p. 788), una madrepora (págs. 823-824 y 855), una ola (p. 855); Albertine es cambiante como el mar (págs. 947-948); en *La prisionera* también, transplantada a París, su sueño, «a cuya orilla» sueña Marcel, es dulce «como un zafiro marino» (III, p. 70).

25. I, p. 869.

26. I, págs. 426, 634.

27. I, págs. 426, 636-641.

28. «Como uno de esos carteles, enteramente azules\* o enteramente rojos, en los cuales, por las limitaciones del procedimiento empleado o por un capricho del decorador, son azules o rojos no sólo el cielo y el mar, sino también las barcas, la iglesia, los transeúntes» (I, p. 388).

29. I, p. 383.

30. «Qué gozo... al ver, en la ventana y en todas las vitrinas de las bibliotecas, como en los ojos de buey de un camarote, el mar...» (I, p. 672); «Me eché en la cama y, como si hubiese estado en la litera de uno de esos barcos que vesa bastante cerca de mí y que por la noche nos asombraría ver desplazarse despacio en la oscuridad, como cisnes ensombrecidos y silenciosos, pero que no ducimen, me vesa rodeando por todos lados por las imágenes del mar» (I, p. 804). Observamos aquí la concurrencia explícita de la relación metafórica (*como si*) y la relación metonímica (*cerca de mí*) y la segunda metáfora, también metonímica, inserta en la primera (barcos=cisnes).

31. I, p. 681. La metáfora se prolonga por unas líneas. ~

32. I, p. 837.

33. I, p. 803. La comparación mar-peíz se duplica aquí inmediatamente con otra, complementaria, cielo-peíz: «El cielo del mismo rosa que uno de esos salmones que pediríamos al cabo de un rato en Rivebello.»

34. I, p. 835. Cf. págs. 805 y 904.

35. I, págs. 898, 674. Marcel volverá a encontrar más adelante en Venecia esos «centelleos de sol glauco» (III, p. 626) o «verdoso» (p. 645).

36. II, p. 1013.

37. I, p. 899.

38. II, p. 783-784.

39. I, p. 835, 672-673, 658.

40. *Figures II*, págs. 232-247. La ilusión semántica (denunciada después, recordémoslo, por el propio Proust) consiste, en efecto, en interpretar como analógica la conexión entre significado y significante, que no es sino una asociación convencional; el cratíllismo interpreta los signos (los Nombres) como «imágenes», es decir, típicamente, una metonimia como una metáfora.

41. I, p. 168.

42. B. Migliorini, «La Metafora reciproca», *Saggi linguistici*, Florencia, 1957, págs. 23-30.

43. II, p. 38.

44. «La sucesión de las metáforas derivadas verifica, mediante un ejercicio repetido de la función referencial, la corrección de la metáfora primaria. La metáfora desarrollada progresivamente da, pues, al lector que la descodifica una impresión en aumento de propiedad» (Michel Riffaterre «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue française*, septiembre de 1969, p. 51). Por lo demás, hay que observar, en el episodio de la velada en la ópera, la presencia en la cabellera de la princesa de un objeto efectivamente procedente del universo submarino y que, por tanto, hace, a su vez, como la palabra «bañera (palco de platea)», de enlace entre el espacio comparado y el espacio comparante: «una redcecilla hecha con esas conchas blancas que se pescan en ciertos mares

australes y que estaban mezcladas con peñas, mosaico marino apenas salido de las olas..." (p. 41).

45. III, p. 871.

46. I, p. 45.

47. III, p. 692.

48. «Había habido en mí una sensación que irradiaba en una pequeña zona a mi alrededor, etc.» (III, p. 873).

49. *Style in the French Novel*, p. 197.

50. III, págs. 874-876, el subrayado es nuestro. Ya en *Swann*, a propósito de los vestidos de la señora Swann y del decoro de su vida, Proust hablaba de la «solidaridad que existe entre las diferentes partes de un recuerdo y que nuestra memoria mantiene equilibradas en un conjunto en el que nada podemos substraer ni rechazar» (I, p. 426, el subrayado es nuestro).

51. I, p. 47. A propósito de otras reminiscencias, Proust dice también sentir en su interior «tierras reconquistadas al olvido que se desecan y se reconstruyen» (I, p. 67).

52. *Loc. cit.*; cf. I, p. 83.

53. I, p. 218.

54. III, p. 889.

55. Véase en particular I, p. 12, 497 y 651-652. Ese tema de la culpabilidad vuelve a aparecer en II, págs. 171-172, en que Marcel ebrio columbra en un espejo su reflejo «horroroso», imagen de un «yo horrible». Pero la marca más pronunciada de conexión entre «exceso» alcohólico y culpabilidad sexual (edípica) es seguramente la frase en que, al anunciarle Marcel su intención de casarse con Albertine, la expresión preocupada de su madre es comparada con «esa expresión que había tenido en Combray por primera vez, cuando se había resignado a pasar la noche junto a mí, esa expresión que en aquel momento se parecía extraordinariamente a la de mi abuela al permitirme beber coñac» (II, p. 1131).

56. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 586. (El subrayado es nuestro.)

57. *Correspondance*, Plon, II, p. 86. Recordemos también esa otra formulación del mismo ideal: «En el estilo de Flaubert, por ejemplo, todas las partes de la realidad son convertidas a una misma substancia, de vastas superficies, de un espejo monótono. No ha quedado ninguna impureza. Las superficies se han vuelto reflectantes. Todas las cosas se pintan en ellas, pero por reflejo, sin alterar su substancia homogénea. Todo lo que era diferente ha quedado convertido y absorbido» (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 269). El mismo efecto de unificación substancial, en pintura esta vez, en esta variante de *A la sombra de las muchachas en flor*: «Como en los cuadros de Elstir... en que la moderna casa de Chartres queda consubstancializada, por la misma luz que la penetra, por la misma "impresión" con la catedral...» (I, p. 968, el subrayado es nuestro).

58. *Essais de linguistique générale*, págs. 66-67.

59. «L'Expérience de Proust», págs. 18-34.

60. Pléiade, p. 401.

61. Pléiade, p. 181. (El subrayado es nuestro.)

62. Fue Jean Pommier quien, ya en 1939, observaba el papel de la contigüidad en ciertas metáforas proustianas: «Lo que parece regir la relación de las sensaciones es la contigüidad de las cualidades correspondientes en el objeto. Las pizarras del tejado no se alisarían sin los palomos que en ellas se posan... que en ellas se posan uno junto al otro: a eso se debe que su arrullo dibuje "una línea horizontal", a diferencia del gallo, cuyo canto sube hacia el cielo. Cuando el narrador aplica los epítetos "oval y dorado" no a la campanilla, sino a su tintineo, hace una hipálage. ¿Por qué va asociado el sonido de las campanas al sabor de las mermeladas? Por haberse entretenido "como una avispa" en la mesa de Combray. En cuanto a las paredes nuevas, su grito "desgarrador" prolonga seguramente los que la sierra, cuya señal llevaban, debió de arrancar a las piedras.» (*La Mystique de Marcel Proust* [1939], Droz, 1968, p. 54.)

# DISCURSO DEL RELATO

*Ensayo de método*





## PREFACIO

*El objeto específico de este estudio es el relato en En busca del tiempo perdido. Esta precisión suscita inmediatamente dos observaciones de importancia desigual. La primera se refiere a la definición del corpus: todo el mundo sabe hoy que la obra así llamada, y cuyo texto canónico está fijado desde 1954 por la edición Clarac-Ferré, no es sino el último estado de una obra en la que Proust trabajó, por así decir, toda su vida y cuyas versiones anteriores se dispersan, esencialmente, entre Los placeres y los días (1896), Parodias y miscelánea (1919), las diversas recopilaciones o inéditos póstumos titulados Chroniques (1927), Jean Santeuil (1952) y Contre Sainte-Beuve (1954)<sup>1</sup> y los ochenta y tantos cuadernos depositados desde 1962 en el gabinete de manuscritos de la Biblioteca Nacional. Por esa razón, a la que se suma la interrupción forzosa del 18 de noviembre de 1922, En busca del tiempo perdido (menos que ninguna otra) no puede considerarse una obra cerrada y, por tanto, sigue siendo legítimo y a veces necesario recurrir, para comparación del texto «definitivo», a tal o cual de sus variantes. Lo mismo puede decirse de la presentación del relato y no se pueden pasar por alto, por ejemplo, la perspectiva y el significado que el descubrimiento del texto «en tercera persona» de Santeuil aporta al sistema narrativo adoptado en En busca del tiempo perdido. Nuestro trabajo versará, por tanto, sobre la obra última, pero no sin tener en cuenta a veces sus antecedentes, considerados no en sí mis-*

mos, lo que apenas tiene sentido, sino en función de la luz que pueden aportarnos.

La segunda observación se refiere al método o, mejor, a la actitud aquí adoptada. Ya se ha podido observar que ni el título ni el subtítulo de este estudio mencionan lo que acabo de llamar su objeto específico. No es por coquetería ni por inflación deliberada del tema. El hecho es que con mucha frecuencia, y de forma tal vez exasperante para algunos, el relato proustiano parecerá aquí olvidado en provecho de consideraciones más generales: o, como se dice hoy, parecerá que la crítica se eclipsa ante la «teoría literaria» y, más precisamente, aquí, la teoría del relato o narratología. Podría justificar y aclarar esta situación ambigua de dos formas muy diferentes: bien poniendo claramente, como otros han hecho, el objeto específico al servicio del objetivo general y el análisis crítico al servicio de la teoría: En busca del tiempo perdido ya no sería sino un pretexto, depósito de ejemplos y punto de ilustración para una poética narrativa en que sus rasgos específicos se perderían en la transcendencia de las «leyes del género», bien subordinando, al contrario, la poética a la crítica y convirtiendo los conceptos, las clasificaciones y los procedimientos aquí propuestos en otros tantos instrumentos ad hoc exclusivamente destinados a permitir una descripción más exacta o más precisa del relato proustiano en su singularidad, pues el rodeo «teórico» va impuesto en todas las ocasiones por las necesidades de una puesta a punto metodológica.

Confieso mi repugnancia, o mi incapacidad, para escoger entre esos dos sistemas de defensa aparentemente incompatibles. Me parece imposible tratar En busca del tiempo perdido como un simple ejemplo de lo que sería el relato en general o el relato novelesco o el relato en forma autobiográfica o Dios sabe qué otra clase, especie o variedad: la especificidad de la narración proustiana tomada en conjunto es irreductible y toda extrapolación sería aquí una falta de método: En busca del tiempo perdido sólo se ilustra a sí mismo. Pero, por otro lado, esa especificidad no es indescomponible y cada uno de los rasgos que de ella extrae el análisis se presta a cualquier aproximación; comparación o colocación en perspectiva. Como toda obra, como todo organismo, En busca del tiempo

perdido está compuesto de elementos universales, o al menos transindividuales, que reúne en una síntesis específica, en una totalidad singular. Analizarlo es ir no de lo general a lo particular, sino de lo particular a lo general: de ese ser incomparable que es En busca del tiempo perdido a esos elementos muy comunes, figuras y procedimientos de utilidad pública y circulación corriente que llamo anacronías, iterativo, focalizaciones, paralepsis y demás. Lo que aquí propongo es esencialmente un método de análisis: debo, pues, reconocer que al buscar lo específico encuentro lo universal y que, al intentar poner la teoría al servicio de la crítica, pongo, contra mi voluntad, la crítica al servicio de la teoría. Esa paradoja es la de toda poética, seguramente también la de toda actividad de conocimiento, siempre dividida entre esos dos lugares comunes ineludibles, a saber, que no hay objetos que no sean singulares ni ciencia que no sea general; fortificada siempre, sin embargo, y como imantada, por esa otra verdad, un poco menos difundida, de que lo general está en el núcleo de lo singular y, por tanto —contrariamente al prejuicio común—, lo cognoscible en el núcleo del misterio.

Pero dar garantía de cientificidad a un vértigo, o incluso un estrabismo metodológico, no deja de entrañar una impositura. Así, pues, voy a defender la misma causa de otro modo: tal vez la verdadera relación entre la aridez «teórica» y la minucia crítica sea en este caso de alternancia recreativa y distracción recíproca. Ojalá encuentre el lector, a su vez, en ella una especie de diversión periódica, como quien padece de insomnio la de cambiar de lado: *amant alterna Camenae*.

1. Las fechas aquí recordadas son las de las primeras publicaciones, pero nuestras referencias remiten naturalmente a la edición Clarac-Sandre en dos volúmenes (*Jean Santeuil*, precedido de *Les Plaisirs et les jours*; *Contre Sainte-Beuve*, precedido de *Pastiches et Mélanges* y seguido de *Essais et Articles*), Pléiade, 1971, que contiene numerosos inéditos. A veces, en espera de la edición crítica de *En busca del tiempo perdido*, hay que recurrir aún a la edición Fallois de *Contre Sainte-Beuve* para ciertas páginas procedentes de los *Cahiers*.



## INTRODUCCION

Corrientemente empleamos la palabra *relato* sin preocuparnos por su ambigüedad, a veces sin percibirla, y ciertas dificultades de la narratología se deben precisamente a esa confusión. Me parece que, si queremos empezar a ver más claro en esa esfera, debemos distinguir claramente bajo ese término tres conceptos distintos.

En un primer sentido —que es hoy, en el uso común, el más evidente y central—, *relato* designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos: así, llamaremos *relato de Ulises* el discurso pronunciado por el héroe ante los feacios en los cantos IX a XII de la *Odisea*; y, por tanto, esos cuatro cantos mismos, es decir, el segmento del texto homérico que asegura ser su transcripción fiel.

En un segundo sentido, menos difundido, pero hoy corriente entre los analistas y teóricos del contenido narrativo, *relato* designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc. «Análisis del relato» significa entonces estudio de un conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio, lingüístico o de otra índole, que nos permite conocerlas: en este caso son las aventuras vividas por Ulises desde la caída de Troya hasta su llegada a la isla de Calipso.

En un tercer sentido, que es al parecer el más antiguo, *relato* designa también un acontecimiento: pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar fomado en sí mismo. Así diremos que los cantos IX a XII de la *Odisea* están dedicados al relato de Ulises, como decimos que el canto XXII está dedicado a la matanza de los pretendientes: contar sus aventuras es una acción igual que matar a los pretendientes de su mujer y, si bien es evidente que la existencia de dichas aventuras (suponiendo que las consideremos, como Ulises, reales) no depende en nada de dicha acción, igualmente evidente es que el discurso narrativo, por su parte (relato de Ulises en el sentido 1), depende de ella absolutamente, ya que es su *producto*, como todo enunciado es el producto de un acto de enunciación. Si, por el contrario, consideramos mentiroso a Ulises, y ficticias las aventuras que cuenta, la importancia de ese acto narrativo no hace sino aumentar, ya que de él dependen no sólo la existencia del discurso, sino también la ficción de existencia de las acciones que «refiere». Lo mismo diremos, evidentemente, del acto narrativo del propio Homero en todos los casos en que éste asume directamente la relación de las aventuras de Ulises. Así, pues, sin acto narrativo no hay enunciado y, a veces, ni siquiera contenido narrativo. Por eso, es sorprendente que la teoría del relato se haya preocupado hasta ahora poco de los problemas de la enunciación narrativa y haya centrado casi toda su atención en el enunciado y su contenido, como si fuese totalmente secundario, por ejemplo, que las aventuras de Ulises fueran contadas unas veces por Homero y otras por el propio Ulises. Sabemos, sin embargo, y volveremos a hablar de ello más adelante, que ya a Platón no le había parecido ese tema indigno de su atención.

Como su título indica, o casi, nuestro estudio versa esencialmente sobre el relato en el sentido más corriente, es decir, el discurso narrativo, que resulta ser en literatura, y en particular en el caso que nos interesa, un *texto* narrativo. Pero, como veremos, el análisis del discurso narrativo, tal como yo lo entiendo, entraña constantemente el estudio de

las relaciones, por una parte, entre ese discurso y los acontecimientos que relata (relato en el sentido 2) y, por otra, entre ese mismo discurso y el acto que lo produce, real (Homero) o ficticiamente (Ulises): relato en el sentido 3. Así, pues, para evitar toda confusión y toda traba lingüísticas, debemos designar desde ahora mismo mediante términos unívocos cada uno de esos tres aspectos de la realidad narrativa. Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce.

Nuestro objeto es, pues, en este caso el *relato*, en el sentido limitado que asignamos en adelante a ese término. Es bastante evidente, me parece, que, de los tres niveles distinguidos al instante, el del discurso narrativo es el único que se ofrece directamente al análisis textual, que es, a su vez, el único instrumento de estudio de que disponíamos en la esfera del relato literario y, en particular, del relato de ficción. Si quisiéramos estudiar por sí mismos, digamos, los acontecimientos contados por Michelet en su *Historia de Francia*, podríamos recurrir a toda clase de documentos exteriores a esa obra y relativos a la historia de Francia; si quisiéramos estudiar por sí misma la redacción de esa obra, podríamos utilizar otros documentos, igualmente exteriores al texto de Michelet, relativos a su vida y su trabajo durante los años que le dedicó. Tal no es el recurso de quien se interesa, por una parte, por los acontecimientos contados por el relato que constituye *En busca del tiempo perdido* y, por otra parte, por el acto narrativo del que procede: ningún documento exterior a *En busca del tiempo perdido*, ni especialmente una buena biografía de Marcel Proust, si existiera<sup>2</sup> podría informarle sobre esos acontecimientos ni sobre ese acto, ya que unos y otros son ficticios y ponen en escena no a Marcel Proust, sino al supuesto protagonista y narrador de su novela. No es, desde luego, que el contenido na-

irativo de *En busca del tiempo perdido* carezca para mí de relación con la vida de su autor: sino simplemente que esa relación no es tal, que se pueda utilizar la segunda para un análisis riguroso del primero (como tampoco a la inversa). En cuanto a la narración productora de ese relato, desde ahora hemos de guardarnos de confundir el acto de Marcel de contar su vida pasada con el acto de Proust al escribir *En busca del tiempo perdido*; más adelante volveremos a hablar de este tema, de momento basta con recordar que las quinientas veintiuna páginas de *Por el camino de Swann* (edición de Grasset), publicadas en noviembre de 1913, y redactadas por Proust durante algunos años antes de esa fecha, se supone (en el estado actual de la ficción) que el narrador las escribe mucho después de la guerra. Así, pues, es el relato, y sólo él, el que nos informa aquí, por una parte, sobre los acontecimientos que relata y, por otra, sobre la actividad que, según se supone, lo crea: dicho de otro modo, nuestro conocimiento de unos y de la otra no puede ser sino indirecto, inevitablemente mediatizado por el discurso del relato, en la medida en que unos son el objeto mismo de ese discurso y el otro deja en él vestigios, marcas o indicios reconocibles e interpretables, tales como la presencia de un pronombre personal en primera persona que denota la identidad del personaje y del narrador o la de un verbo en pasado que denota la anterioridad de la acción contada sobre la acción narrativa, sin perjuicio de indicaciones más directas y más explícitas.

Así, pues, historia y narración no existen para nosotros sino por mediación del relato. Pero, recíprocamente, el relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuente una historia, sin lo cual no sería narrativo (como, digamos, la *Ética* de Spinoza), y en la medida en que alguien lo profiera, sin lo cual (como, por ejemplo, una colección de documentos arqueológicos) no sería en sí mismo un discurso. Como narrativo, vive de su relación con la historia que cuenta; como discurso, vive de su relación con la narración que lo profiere.

El análisis del discurso narrativo será, pues, para nosotros, esencialmente, el estudio de las relaciones entre relato



e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración. Esta posición me conduce a proponer una nueva partición del campo de estudio. Tomaré como punto de partida la división formulada en 1966 por Tzvetan Todorov.<sup>4</sup> Esa división clasifica los problemas del relato en tres categorías: la del *tiempo*, «en que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso»; la del *aspecto* «o la manera como percibe la historia el narrador»; la del *modo*, es decir, «el tipo de discurso utilizado por el narrador». Adopto sin enmienda la primera categoría en su definición que acabo de citar y que Todorov ilustraba con observaciones sobre las «deformaciones temporales», es decir, las infidelidades respecto del orden cronológico de los acontecimientos, y sobre las relaciones de concatenación, alternancia o «engarce» entre las diferentes líneas de acción constitutivas de la historia; pero añadía consideraciones sobre el «tiempo de la enunciación» y el de la «percepción» narrativas (asimiladas por él a los tiempos de la *escritura* y de la *lectura*) que, según me parece, exceden los límites de su propia definición y que yo reservaré, por mi parte, para otro orden de problemas, evidentemente referentes a las relaciones entre relato y narración. La categoría del *aspecto*<sup>5</sup> abarcaba esencialmente las cuestiones del «punto de vista» narrativo y la del *modo*<sup>6</sup> agrupaba los problemas de «distancia» que la crítica americana de tradición jame­siana trata generalmente en función de la oposición entre *showing* («representación» en el vocabulario de Todorov) y *telling* («narración»), resurgimiento de las categorías platónicas de *mimesis* (imitación perfecta) y de *diégesis* (relato puro), los diversos tipos de representación del discurso de personaje, los modos de presencia explícita o implícita del narrador y del lector en el relato. Como antes en el caso del «tiempo de la enunciación», creo necesario disociar esta última serie de problemas, en la medida en que se refiere al acto de narración y a sus protagonistas; en cambio, hay que reunir en una sola categoría, que es la —digamos provisionalmente— de las modalidades de representación o grados de mimesis, todo el resto de lo que Todorov repartía

entre aspecto y modo. Esa redistribución conduce, pues, a una división sensiblemente diferente de aquella en la que se inspira y que ahora voy a formular en sí misma, recurriendo para la elección de los términos a una especie de metáfora lingüística que ruego no se tome en sentido demasiado literal.

Como todo relato —aunque sea tan extenso y complejo como *En busca del tiempo perdido*—<sup>7</sup> es una producción lingüística que da por sentada la relación de uno (o varios) acontecimiento(s), tal vez sea legítimo tratarlo como el desarrollo, todo lo monstruoso que se quiera, dado a una forma *verbal*, en el sentido gramatical del término: la expansión de un verbo. *Yo camino, Pierre ha venido* son para mí formas mínimas de relato e, inversamente, la *Odisea* o *En busca del tiempo perdido* no hacen sino amplificar en cierto modo (en el sentido retórico) enunciados tales como *Ulises vuelve a Itaca* o *Marcel se hace escritor*. Tal vez esto nos autorice a organizar o, al menos, a formular los problemas de análisis del discurso narrativo de acuerdo con categorías tomadas de la gramática del verbo y que aquí se reducirán a tres clases fundamentales de determinaciones: las que se refieren a las relaciones temporales entre relato y diégesis, y que nosotros colocaremos dentro de la categoría del *tiempo*; las que se refieren a las modalidades (formas y grados) de la «representación» narrativa, por tanto; a los *modos*<sup>8</sup> del relato; por último, las que se refieren a la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración en el sentido en que la hemos definido, es decir, la situación o instancia<sup>9</sup> narrativa, y con ella sus dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o virtual; podríamos sentir la tentación de colocar esta tercera determinación bajo el título de la «persona», pero, por razones que quedarán claras más adelante, me parece preferible adoptar un término con connotaciones psicológicas un poco (muy poco, por desgracia) menos marcadas y al que daremos una extensión conceptual sensiblemente más amplia, del que la «persona» (que remite a la oposición tradicional entre relato «en primera» y relato «en tercera persona») no será sino un aspecto entre otros: ese término es el de *voz*, que Ven-

dryès, por ejemplo,<sup>10</sup> Definía así en su sentido gramatical: «Aspecto de la acción verbal en sus relaciones con el sujeto...» Naturalmente, el sujeto de que aquí se trata es el del enunciado, mientras que para nosotros la voz designará una relación con el sujeto (y, de forma más general, la instancia) de la enunciación: una vez más, no se trata sino de préstamos de términos, que no pretenden basarse en homologías rigurosas.<sup>11</sup>

Como vemos, las tres clases aquí propuestas, que designan campos de estudio y determinan la disposición de los capítulos que siguen,<sup>12</sup> no cubren, sino que se superponen de forma compleja, a las tres categorías definidas más arriba, que designaban niveles de definición del relato: el tiempo y el modo funcionan, los dos, en el nivel de las relaciones entre *historia* y *relato*, mientras que la voz designa a la vez las relaciones entre *narración* y *relato* y entre *narración* e *historia*. No obstante, nos guardaremos de hipostasiar estos términos y de convertir en substancia lo que no es en cada caso sino un orden de relaciones.

1. *Relato y narración* no necesitan justificación. Respecto de *historia*, y pese a un inconveniente evidente, invocaré el uso corriente (se dice: «contar una historia») y un uso técnico, más limitado, cierto es, pero bastante bien admitido desde que Tzvetan Todorov propuso distinguir el «relato como discurso» (sentido 1) y el «relato como historia» (sentido 2). Emplearé también en el mismo sentido el término *diégesis*, que nos viene de los teóricos del relato cinematográfico.

2. Las malas no presentan aquí ningún inconveniente, ya que su principal defecto consiste en atribuir fírmemente a Proust lo que Proust dice de Marcel, a Illiers lo que dice de Combray, a Cabourg lo que dice de Balbec y así sucesivamente: procedimiento censurable en sí, pero sin peligro para nosotros: aparte de los nombres, no salimos de *En busca del tiempo perdido*.

3. Conservamos aquí, para designar a la vez al protagonista y al narrador de *En busca del tiempo perdido*, ese nombre controvertido. En el último capítulo me explicaré al respecto.

4. «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8.

5. Rebautizado «visión» en *Littérature et Signification* (1967) y en *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968).

6. Rebautizado «registro» en 1967 y 1968.

7. ¿Es necesario precisar que, al tratar aquí esta obra como un relato, no pretendemos en absoluto reducirla a ese aspecto? Aspecto con demasiada frecuencia pasado por alto por la crítica, pero que el propio Proust nunca perdió de vista. Así habla de «la vocación invisible cuya *historia* es esta obra» (Pléiade, II, p. 397, el subrayado es mío).

8. Entendemos aquí este término en un sentido muy próximo al lingüístico, si nos referimos a esta definición de Littré: «Nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se trata y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los cuales se considera la existencia o la acción.»

9. En el sentido en que Benveniste habla de «instancia del discurso» (*Problèmes de linguistique générale*, V parte).

10. Citado en el *petit Robert*, véase *Voix*.

11. Otra justificación, puramente proustológica, del empleo de ese término, la existencia del valioso libro de Marcel Muller titulado *Les Voix narratives dans «A la recherche du temps perdu»* (Droz, 1965).

12. Los tres primeros (*Orden, Duración, Frecuencia*) tratan del tiempo, el cuarto del modo y el quinto y último de la voz.

## 1. Orden

### *¿Tiempo del relato?*

«El relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no es sólo lo que hace posibles todas las distorsiones temporales cuya observación en los relatos (tres años de la vida del héroe resumidos en dos frases de una novela, o en algunos planos de un montaje "frecuentativo" de cine, etc.) constituye una trivialidad; más fundamentalmente, nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo».<sup>1</sup>

La dualidad temporal, tan vivamente acentuada aquí, y que los teóricos alemanes designan mediante la oposición entre *erzählte Zeit* (tiempo de la historia) y *Erzählzeit* (tiempo del relato),<sup>2</sup> es un rasgo característico no sólo del relato cinematográfico, sino también del relato oral, en todos sus niveles de elaboración estética, incluido el nivel plenamente «literario» que es el del recitado épico o el de la narración dramática (relato de Terámenes...). Tal vez sea menos pertinente en otras formas de expresión narrativa tales como la «fotonovela» o la historieta (o la representación pictórica, como la predela de Urbino, o bordada, como el tapiz de la reina Matilde), que, al tiempo que constituyen secuencias de imágenes y, por tanto, exigen una lectura su-

cesiva o diacrónica, se prestan también, e invitan incluso, a una especie de mirada global y sincrónica: o, al menos, una mirada cuyo recorrido ya no vaya impuesto por la sucesión de las imágenes. El relato literario escrito es, al respecto, de un estatuto aún más difícil de delimitar. Como el relato oral o filmico, no puede «consumirse» y por tanto, actualizarse, sino en un *tiempo* que es, evidentemente, el de la lectura y, si la sucesividad de sus elementos puede desbaratarse mediante una lectura caprichosa, repetitiva o selectiva, no por ello puede llegar hasta la analexia perfecta: se puede pasar una película al revés, imagen por imagen; no se puede leer un texto, sin que deje de ser un texto, al revés, letra por letra, ni palabra por palabra, ni tampoco frase por frase siquiera. El libro se sostiene un poco más de lo que se suele decir hoy por la famosa *linealidad* del significante lingüístico, más fácil de negar en teoría que de eliminar de hecho. Sin embargo, no se trata de identificar aquí el estatuto del relato escrito (literario o no) con el del relato oral: su temporalidad es en cierta forma condicional o instrumental; producido, como todas las cosas, en el tiempo, existe en el espacio y como espacio, y el tiempo necesario para «consumirlo» es el necesario para *recorrerlo* o *atravesarlo*, como una carretera o un campo. El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura.

Este estado de cosas, como veremos más adelante, no siempre carece de consecuencias para nuestro objeto y a veces habrá que corregir, o intentar corregir, los efectos del desplazamiento metonímico, pero primero debemos darlo por sentado, ya que forma parte del juego narrativo, y, por tanto, tomar al pie de la letra la cuasi-ficción del *Erzählzeit*, falso tiempo que equivale a uno verdadero y que trataremos, con lo que ello entraña, de reserva y aquiescencia, como un *seudotiempo*.

Tomadas esas precauciones, estudiaremos las relaciones entre tiempo de la historia y (seudo)tiempo del relato, según las que me parecen ser las tres determinaciones esenciales: las relaciones entre el *orden* temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotem-

poral de su disposición en el relato, que serán el objeto del primer capítulo; las relaciones entre la *duración* variable de esos acontecimientos, o segmentos *diegéticos*, y la *seudoduración* (en realidad, longitud del texto) de su relación en el relato: relaciones, pues, de *velocidad*, que serán el objeto del segundo; relaciones, por último, de *frecuencia*, es decir, por atenernos aquí a una fórmula aún aproximativa, relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato: relaciones a las que dedicaremos el tercer capítulo.

### *Anacronías*

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto. Es evidente que esa reconstrucción no siempre es posible y que resulta ociosa en el caso de ciertas obras-límite como las novelas de Robbe-Grillet, donde la referencia temporal se encuentra alterada deliberadamente. Igualmente evidente es que en el relato clásico, al contrario, es no sólo posible la mayoría de las veces, porque el discurso narrativo no invierte nunca el orden de los acontecimientos sin decirlo, sino también necesaria y precisamente por la misma razón: cuando un segmento narrativo comienza por una indicación como: «Tres meses antes, etc.», hay que tener en cuenta a la vez que esa escena viene *después* en el relato y que se considera que ha venido *antes* en la diégesis: lo uno y lo otro o, mejor dicho, la relación (de contraste o de discordancia) entre lo uno y lo otro, es esencial para el texto narrativo, y suprimir esa relación eliminando uno de sus términos no es atenerse al texto sino lisa y llanamente matarlo.

El descubrimiento y la evaluación de esas *anacronías* narrativas (como denominaré aquí las diferentes formas de

discordancia entre el orden de la historia y el del relato) postulan implícitamente la existencia de una especie de grado cero, que sería un estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia. Ese estado de referencia es más hipotético que real. Parece que el relato folklórico tiene por costumbre ajustarse, al menos en sus grandes articulaciones, al orden cronológico, pero nuestra tradición literaria (occidental) se inaugura, al contrario, con un efecto de anacronía marcado, ya que desde el octavo verso de la *Ilíada* el narrador, tras haber evocado la querella entre Aquiles y Agamenón, punto de partida declarado de su relato (*ex hou de ta prôta*), vuelve a unos diez días atrás para exponer su causa en unos ciento cuarenta versos retrospectivos (afrenta a Crises - cólera de Apolo - peste). Sabido es que ese comienzo *in medias res* seguido de un regreso hacia atrás explicativo se convertiría en uno de los *topoi* formales del género épico, y también hasta qué punto el estilo de la narración novelesca se ha mantenido en ese punto fiel al de su lejano antepasado<sup>3</sup> y ello incluso en pleno siglo XIX «realista»: para convencerse de ello basta con pensar en ciertas aperturas balzacianas como las de *César Biotteau* o la de *La duquesa de Langeais*. D'Arthez lo convierte en un principio para uso de Lucien de Rubempré<sup>4</sup> y el propio Balzac reprocharía a Stendhal no haber comenzado la *Cartuja* por el episodio de Waterloo reduciendo «todo lo que precede a un relato hecho por Fabrice o sobre Fabrice mientras yace herido en la aldea de Flandes».<sup>5</sup> No vamos a caer, pues, en el ridículo de presentar la anacronía como una rareza o una invención moderna: al contrario, es uno de los recursos tradicionales de la narración literaria.

Por lo demás, si examinamos un poco más detenidamente los primeros versos de la *Ilíada* que acabamos de evocar, vemos que su movimiento temporal es más complejo de lo que he dicho. Estos son:

Canta, oh, diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo, tan funesta, que a los aqueos valió sufrimientos sin cuento y arrojó al Hades a tantas almas valientes de héroes y los hizo presa



de los perros y de todas las aves del cielo... para que se acabara de cumplir el designio de Zeus. Desde el día en que una querella separó al hijo de Atreo, protector de su pueblo, y al divino Aquiles. ¿Cuál de los dioses los incitó a esa querella y batalla? El hijo de Letona y de Zeus. El fue quien, enojado con el rey, hizo al ejército presa de una enfermedad cruel, que iba matando a sus hombres, y ello porque el hijo de Atreo había afrentado a Crises, su sacerdote.<sup>6</sup>

Así, el primer objeto narrativo designado por Homero es la *cólera de Aquiles*; el segundo, *las desgracias de los aqueos*, que son efectivamente su consecuencia; pero el tercero es la *querella entre Aquiles y Agamenón*, que es su causa inmediata y, por tanto, es anterior a ellos; después, continuando con el remontarse explícitamente de causa en causa: la *peste*, causa de la querella, y, por último, la *afrenta a Crises*, causa de la peste. Los cinco elementos constitutivos de esa obertura, que denominaré A, B, C, D y E, según el orden de su aparición en el relato, ocupan, respectivamente, en la historia las posiciones cronológicas 4, 5, 3, 2, 1: a ello se debe esta fórmula que sintetizará mal que bien las relaciones de sucesión: A4-B5-C3-D2-E1. Estamos bastante próximos a un movimiento regularmente retrógrado.<sup>7</sup>

Ahora hay que entrar más en detalle en el análisis de las anacronías. Tomo en *Jean Santenil* un ejemplo bastante típico. La situación, que volveremos a encontrar con diversas formas en *En busca del tiempo perdido*, es la del porvenir vuelto presente y que no se parece a la idea que nos habíamos hecho del presente en el pasado. Jean, después de varios años, vuelve a encontrar el hotel en que vive Marie Kossichel, a la que en tiempos amó, y compara sus impresiones de hoy con las que en tiempos creía deber experimentar hoy:

A veces, al pasar ante el hotel, recordaba los días de lluvia en que llevaba hasta allí a su criada en peregrinación. Pero los recordaba sin la melancolía que entonces creía deber experimentar un día en el sentimiento de no amarla ya. Pues esa melancolía, lo que la proyectaba así de antemano sobre su indiferencia por venir, era su amor. Y ese amor había dejado de existir.<sup>8</sup>

El análisis temporal de semejante texto consiste en primer lugar en enumerar los segmentos según los cambios de posición en el tiempo de la historia. Reconocemos aquí, someramente, nueve segmentos repartidos en dos posiciones temporales que designaremos por 2 (*ahora*) y 1 (*en tiempos*), haciendo abstracción aquí de su carácter iterativo («a veces»): segmento A en posición 2 («a veces, al pasar ante el hotel, recordaba»), B en posición 1 («los días de lluvia en que llevaba hasta allí a su criada, en peregrinación»), C en 2 («Pero los recordaba sin»), D en 1 («la melancolía, que entonces creía»), E en 2 («deber experimentar un día en el sentimiento de no amarla ya»), F en 1 («Pues esa melancolía, lo que la proyectaba así de antemano»), G en 2 («sobre su indiferencia por venir»), H en 1 («era su amor»), I en 2 («Y ese amor había dejado de existir»). La fórmula de las posiciones temporales es, pues, aquí:

A2-B1-C2-D1-E2-F1-G2-H1-I2,

es decir, un zigzag perfecto. Nótese de pasada que la dificultad de este texto en la primera lectura se debe a la forma, aparentemente sistemática, como Proust elimina aquí, los puntos de referencia temporales más elementales (en tiempos, ahora), que el lector debe suplir mentalmente para orientarse. Pero la simple lista de las posiciones no agota el análisis temporal, ni aun reducido a las cuestiones de orden, ni permite determinar el estatuto de las anacronías: hay que definir, además, las relaciones que unen los segmentos entre sí.

Si consideramos el segmento A como punto de partida narrativo y, por tanto, en posición autónoma, el segmento B se define, evidentemente, como *retrospectivo*: una retrospección que podemos calificar de subjetiva, en el sentido de que es asumida por el propio personaje, cuyo relato no hace sino comunicar los pensamientos presentes («recordaba...»); B está, pues, subordinado temporalmente a A: se define como retrospectivo *con relación* a A. C procede de un simple regreso a la posición inicial, sin subordinación. En D hay de nuevo retrospección, pero esta vez asumida direc-

tamente por el relato: aparentemente es el narrador quien menciona la falta de melancolía, aunque la señale el héroe. E nos devuelve al presente, pero de forma totalmente diferente de C, pues esta vez el presente se ve a partir del pasado y «desde el punto de vista» de dicho pasado: no es un simple regreso al presente, sino una *anticipación* (evidentemente subjetiva) del presente en el pasado; E está, pues, subordinado a D como D a C, mientras que C era autónomo como A. F nos devuelve a la posición 1 (el pasado) por encima de la anticipación E: simple regreso de nuevo, pero regreso a 1, es decir, a una posición subordinada. G es de nuevo una anticipación, pero ésta objetiva, pues el Jean de otro tiempo no preveía precisamente el fin futuro de su amor como indiferencia, sino como melancolía por haber dejado de amar. H, como F, es un simple regreso a 1. Por último, I es (como C) un simple regreso a 2, es decir, al punto de partida.

Ese breve fragmento ofrece, pues, en resumen un muestrario muy variado de las diversas relaciones temporales posibles: retrospecciones subjetivas y objetivas, anticipaciones subjetivas y objetivas, simples regresos a cada una de las dos posiciones. Como la distinción entre anacronías subjetivas y objetivas no es de tipo temporal, sino que corresponde a otras categorías que veremos en el capítulo del modo, por el momento vamos a neutralizarla; por otra parte, para evitar las connotaciones psicológicas vinculadas al empleo de términos como «anticipación» o «retrospección», que evocan espontáneamente fenómenos subjetivos, la mayoría de las veces las substituiremos por dos términos más neutros: denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en confiar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que, como veremos, no se reducen enteramente a la analepsis y la prolepsis."

El análisis de las relaciones sintácticas (subordinación y coordinación) entre los segmentos nos permite ahora

substituir nuestra primera fórmula, que sólo señalaba las posiciones, por otra, que revela las relaciones y los ajustes:

$$A2 [B1] C2 [D1 (E2) F1 (G2) H1] I2$$

Aquí vemos claramente la diferencia de estatuto entre los segmentos A, C e I, por una parte, y E y G, por otra, todos los cuales ocupan la misma posición temporal, pero no en el mismo nivel jerárquico. Vemos también que las relaciones dinámicas (analepsis y prolepsis) se sitúan en las aperturas de los corchetes o de los paréntesis, mientras que los cierres corresponden a simples regresos. Por último, observamos que el fragmento aquí estudiado está perfectamente cerrado, pues a cada nivel se vuelve escrupulosamente a las posiciones de partida: como veremos, no siempre es así. Naturalmente, las relaciones numéricas permiten distinguir las analepsis y las prolepsis, pero podemos explicitar más la fórmula, así, por ejemplo:

$$A2 \left[ \overset{A}{B1} \right] C2 \left[ \overbrace{D1 (E2) F1 (G2) H1}^A \right] I2$$

P                      P

Este fragmento presentaba la ventaja (didáctica) evidente de una estructura temporal reducida a dos posiciones: se trata de una situación bastante rara y, antes de abandonar el nivel micronarrativo, tomaremos de *Sodoma y Gomorra*<sup>10</sup> un texto mucho más complejo (aun cuando lo reduzcamos, como vamos a hacer, a sus posiciones temporales más masivas, dejando de lado algunos matices) y que ilustra bien la ubicuidad temporal característica del relato proustiano. Estamos en la velada en casa del príncipe de Guermantes, Swann acaba de contar a Marcel la conversión del Príncipe al dreyfusismo, en lo que, con parcialidad ingenua, ve una prueba de inteligencia. Veamos la concatenación del relato de Marcel (marco con una letra el comienzo de cada segmento distinguido):

(A) A Swann parecían ahora indistintamente inteligentes

quienes eran de su opinión, su viejo amigo el príncipe de Guermantes y mi compañero Bloch (B), a quien había mantenido apartado hasta entonces (C) y a quien invitó a comer. (D) Swann interesó mucho a Bloch al decirle que el príncipe de Guermantes era partidario de Dreyfus. «Habría que pedirle que firmara nuestras listas para Picquart; con un nombre como el suyo, haría un efecto tremendo.» Pero Swann, que combinaba su ardiente convicción de israelita con la moderación diplomática del hombre de mundo, (E) cuyas costumbres había adoptado demasiado pronto (F) como para poder deshacerse de ellas tan tardíamente, se negó a autorizar a Bloch a que enviara al Príncipe, ni siquiera como si fuese espontáneamente, una circular para firmar. «No puede hacer eso, no puede pedir lo imposible», repetía Swann. «Se trata de un hombre encantador que ha hecho miles de leguas para venir hasta nosotros. Puede sernos muy útil. Si firmara vuestra lista, se comprometería simplemente ante los suyos, lo castigarían por nuestra culpa, tal vez se arrepintiera de las confidencias y no nos hiciese más.» Más aún: Swann negó su propio nombre. Le parecía demasiado hebraico para no hacer mal efecto. Y, además, es que, si bien aprobaba todo lo relativo a la revisión, no quería verse implicado para nada en la campaña antimilitarista. Llevaba, (G) cosa que no había hecho nunca hasta entonces, la condecoración (H) que había ganado como todo joven de la guardia móvil, en el año 70, (I) y añadió a su testamento un codicilo para pedir que, (J) contrariamente a sus disposiciones anteriores, (K) se rindieran honores militares a su grado de caballero de la Legión de Honor. Lo que reunió en torno a la iglesia de Combray a todo un escuadrón de (L) esos caballeros por cuyo porvenir lloraba en tiempos Francoise, cuando pensaba (M) en la posibilidad de una guerra. (N) En una palabra, Swann se negó a firmar la circular de Bloch, de modo que, si bien para muchos pasaba por partidario fanático de Dreyfus, mi compañero lo consideró tibio, infectado de nacionalismo y patrioterismo. (O) Swann me dejó sin estrecharme la mano para no verse obligado a pasar por las despedidas, etc.

Así, pues, hemos distinguido aquí (una vez más muy groseramente y a título puramente demostrativo) quince segmentos narrativos, que se reparten sobre nueve posiciones temporales. Dichas posiciones son las siguientes, por orden cronológico: 1ª la guerra de 1870; 2ª la infancia de Mar-

cel en Combray; 3º antes de la velada en casa de Guermantes; 4º la velada en casa de Guermantes, que podemos situar en 1898; 5º la invitación de Bloch (necesariamente posterior a dicha velada, de la que Bloch está ausente); 6º el almuerzo Swann-Bloch; 7º la redacción del codicilo; 8º las exequias de Swann; 9º la guerra en cuya posibilidad «piensa» Françoise, la cual propiamente no ocupa ninguna posición definida, ya que es puramente hipotética, pero que podemos identificar, para situarla en el tiempo y simplificar las cosas, en la de 1914-18. La fórmula de las posiciones será, pues, ésta:

A4-B3-C5-D6-E3-F6-G3-H1-I7-J3-K8-L2-M9-N6-O4

Si comparamos la estructura temporal de éste fragmento con la del anterior, observamos, además del mayor número de posiciones, un encaje jerárquico mucho más complejo, ya que, por ejemplo, M depende de L, que depende de K, que depende de I, que depende de la gran prolepsis D-N. Por otra parte, ciertas anacronías, como B y C, se yuxtaponen sin regreso explícito a la posición básica: están, pues, en el mismo nivel de subordinación y simplemente coordinadas entre sí. Por último, el paso de C5 a D6 no constituye una auténtica prolepsis, ya que nunca se volverá a la posición 5: constituye, pues, una simple elipsis del tiempo transcurrido entre 5 (la invitación) y 6 (el almuerzo); la elipsis, o salto hacia delante sin retorno, no es, evidentemente, una anacronía, sino una simple aceleración del relato que estudiaremos en el capítulo de la duración: afecta al *tiempo* sin duda, pero no en el aspecto del *orden*, que es el único que aquí nos interesa; así, pues, no marcaremos ese paso de C a D con un corchete, sino con un simple guión, que indicará aquí una pura sucesión. Aquí tenemos la fórmula completa:

A4[B3][C5-D6(E3)F6(G3)(H1)(I7<J3><K8(L2<M9>>))N6]O4

Ahora vamos a abandonar el nivel micronarrativo para examinar la estructura temporal de *En busca del tiempo*

*perdido* considerado en sus grandes articulaciones. Es evidente que un análisis en ese nivel no puede tener en cuenta los detalles que corresponden a otra escala y procede, por tanto, de una simplificación de las más groseras: aquí pasamos de la microestructura a la macroestructura.

El primer segmento temporal de *En busca del tiempo perdido*, al que están dedicadas las seis primeras páginas del libro, evoca un momento que no se puede fechar con precisión, pero que se sitúa bastante tarde en la vida del héroe,<sup>11</sup> en la época en que, por acostarse temprano y padecer insomnio, pasaba gran parte de las noches rememorando su pasado. Ese primer tiempo en el orden narrativo dista, pues, de ser el primero en el orden diegético. Anticipándonos a la continuación del análisis, asignémosle ahora mismo la posición 5 en la historia. Así, pues: A5.

El segundo segmento (págs. 9 a 43) es el relato hecho por el narrador, pero manifiestamente inspirado por los recuerdos del protagonista insomne (que aquí desempeña la función de lo que Marcel Muller<sup>12</sup> llama el *sujeto intermedio*), de un episodio muy circunscrito, pero muy importante, de su infancia en Combray: la famosa escena de lo que llama «el drama a la hora de acostarme», durante la cual su madre, a quien la visita de Swann había impedido concederle su beso ritual de la noche, acabaría — «primera abdicación» decisiva — cediendo a su insistencia y pasando la noche a su lado: B2.

El tercer segmento (págs. 43-44) nos devuelve muy brevemente a la posición 5, la de los insomnios: C5. El cuarto probablemente se sitúa en algún punto dentro de ese período, ya que determina una modificación en el contenido de los insomnios:<sup>13</sup> es el episodio de la magdalena (págs. 44 a 48), durante el cual el héroe recupera toda una vertiente de su infancia («de Combray, todo lo que no era el teatro y el drama a la hora de acostarme») que hasta entonces había permanecido enterrada (y conservada) en un aparente olvido: D5'. Le sucede, pues, un quinto segmento, segundo regreso a Combray, pero mucho más vasto que el primero en su amplitud temporal, ya que abarca esta vez (no sin elipsis) la totalidad de la infancia en Combray. *Combray II*

(págs. 48 a 186) será, pues, para nosotros E2', contemporáneo de B2, pero lo desborda ampliamente, como C5 desborda e incluye D5'.

El sexto segmento (págs. 186-187) regresa a la posición 5 (insomnios): F5, pues, que sirve también de trampolín para una nueva analepsis de la memoria, cuya posición es la más antigua de todas, por ser anterior al nacimiento del héroe: *Un amor de Swann* (págs. 188 a 382), séptimo segmento: G1.

Octavo segmento, muy breve regreso (p. 383) a la posición de los insomnios, por tanto, H5, que de nuevo abre una analepsis, abortada esta vez, pero cuya función de anuncio o de toque de atención es patente para el lector atento: la evocación en media página (la misma p. 383) del cuarto de Marcel en Balbec: noveno segmento I4, con el que se coordina inmediatamente, esta vez sin regreso perceptible al relevo de los insomnios, el relato (también retrospectivo con relación al punto de partida) de los sueños de viaje del héroe en París, varios años antes de su estancia en Balbec; el décimo segmento será, pues, J3: adolescencia en París, amores con Gilberte, frecuentación de la señora Swann, después, tras una elipsis, primera estancia en Balbec, regreso a París, entrada en el mundo de Guermantes, etc.: en adelante, logrado el movimiento, el relato, en sus grandes articulaciones, se vuelve aproximadamente regular y conforme al orden cronológico, hasta el punto de que podemos considerar, en el nivel de análisis en que nos situamos aquí, que el segmento J3 es extensivo a toda la continuación (y fin) de *En busca del tiempo perdido*.

La fórmula de ese comienzo es, pues, según nuestras convenciones anteriores:

A5 [B2] C5 [D5' (E2')] F5 [G1] H5 [I4] [J3...

Así pues, *En busca del tiempo perdido* se inicia con un vasto movimiento de vaivén a partir de una posición-clave, estratégicamente dominante, que es, evidentemente, la posición 5 (insomnios), con su variante 5' (magdalena), posiciones del «sujeto intermedio», insomne o curado milagro-



samente de la memoria involuntaria, cuyos recuerdos dominan la totalidad del relato, lo que da al punto 5-5' la función de una especie de relevo obligado o —y perdón por la expresión— de *dispatching* narrativo: para pasar de *Combray I* a *Combray II*, de *Combray II* a *Un amor de Swann*, de *Un amor de Swann* a Balbec, hay que volver sin cesar a esa posición, central aunque excéntrica (por ser posterior), cuya obligatoriedad no desaparece hasta el paso de Balbec a París, aunque este último segmento (J3) esté también (en la medida en que está coordinado con el anterior) subordinado a la actividad de la memoria del sujeto intermedio y, por tanto, sea también analéptico. La diferencia —capital, desde luego— entre esa analepsis y todas las anteriores es que ésta permanece *abierta* y su amplitud se confunde casi con la obra entera: lo que significa, entre otras cosas, que alcanzará y superará, sin decirlo y como sin verlo, su punto de emisión de la memoria, aparentemente sepultado en una de sus elipsis. Más adelante volveremos a hablar de esa particularidad. Retengamos sólo de momento ese movimiento de zigzag, ese tartamudeo inicial y como iniciático o propiciatorio: 5-2-5-5'-2'-5-1-5-4-3... ya contenido, a su vez, como todo el resto, en la célula embrionaria de las seis primeras páginas, que nos pasean de habitación en habitación y de edad en edad, de París a Combray, de Doncières a Balbec, de Venecia a Tansonville. Estancamiento no inmóvil, por lo demás, pese a sus incesantes regresos, ya que, gracias a él, al *Combray I* puntual sucede un *Combray II* más vasto, un *Amor de Swann* más antiguo, pero de movimiento ya irreversible, un *Nombre de país: el Nombre*, por último, a partir del cual el relato asegura su marcha, definitivamente, y encuentra su régimen.

Esas oberturas de estructura compleja y que parecen imitar, para mejor exorcizarla, la inevitable *dificultad del comienzo* forman parte aparentemente de la tradición narrativa más antigua y más constante: ya hemos observado el arranque con marcha de cangrejo de la *Ilíada* y aquí hay que recordar que a la convención del comienzo *in medias res* se añadió o superpuso en toda la época clásica la de los encajes narrativos (X cuenta que Y cuenta que...), que aún,

funciona, como veremos más adelante, en *Jean Santeuil* y da tiempo al narrador para *hacerse oír*. Lo que constituye la particularidad del exordio de *En busca del tiempo perdido* es, evidentemente, la multiplicación de las instancias de la memoria y, como consecuencia, la *multiplicación de los comienzos*, cada uno de los cuales (salvo el último) puede parecer posteriormente un prólogo introductorio. Primer comienzo (comienzo absoluto): «Llevo mucho tiempo acostándome temprano...» Segundo comienzo (comienzo aparente de la autobiografía), seis páginas más adelante: «En Combray todos los días al atardecer...» Tercer comienzo (entrada en escena de la memoria involuntaria), treinta y cuatro páginas más adelante: «Así que, durante mucho tiempo, cuando, despierto de noche, recordaba Combray...» Cuarto comienzo (reanudación después de la magdalena, auténtico comienzo de la autobiografía), cinco páginas más adelante: «Combray, de lejos, a diez leguas a la redonda...» Quinto comienzo, ciento cuarenta páginas más adelante: *ab ovo*, amor de Swann (novela corta ejemplar por antonomasia, arquetipo de todos los amores proustianos), nacimientos conjuntos (y ocultados) de Marcel y de Gilberte («Confesaremos», diría aquí Stendhal, «que, siguiendo el ejemplo de muchos autores graves, hemos comenzado la historia de nuestro héroe un año antes de su nacimiento»: ¿acaso no es Swann a Marcel, *mutatis mutandis* y —espero— con buena intención,<sup>14</sup> lo que el teniente Robert es a Fabrice del Dongo?). Quinto comienzo, pues: «Para formar parte del "pequeño núcleo", del "pequeño clan", del "grupito" de los Verdurin...» Sexto comienzo, ciento noventa y cinco páginas más adelante: «Entre las habitaciones cuya imagen evocaba con mayor frecuencia en mis noches de insomnio...», seguido inmediatamente de un séptimo y, por tanto, como corresponde, último comienzo: «pero nada se parecía menos tampoco a ese Balbec real que aquel con el que yo había soñado con frecuencia...» Esta vez el movimiento está lanzado: ya no se detendrá.

He dicho que la continuación de *En busca del tiempo perdido* adoptaba en sus grandes articulaciones una disposición conforme al orden cronológico, pero esta decisión de conjunto no excluye la presencia de un gran número de anacronías de detalle: analepsis y prolepsis, pero también de otras formas más complejas o más sutiles, tal vez más específicas del relato proustiano, en todo caso más alejadas a la vez de la cronología «real» y de la temporalidad narrativa clásica. Antes de abordar el análisis de dichas anacronías, precisemos bien que no se trata sino de un análisis temporal e incluso reducido sólo a las cuestiones de orden, haciendo abstracción, de momento, de la velocidad y la frecuencia, y *a fortiori* de las características de modo y de voz que pueden afectar a las anacronías como a toda otra clase de segmentos narrativos. Aquí no vamos a tener en cuenta, en particular, una distinción capital que opone las anacronías directamente asumidas por el relato y que, por tanto, se mantienen en el mismo nivel narrativo que lo que las rodea (por ejemplo, los versos 7 a 12 de la *Ilíada* o el segundo capítulo de *César Birotteau*) a las que asume uno de los personajes del relato primero y que, por tanto, se encuentran en un nivel narrativo secundario: por ejemplo, los cantos IX a XII de la *Odisea* (relato de Ulises) o la autobiografía de Raphaël de Valentin en la segunda parte de *La piel de zapa*. Evidentemente, volveremos a tratar de esta cuestión, que no es específica de las anacronías aunque se refiere a ellas en primer lugar, en el capítulo de la voz narrativa.

Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento «presente», es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga: es lo que llamaremos su *amplitud*. Así, cuando Homero, en el canto XIX de la *Odisea*, evoca las circunstancias en las que Ulises,

adolescente, recibió en tiempos la herida cuya cicatriz lleva aún en el momento en que Euriclea se dispone a lavarle los pies, esa analepsis, que ocupa los versos 394 a 466, tiene un alcance de varias decenas de años y una amplitud de unos días. Así definido, el estatuto de las anacronías parece no ser sino una cuestión de más o de menos, de medida específica en cada caso, labor de cronometrador sin interés teórico. No obstante, es posible (y, en mi opinión, útil) distribuir las características de alcance y amplitud de forma *discreta* con relación a ciertos momentos pertinentes del relato. Esa distribución se aplica de forma sensiblemente idéntica a las dos grandes clases de anacronías, pero, para comodidad de la exposición y para evitar el riesgo de demasiada abstracción, nos ocuparemos primero de las analepsis exclusivamente, sin perjuicio de ampliar el procedimiento más adelante.

### *Analepsis*

Toda anacronía constituye con relación al relato en que se inserta —en que se injerta— un relato temporalmente secundario, subordinado al primero en esa especie de sintaxis narrativa que hemos visto al ensayar más arriba el análisis de un fragmento muy corto de *Jean Santeuil*. En adelante llamaremos «relato primero» el nivel temporal de relato con relación al cual una anacronía se define como tal. Naturalmente —y ya lo hemos comprobado—, los ajustes pueden ser muy complejos y una anacronía puede hacer el papel de relato primero con relación a otra a la que sostenga y, más en general, con relación a una anacronía, podemos considerar relato primero el conjunto del contexto.

El relato de la herida de Ulises se refiere a un episodio más que evidentemente anterior al punto de partida temporal del «relato primero» de la *Odisea*, aunque, según ese principio, englobemos en ese concepto el relato retrospectivo de Ulises en el país de los feacios, que se remonta hasta la caída de Troya. Así, pues, podemos calificar de *externa* aquella analepsis cuya amplitud total se mantenga en el ex-

terior del relato primero. Lo mismo diremos, por ejemplo, del segundo capítulo de *César Birotteau*, cuya historia, como indica claramente su título («Los antecedentes de César Birotteau»), precede al drama iniciado por la escena nocturna del primer capítulo. Y, a la inversa, calificaremos de analepsis *interna* el capítulo sexto de *Madame Bovary*, consagrado a los años de convento de Emma, evidentemente posteriores a la entrada de Charles en el liceo, que es el punto de partida de la novela; o también el comienzo de *Los sufrimientos del inventor*,<sup>15</sup> que, después del relato de las aventuras parisinas de Lucien de Rubempré, sirve para informar al lector de lo que fue durante ese tiempo la vida de David Séchard en Angulema. También podemos concebir —y a veces nos las encontramos— analepsis *mixtas*, cuyo punto de partida es anterior y cuyo punto de amplitud es posterior al comienzo del relato primero: así, la historia de des Grieux en *Manon Lescaut*, que se remonta a varios años antes del primer encuentro con el Hombre de Calidad y prosigue hasta el momento del segundo encuentro, que es también el de la narración.

Esa distinción no es tan fútil como puede parecerlo a primera vista. En efecto, las analepsis externas y las analepsis internas (o mixtas, en su parte interna) se presentan de forma totalmente diferente al análisis narrativo, al menos respecto de un punto que me parece capital. Las analepsis externas, por el simple hecho de ser externas, no corren riesgo en ningún momento de interferirse con el relato primero, pues su misión es la de completarlo aclarando al lector tal o cual «antecedente»: así es, evidentemente, en los ejemplos ya citados y también, de forma igualmente típica, el de *Un amor de Swann* en *En busca del tiempo perdido*. No ocurre lo mismo con las analepsis internas, cuyo campo temporal va incluido en el del relato primero, y que presentan un riesgo evidente de redundancia o de colisión. Así, pues, hemos de examinar más detenidamente esos problemas de interferencia.

En primer lugar, dejaremos de lado las analepsis internas que propongo llamar *heterodieéticas*,<sup>16</sup> es decir, relativas a una línea de historia y, por tanto, un contenido diegético.

tico diferente del (o de los) del relato primero: es decir, lo que es muy clásico, a un personaje recién introducido y cuyas «antecedentes» desea aclarar el narrador, como Flaubert con Emma en el capítulo ya citado; o a un personaje perdido de vista desde hace algún tiempo y cuyo pasado reciente hay que recobrar, como ocurre con David a comienzos de *Los sufrimientos del inventor*. Tal vez sean éstas las funciones más tradicionales de la analepsis y es evidente que la coincidencia temporal no entraña en este caso una auténtica interferencia narrativa: así, cuando a la entrada del príncipe de Faffenheim en el salón Villeparisis una digresión retrospectiva de varias páginas<sup>17</sup> nos informa de las razones de esa presencia, es decir, las peripecias de la candidatura del príncipe a la Academia de Ciencias Morales; o cuando, al volver a encontrar a Gilberte Swann, que ha pasado a ser la señorita de Forcheville, Marcel pregunta y ella le explica las razones de ese cambio de nombre.<sup>18</sup> El matrimonio de Swann, los de Saint-Loup y del «pequeño Cambremer», la muerte de Bergotte,<sup>19</sup> acaban, así, reuniéndose después con la línea principal de la historia, que es la autobiografía de Marcel, sin inquietar en modo alguno el privilegio del relato primero.

Muy diferente es la situación de las analepsis internas *homodieéticas*, es decir, relativas a la misma línea de acción que el relato primero. Aquí, el riesgo de interferencia es evidente e incluso inevitable aparentemente. En realidad, aquí debemos distinguir dos categorías.

La primera, que llamaré analepsis *completivas*, o «remisiones», comprende los segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías, según una lógica narrativa parcialmente independiente del transcurso del tiempo. Esas lagunas anteriores pueden ser élipsis puras y simples, es decir, fallas en la continuidad temporal. Así, la estancia de Marcel en París en 1914, contada con ocasión de otra estancia, ésta en 1916, viene a llenar parcialmente la élipsis de varios «largos años» pasados por el héroe en una casa de reposo;<sup>20</sup> el encuentro de la Dama de rosa en el piso del tío

Adolphe<sup>21</sup> abre en medio del relato de Combray una puerta a la faceta parisina de la infancia de Marcel, totalmente ocultada, salvo esta excepción, hasta la tercera parte de *Swann*. Evidentemente, en lagunas temporales de esa clase es en las que hay que colocar (hipotéticamente) ciertos acontecimientos de la vida de Marcel que sólo conocemos por breves alusiones retrospectivas: un viaje a Alemania con su abuela, anterior al primero a Balbec, una estancia en los Alpes anterior al episodio de Doncières, un viaje a Holanda anterior a la cena en la casa de Guermantes o también —sensiblemente más difíciles de situar, dada la duración del servicio en aquella época— los años de servicio militar evocados en un inciso durante el último paseo con Charlus.<sup>22</sup> Pero hay otra clase de lagunas, de tipo menos estrictamente temporal, que ya no consisten en la elisión de un segmento diacrónico, sino en la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período en principio abarcado por el relato: por ejemplo, el hecho de contar su infancia ocultando sistemáticamente la existencia de uno de los miembros de su familia (lo que sería la actitud de Proust hacia su hermano Robert, si consideráramos *En busca del tiempo perdido* una auténtica autobiografía). Aquí el relato no salta, como en la elipsis, por encima de un momento, sino que pasa *junto a* un dato. Llamaremos a ese tipo de elipsis lateral, de conformidad con la etimología, una *paralipsis*.<sup>23</sup> Como la elipsis temporal, la paralipsis se presta muy bien, evidentemente, al relleno retrospectivo. Así, la muerte de Swann o, más precisamente, su efecto sobre Marcel (pues esa muerte en sí misma podría considerarse exterior a la autobiografía del protagonista y, por tanto, heterodiegética aquí) no se ha contado en su tiempo y, sin embargo, ninguna elipsis temporal puede encontrar sitio en principio entre la última aparición de Swann (en la velada en casa de Guermantes) y el día del concierto Charlus-Verdurin en que se inserta la nueva retrospectiva de su muerte:<sup>24</sup> hay que suponer, pues, que ese acontecimiento muy importante en la vida afectiva de Marcel («La muerte de Swann en su momento me había trastornado») se ha omitido lateralmente, en paralipsis. Ejemplo más claro

aún: el fin de la pasión de Marcel por la duquesa de Guermantes, gracias a la intervención casi milagrosa de su madre, es objeto<sup>25</sup> de un relato retrospectivo sin precisión de fecha («Cierta día...»), pero, como en esa escena se habla de la abuela, enferma, hay que colocarla, evidentemente, antes del segundo capítulo de *Guermantes II* (p. 345), pero también, claro está, después de la página 204, en la que vemos que Oriane no ha llegado aún a «serle indiferente». En ese caso no se advierte ninguna elipsis temporal; Marcel ha dejado, pues, de contarnos en su momento ese aspecto —pese a ser de capital importancia— de su vida interior. Pero el caso más notable, si bien raras veces señalado por los críticos, tal vez porque se niegan a tomarlo en serio, es el de esa misteriosa «primita», respecto de la cual nos enteramos, en el momento en que Marcel da a una intermediaria el canapé de la tía Léonie,<sup>26</sup> de que aquél conoció con ella, sobre ese mismo canapé, «por primera vez los placeres del amor»; y ello en el mismo Combray y en una fecha bastante lejana, ya que precisa que la escena de «iniciación»<sup>27</sup> sucedió «en una hora en que mi tía Léonie estaba levantada», y sabemos, por lo demás, que en los últimos años Léonie ya no salía de su alcoba.<sup>28</sup> Dejemos de lado el probable valor temático de esa confidencia tardía y admitamos incluso que la omisión del acontecimiento en el relato de *Combray* corresponde a una pura elipsis temporal: la omisión del *personaje* en el cuadro de familia no puede definirse, por su parte, sino como una paralipsis y su valor de censura tal vez sea aún más fuerte. Esa primita sobre el canapé será, pues, para nosotros —cada edad tiene sus placeres—: analepsis sobre paralipsis.

Hasta aquí hemos considerado la localización (retroactiva) de las analepsis como si se tratara siempre de un acontecimiento único que colocar en un solo punto de la historia pasada y, eventualmente, del relato anterior. De hecho, ciertas retrospectivas, pese a estar dedicadas a acontecimientos singulares, pueden remitir a elipsis iterativas,<sup>29</sup> es decir, relativas no a una sola fracción del tiempo transcurrido, sino a varias fracciones consideradas semejantes y en cierto sentido repetitivas: así, el encuentro con la Dama de



rosa puede remitir a cualquier día de los meses de invierno en que Marcel y sus padres vivían en París, en cualquier año anterior a la desavenencia con el tío Adolphe; acontecimiento singular, desde luego, pero cuya localización para nosotros pertenece al orden de la especie o de la clase (un invierno) y no del individuo (tal invierno). Así es *a fortiori* cuando el acontecimiento contado por analepsis es, a su vez, de tipo iterativo. Así, en *A la sombra de las muchachas en flor*, el día de la aparición de la «pandilla» termina con una cena en Rivebelle, que no es la primera; esa cena constituye la ocasión para que el narrador regrese a la serie anterior, redactada esencialmente en el pretérito imperfecto de la repetición, y cuente de una sola vez todas las cenas anteriores:<sup>30</sup> está claro que la elipsis llenada por esa retrospectión no puede ser, a su vez, sino iterativa. Asimismo, la analepsis que pone fin a *A la sombra de las muchachas en flor*, última mirada a Balbec después del regreso a París,<sup>31</sup> se refiere de forma sintética a toda la serie de siestas que Marcel, durante toda su estancia, había habido de hacer, por orden del médico, cada mañana hasta el mediodía, mientras sus jóvenes amigas se paseaban por el dique soleado y estallaba bajo sus ventanas el concierto matinal: también aquí una analepsis iterativa viene a llenar una elipsis iterativa, lo que permite a esa parte de *En busca del tiempo perdido* acabar, no con la tristeza de un regreso, sino con el glorioso floreo de órgano —de oro— de un inalterable sol de verano.

.. Con el segundo tipo de analepsis (internas) homodiegticas, que llamaremos precisamente analepsis repetitivas o «evocaciones», ya no nos libramos de la redundancia, pues en ellas el relato vuelve abierta, explícitamente a veces, sobre sus propios pasos. Por supuesto, esas analepsis en evocación raramente pueden alcanzar dimensiones textuales muy extensas: son más bien alusiones del relato a su propio pasado, lo que Lämmert<sup>32</sup> llama *Rückgriffe*, o «retrocepciones». Pero su importancia en la economía del relato, sobre todo en Proust, compensa en gran medida su escasa extensión narrativa.

Evidentemente, entre esas evocaciones hay que incluir las tres reminiscencias debidas a la memoria involuntaria durante la reunión en la casa de Guermantes y que (contrariamente a la de la magdalena) remiten todas a un momento anterior del relato: la estancia en Venecia, el alto en ferrocarril ante una hilera de árboles, la primera mañana ante el mar en Balbec.<sup>31</sup> Se trata de evocaciones en estado puro, voluntariamente elegidas o inventadas por su carácter fortuito y trivial, pero al mismo tiempo se esboza en ellas una comparación del presente con el pasado: comparación por una vez reconfortante, ya que el momento de la reminiscencia siempre es eufórico, aun cuando resucite un pasado en sí doloroso: «Reconocí que lo que me parecía tan agradable era la misma hilera de árboles cuya observación y descripción me había parecido aburrida».<sup>34</sup> Se trata una vez más de la comparación de dos situaciones a la vez semejantes y diferentes que con frecuencia motiva evocaciones en que la memoria involuntaria no interviene: así, cuando las palabras del duque de Guermantes a propósito de la princesa de Parma, «Ella lo considera a usted encantador», recuerdan al protagonista —y brindan al narrador la ocasión de recordarnos— las de la señora de Villeparisis, idénticas, a propósito de otra «alteza», la princesa de Luxemburgo.<sup>35</sup> En este caso se subraya la analogía; en cambio, se subraya la oposición cuando Saint-Loup presenta a Marcel su egeria Rachel y éste reconoce en ella al instante a la pequeña prostituta de otro tiempo, «la que, hace unos años (...), decía a la patrona: "Conque, mañana por la noche, si me necesita para alguien, mándeme a buscar"»,<sup>36</sup> frase que, en efecto, reproduce casi textualmente la que pronunciaba «*Rachel quand du Seigneur*» en *A la sombra de las muchachas en flor*.<sup>37</sup> «Entonces quedamos así, mañana libro; si tiene usted a alguien, no olvide mandarme a buscar», pues la variante de *Guermantes* estaba ya prevista, por así decir, en esos términos: «Variaba sólo la forma de su frase diciendo: "si me necesita usted" o "si necesita usted a alguien".» En este caso la evocación es de una precisión manifiestamente obsesiva y pone los dos segmentos en comunicación directa: eso explica la interpolación en el se-

gundo segmento del párrafo sobre la conducta pasada de Rachel, que parece como arrancada al texto del primero. Ejemplo sorprendente de migración o, si se quiere, de diseminación narrativa.

Comparación también, en *La prisionera*,<sup>38</sup> entre la cobardía presente de Marcel para con Albertine y el valor que había tenido en tiempos frente a Gilberte, cuando tenía «aún bastante fuerza para renunciar a ella»: ese autoexamen retrospectivo confiere retroactivamente al episodio pasado un sentido que aún no tenía en su tiempo. En efecto, la función más constante de las evocaciones, en *En busca del tiempo perdido*, es la de venir a modificar *a posteriori* el significado de los acontecimientos pasados, ora cargando de significado lo que no lo tenía, ora refutando una primera interpretación y substituyéndola por otra nueva.

El propio narrador designa la primera de forma muy precisa, cuando escribe a propósito del incidente de las celindas:<sup>39</sup> «En aquel momento todo aquello no me pareció sino muy natural, si acaso un poco confuso, en cualquier caso *insignificante*», y también: «incidente cuyo cruel significado no comprendí sino mucho después». Andrée será quien revele ese significado después de la muerte de Albertine<sup>40</sup> y ese caso de interpretación diferida nos ofrece un ejemplo casi perfecto de relato doble, primero desde el punto de vista (ingenuo) de Marcel, después desde el punto de vista (avisado) de Andrée y de Albertine, donde la clave por fin entregada disipa toda clase de «confusión». Con mucha mayor amplitud, el encuentro tardío de la señorita de Saint-Loup,<sup>41</sup> hija de Gilberte y de Robert, brindará a Marcel la ocasión de una «reposición» general de los episodios principales de su existencia, hasta entonces perdidos en la insignificancia de la dispersión y de pronto reunidos, vuellos significativos por estar todos vinculados entre sí, por estar vinculados a la existencia de esa niña nacida Swann y Guermantes, nieta de la Dama de rosa, sobrina segunda de Charlus, evocadora a la vez de las «dos haciendas» de Combray, pero también de Balbec, los Campos Elíseos, la Raspelière, Oriane, Legrandin, Morel, Jupien...: azar, contingencia, arbitrariedad abolidos de repente, biografía de re-

pende «atrapada» en la red de una estructura y la cohesión de un sentido.

Ese principio del significado diferido o suspendido<sup>42</sup> interviene de lleno, evidentemente, en la mecánica del *enigma*, analizada por Barthes en *S/Z*, y de la que una obra tan compleja como *En busca del tiempo perdido* hace un uso tal vez sorprendente para quienes la colocan en las antípodas de la novela popular, lo que es cierto, seguramente, en cuanto a su significado y a su valor estético, pero no siempre en cuanto a sus procedimientos. Hay rasgos propios de lo de «era Milady» en *En busca del tiempo perdido*, aunque sólo sea en la forma humorística de «era mi amigo Bloch» de *A la sombra de las muchachas en flor*, cuando el antisemita estruendoso sale al descubierto.<sup>43</sup> El lector esperará más de mil páginas antes de enterarse, al mismo tiempo que el héroe,<sup>44</sup> si no lo ha adivinado por sí solo, de la identidad de la Dama de rosa. Después de la publicación de su artículo en *Le Figaro*, Marcel recibe una carta de felicitación firmada Sanilon y escrita en un estilo popular y encantador: «sentí muchísimo no poder descubrir quién me había escrito»; más adelante sabrá, y nosotros con él, que se trata de Théodore, el ex recadero de la tienda de ultramarinos y monaguillo de Combray.<sup>45</sup> Al entrar en la biblioteca del duque de Guermantes, se cruza con un pequeño burgués provinciano, tímido y vestido con ropa raída: ¡era el duque de Bouillon!<sup>46</sup> Una mujer alta se le insinúa en la calle: ¡será la señora d'Orvilliers!<sup>47</sup> En el trencito de la Raspelière, una señora gruesa y vulgar con cara de patrona de casa de citas está leyendo la *Revue des deux mondes*: ¡será la princesa Sherbatoff!<sup>48</sup> Algún tiempo después de la muerte de Albertine, una joven rubia divisada en el Bois y después en la calle le lanza una mirada que lo excita: cuando la vuelva a encontrar en el salón de Guermantes, ¡será Gilberte!<sup>49</sup> El procedimiento es tan frecuente, se convierte de modo tan manifiesto en contexto y norma, que a veces se puede jugar, como contraste o desviación, con su ausencia excepcional o grado cero: en el trencito de la Raspelière, una joven espléndida de ojos negros, carne de magnoliá, modales libres y voz rápida, fresca y alegre: «Me

gustaría tanto volver a verla, exclamé. — Tranquilícese, siempre volvemos a encontrarnos, respondió Albertine. En ese caso se equivocaba; nunca volví a ver ni identifiqué a la bella muchacha del cigarrillo.»<sup>50</sup>

Pero el uso más típico de la evocación es seguramente, en Proust, aquel por el que un acontecimiento ya provisto en su tiempo de un significado ve posteriormente esa primera interpretación substituida por otra (que no es necesariamente mejor). Ese procedimiento es, evidentemente, uno de los medios más eficaces de la circulación del sentido en la novela y de esa perpetua «inversión del pro al contra» que caracteriza el aprendizaje proustiano de la verdad. Saint-Loup, en Doncières, al encontrarse a Marcel en la calle, no lo reconoce en apariencia y lo saluda fríamente como un soldado: más adelante nos enteraremos de que lo había reconocido, pero no quería detenerse.<sup>51</sup> La abuela, en Balbec, insiste con irritante futilidad para que Saint-Loup la fotografíe con su hermoso sombrero: se sabía condenada y quería dejar a su nieto un recuerdo en el que no se viera su mala cara.<sup>52</sup> La amiga de la señorita Vinteuil, la profanadora de Montjouvain, se dedicaba amorosamente, por la misma época, a reconstituir nota a nota los indescifrables borradores del septeto,<sup>53</sup> etc. Conocida es la larga serie de revelaciones y confesiones mediante la cual se descompone y recompone la imagen retrospectiva, o incluso póstuma, de Odette, Gilberte, Albertine o Saint-Loup: así, el joven que acompañaba a Gilberte cierta noche por los Campos Elíseos «era Léa vestida de hombre»;<sup>54</sup> desde el día del paseo a las afueras y la bofetada al periodista, Rachel no era para Saint-Loup sino un «biombo» y desde Balbec se encerraba con el ascensorista del Grand Hôtel;<sup>55</sup> la noche de las cattleyas, Odette salía de la casa de Forcheville;<sup>56</sup> y toda la serie de rectificaciones tardías sobre las relaciones de Albertine con Andrée, con Morel, con diversas muchachas de Balbec y de otros lugares;<sup>57</sup> pero, en cambio, y por una ironía más cruel aún, la unión culpable entre Albertine y la amiga de la Sta. Vinteuil, cuya confesión involuntaria cristalizó la pasión de Marcel, era pura invención: «Creí como una tonta que me volvería interesante ante usted inventan-

do que había conocido mucho a esas muchachas»;<sup>58</sup> se logra el objetivo, pero por otra vía (los celos y no el esnobismo artístico); y con el resultado que sabemos.

Esas revelaciones sobre los usos eróticos del amigo o de la mujer amada son, evidentemente, de capital importancia. Siento la tentación de considerar más capital —«capitalísima», al estilo proustiano—, porque atañe a los propios cimientos de la *Weltanschauung* del héroe (el universo de Combray, la oposición de las dos haciendas, «yacimientos profundos de mi suelo mental»),<sup>59</sup> la serie de reinterpretaciones cuya oportunidad será la estancia tardía en Tansonville y cuya médium involuntaria será Gilberte de Saint-Loup. En otro lugar<sup>60</sup> he intentado mostrar la importancia, en diversos planos, de la «verificación» —que es una refutación— que Gilberte hace experimentar al sistema de pensamiento de Marcel al revelarles no sólo que las fuentes del Vivonne, que él se imaginaba «como algo tan extraterrestre como la Entrada de los Infiernos» no eran «sino una especie de lavadero cuadrado del que subían burbujas», sino también que Guermantes y Méséglise no están tan alejados, no son tan «inconciliables» como él había creído, puesto que en un solo paseo se puede «ir a Guermantes pasando por Méséglise». La otra faceta de esas «nuevas revelaciones del ser» es esa información asombrosa de que, en la época de la costanilla de Tansonville y de los majuelos en flor, Gilberte estaba enamorada de él y de que el gesto insolente que le había hecho entonces era, en realidad, una insinuación explícita.<sup>61</sup> Marcel comprende entonces que aún no había comprendido nada y —verdad suprema— «que la verdadera Gilberte, la verdadera Albertine, tal vez fuesen las que se habían entregado en el primer instante en su mirada, una ante el seto de espinos rosas, la otra en la playa» y que así, por incompreensión —por exceso de reflexión— las había «perdido» desde ese primer instante.

Con el gesto no apreciado de Gilberte una vez más se recomponen toda la geografía profunda de Combray: Gilberte hubiera querido llevar a Marcel con ella (y otros pillos de los alrededores, entre ellos Théodore y su hermana —futura doncella de la baronesa de Putbus y símbolo mismo

de la fascinación erótica—) a las ruinas del torreón de Roussainville-le-Pin: ese mismo torreón fálico, «confidente» vertical, en el horizonte, de los placeres solitarios de Marcel en el gabinete del iris y de sus frenesíes vagabundos en el campo de Méséglise<sup>62</sup> y del que no sospechaba entonces que fuera más que eso aún: el lugar real, invitante, accesible y desconocido, «en realidad tan cerca de mí»,<sup>63</sup> de los placeres prohibidos. Roussainville, y por metonimia toda la zona de Méséglise,<sup>64</sup> son ya las Ciudades de la Llanura, «tierra prometida (y) maldita».<sup>65</sup> «Roussainville, en cuyos muros nunca penetré»: ¡qué ocasión perdida, qué pena! ¿O qué denegación? Sí, como dice Bardèche,<sup>66</sup> la geografía de Combray, aparentemente tan inocente, es «un paisaje que, como muchos otros, hay que descifrar». Pero ese descifre ya está en marcha, con algunos otros, en *El tiempo recobrado* y procede de una dialéctica sutil entre el relato «inocente» y su «verificación» retrospectiva: tales son, por una parte, la función y la importancia de las analepsis proustianas.

Ya hemos visto que la determinación del *alcance* permitía dividir las analepsis en dos clases, externas e internas, según que su punto de alcance se sitúe en el exterior o en el interior del ámbito temporal del relato primero. La clase mixta, por lo demás poco frecuentada, está determinada en realidad por una característica de *amplitud*, ya que se trata de analepsis externas que se prolongan hasta alcanzar y superar el punto de partida del primer relato. Una vez más es un fenómeno de amplitud el que rige la distinción de que vamos a hablar ahora, volviendo, para compararlos, a dos ejemplos ya vistos en la *Odisea*.

El primero es el episodio de la herida de Ulises. Como ya hemos observado, su amplitud es muy inferior a su alcance, muy inferior incluso a la distancia que separa el momento de la herida del punto de partida de la *Odisea* (la caída de Troya): una vez contada la caza en el Parnaso, el combate con el jabalí, la herida, la curación, el regreso a Itaca, el relato interrumpe en seco su digresión retrospectiva.

va<sup>67</sup> y, saltando varios decenios, vuelve a la escena presente. El «regreso hacia atrás» va, pues, seguido de un salto hacia adelante, es decir, de una elipsis, que deja en la sombra toda una larga fracción de la vida del héroe: aquí la analepsis es en cierto modo puntual, cuenta un momento del pasado que permanece aislado en su alejamiento y que no intenta enlazar con el momento presente abarcando un intervalo no pertinente para la epopeya, ya que el tema de la *Odisea*, como observaba ya Aristóteles, no es la vida de Ulises, sino sólo su regreso de Troya. Llamaré simplemente *analepsis parciales* a ese tipo de retrospectivaciones que se acaban en elipsis, sin juntarse con el relato primero.

El segundo ejemplo está constituido por el relato de Ulises ante los feacios. Esa vez, al contrario, al haberse remontado hasta el punto en que la Fama lo ha perdido de vista en cierto modo, es decir, la caída de Troya, Ulises conduce su relato hasta haberse juntado con el relato primero, abarcando todo el período que se extiende desde la caída de Troya hasta la llegada a la isla de Calipso: *analepsis completa*, esa vez, que va a enlazar con el relato primero, sin evolución de continuidad entre los dos segmentos de la historia.

Es inútil detenernos aquí a examinar las diferencias evidentes de función entre esos dos tipos de analepsis: el primero sirve únicamente para aportar al lector una información aislada, necesaria para la comprensión de un elemento preciso de la acción; el segundo, vinculado a la práctica del comienzo *in medias res*, pretende recuperar la totalidad del «antecedente» narrativo; constituye generalmente una parte importante del relato y a veces incluso, como en *La duquesa de Langeais* o en *La muerte de Iván Ilitch*, presenta lo esencial de él y el relato primero hace de desenlace anticipado.

Hasta ahora sólo hemos examinado desde ese punto de vista analepsis externas, que hemos considerado completas en cuanto que se juntan con el relato primero en su punto de partida temporal, pero una analepsis «mixta» como el relato de des Grieux puede considerarse completa en un sentido muy diferente, ya que, como ya hemos observado,



se junta con el relato primero no en su comienzo, sino en el punto mismo (el encuentro en Calais) en que se había interrumpido para cederle el paso: es decir, que su amplitud es rigurosamente igual a su alcance y el movimiento narrativo realiza una ida y vuelta perfecta. En ese sentido podemos hablar igualmente de analepsis internas completas, como en *Los sufrimientos del inventor*, en que el relato retrospectivo llega hasta el momento en que los destinos de David y Lucien vuelven a juntarse.

Por definición, las analepsis parciales no plantean ningún problema de juntura o de enlace narrativo: el relato analéptico se interrumpe claramente con una elipsis y el relato primero continúa donde se había detenido, ora de forma implícita y como si nada lo hubiera interrumpido, como en la *Odisea* («Ahora bien, con la palma de las manos, la vieja palpándolo reconoció la herida...»), ora de manera explícita, dejando constancia de la interrupción y, como gustaba de hacer Balzac, subrayando la función explicativa ya indicada al comienzo de la analepsis por el famoso «veamos por qué» o alguna de sus variantes. Así, el gran regreso hacia atrás de *La duquesa de Langeais*, introducido por esa fórmula de las más explícitas: «Veamos ahora la aventura que había determinado la situación respectiva en que se encontraban entonces los dos personajes de esta escena», se termina de forma no menos declarada: «Los sentimientos que animaron a los dos amantes cuando volvieron a encontrarse en la verja de las Carmelitas y delante de una madre superiora deben comprenderse ahora en toda su amplitud, y su violencia, despertada en uno y otra, explicará seguramente el desenlace de esta aventura.»<sup>68</sup> Proust, que se había burlado del «veamos por qué» balzaciano en *Contre Sainte-Beuve*, pero no desdeñó imitarlo al menos una vez, en *En busca del tiempo perdido*,<sup>69</sup> es igualmente capaz de reanudaciones de ese género, como ésta, después del relato de las negociaciones académicas entre Faffenheim y Norpois: «Así el príncipe de Faffenheim había habido de ir a ver a la señora de Villeparisis»,<sup>70</sup> o al menos bastante explícitas para que se perciba inmediatamente la transición: «Y ahora, en mi segunda estancia en París...», o: «Al tiempo

que recordaba así la visita de Saint-Loup...»,<sup>71</sup> pero la mayoría de las veces la reanudación es en él mucho más discreta: la evocación de la boda de Swann, provocada por una réplica de Norpois durante una cena, se ve interrumpida bruscamente por un regreso a la conversación presente («Me puse a hablar del conde de París...»), como la de la muerte del mismo Swann, más adelante, intercalada sin transición entre dos frases de Brichot: «Qué va, prosiguió Brichot...»<sup>72</sup> A veces es tan elíptica, que nos cuesta cierto trabajo descubrir en una primera lectura el punto en que se realiza el salto temporal: así, cuando la audición en casa de los Verdurin de la sonata de Vinteuil recuerda a Swann una audición anterior, la analepsis, pese a haberse introducido de la forma balzaciana que hemos citado («Veamos por qué»), se termina, al contrario, sin otra marca de regreso que un simple punto y aparte: «Después dejó de pensar en ello./ Ahora bien; apenas unos minutos después de que el pequeño pianista hubiera comenzado a tocar en casa de la señora Verdurin...» Asimismo, durante la velada en casa de Villeparisis, cuando la llegada de la señora Swann recuerda a Marcel una visita reciente de Morel, el relato primero empalma con la analepsis de forma particularmente desenvuelta: «Yo, al estrecharle la mano, pensaba en la señora Swann y me decía con asombro, por lo separadas que estaban y diferentes que eran en mi recuerdo, que en adelante tendría que identificarla con la "Dama de rosa". El señor de Charlus se sentó en seguida junto a la Sra. Swann...»<sup>73</sup>

Como se ve, el carácter elíptico de esas reanudaciones, al final de una analepsis parcial, no hace sino subrayar, para el lector atento, la ruptura temporal por asíndeton. La dificultad de las analepsis completas es inversa: no se debe a la solución de continuidad, sino, al contrario, a la confluencia necesaria entre el relato analéptico y el relato primero, confluencia que no puede dejar de ir acompañada de cierta superposición y, por tanto, de una apariencia de torpeza, a menos que el narrador tenga la habilidad de sacar del defecto una especie de atractivo lúdico. Veamos, en *César Birotteau*, un ejemplo de superposición no asumida: tal

vez no advertida por el propio novelista. El segundo capítulo (analéptico) termina así: «Unos instantes después, Constance y César roñaban apaciblemente»; el tercero comienza en estos términos: «Al dormirse, César temió que el día siguiente su mujer le pusiera algunas objeciones perentorias y se propuso levantarse muy temprano para resolverlo todo»: como vemos, aquí la reanudación no deja de presentar cierta incoherencia. El empalme de *Los sufrimientos del inventor* está más logrado, porque en este caso el tapicero ha sabido sacar de la propia dificultad un elemento decorativo. Veamos cómo comienza la analepsis: «Mientras el venerable eclesiástico sube las rampas de Angulema, no es inútil explicar la red de intereses en que iba a meterse./ Tras la marcha de Lucien, David Séchard...» Veamos ahora cómo se reanuda el relato primero, más de cien páginas más adelante: «En el momento en que el viejo cura de Marsac subía las rampas de Angulema para ir a informar a Eve del estado en que se encontraba su hermano, David llevaba once días oculto a dos puertas de aquella a quien el digno sacerdote acababa de dejar.»<sup>74</sup> Ese juego entre el tiempo de la historia y el de la narración (contar las desgracias de David «mientras» el cura de Marsac sube la escalera) volveremos a encontrarlo por sí mismo en el capítulo de la voz; veamos cómo transforma en broma lo que era una servidumbre.

La actitud típica del relato proustiano parece consistir aquí, muy al contrario, en *eludir* el empalme, ora disimulando el término de la analepsis en esa especie de dispersión temporal que procura el relato iterativo (es el caso de dos retrospecciones relativas a Gilberte en *La fugitiva*: una sobre su adopción por Forcheville, la otra sobre su matrimonio con Saint-Loup),<sup>75</sup> ora fingiendo ignorar que el relato ya había alcanzado el punto de historia en que se acaba la analepsis: así, en *Combray*, Marcel comienza mencionando «la interrupción y el comentario aportados una vez por una visita de Swann a la lectura que yo hacía de un autor del todo nuevo para mí, Bergotte», después vuelve hacia atrás para contar cómo había descubierto a ese autor; siete páginas más adelante, al reanudar su relato, empalma

con estos términos, como si no hubiera nombrado ya a Swann ni señalado su visita: «Sin embargo, un domingo, mientras leía en el jardín, Swann, que venía a ver a mis padres, me interrumpió. — ¿Qué lee usted? ¿Se puede mirar? Hombre, Bergotte...»<sup>76</sup> Astucia, inadvertencia o desenvoltura, el relato evita así *reconocer* sus propias huellas. Pero la elusión más audaz (aun cuando en este caso la audacia sea pura negligencia) consiste en olvidar el carácter analéptico del segmento narrativo en el que se encuentra y en prolongar dicho segmento en cierto modo indefinidamente por sí mismo sin preocuparse del punto en que acaba juntándose con el relato primero. Eso es lo que sucede en el episodio, célebre por otras razones, de la muerte de la abuela. Comienza con un evidente esbozo de analepsis: «Volví a subir y encontré a mi abuela más enferma. Desde hacía algún tiempo, sin saber a ciencia cierta lo que tenía, se quejaba de su salud...», después el relato así iniciado con el modo retrospectivo prosigue de forma continua hasta la muerte, sin que se reconozca nunca ni se señale el momento (pese a haberlo alcanzado y superado necesariamente) en que Marcel, al volver de la casa de la señora de Villeparisis, había encontrado a su abuela «más enferma»: por tanto, sin que podamos situar nunca de forma exacta la muerte de la abuela con relación a la velada en casa de Villeparisis, ni dilucidar dónde concluye la analepsis y dónde continúa el relato primero.<sup>77</sup> Lo mismo sucede, evidentemente, pero en escala mucho mayor, con la analepsis iniciada en *Nombres de país: el País*, que, como ya hemos visto, continuará hasta la última línea de *En busca del tiempo perdido* sin saludar, al pasar, el momento de los insomnios tardíos, pese a que fue su fuente mnémica y como su matriz narrativa: otra retrospección más-que-completa, de amplitud muy superior a su alcance y que en un punto indeterminado, de su transcurso se transforma secretamente en anticipación. A su modo —es decir, sin proclamarlo y probablemente sin advertirlo siquiera— Proust quebranta aquí las normas más fundamentales de la narración y anticipa las actitudes más inquietantes de la novela moderna.

La anticipación, o prolepsis temporal, es manifiestamente mucho menos frecuente que la figura inversa, al menos en la tradición narrativa occidental; aunque cada una de las tres grandes epopeyas antiguas, la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, comience por una especie de sumario anticipado que justifica en cierta medida la fórmula aplicada por Todorov al relato homérico: «intriga de predestinación».<sup>75</sup> El deseo de suspense narrativo propio de la concepción «clásica» de la novela (en el sentido amplio y cuyo centro de gravedad se encuentra más bien en el siglo XIX) se acomoda mal a ese uso, como tampoco, por lo demás, la ficción tradicional de un narrador que debe parecer que descubre en cierto modo la historia al tiempo que la cuenta. Por eso, encontramos muy pocas prolepsis en un Balzac, un Dickens o un Tolstói, aun cuando el uso corriente, como hemos visto, del comienzo *in medias res* (cuando no es, por así decir, *in ultimas res*), ofrezca a veces su espejismo: ni que decir tiene que cierto peso de «predestinación» recae sobre la mayor parte del relato en *Manon Lescaut* (donde sabemos, antes incluso de que des Grieux comience su historia, que termina con una deportación) o *a fortiori* en *La muerte de Iván Ilitch*, que comienza por el epílogo.

El relato «en primera persona» se presta mejor que ningún otro a la anticipación, por su propio carácter retrospectivo declarado, que autoriza al narrador a alusiones al porvenir, y en particular a su situación presente, que forman parte en cierto modo de su función. Robinson Crusoe puede decirnos casi desde el comienzo que el discurso pronunciado por su padre para alejarlo de las aventuras marítimas era «verdaderamente profético», aunque no tuviese la menor idea de ello en el momento, y Rousseau no deja de atestiguar, en el episodio de los peines, no sólo su inocencia pasada, sino también el vigor de su indignación retrospectiva: «Al escribir esto, siento que mi pulso vuelve a acelerarse.»<sup>79</sup> El caso es que *En busca del tiempo perdido* hace un uso de la prolepsis sin equivalente probablemente en toda la historia del relato, aun de forma autobiográfica,<sup>80</sup>

y es, pues, un terreno privilegiado para el estudio de ese tipo de anacronías narrativas.

Aquí también distinguiremos sin esfuerzo prolepsis *internas* y *externas*. El límite del campo temporal del relato primero está marcado claramente por la última escena no proléptica, es decir, en el caso de *En busca del tiempo perdido* (si hacemos entrar en el «relato primero» esa enorme anacronía que se inicia en los Campos Elíseos y que ya no concluirá), sin vacilación posible, la velada en casa de Guermantes. Ahora bien, sabido es que algunos episodios de *En busca del tiempo perdido* se sitúan en un punto de la historia posterior a dicha velada<sup>81</sup> (la mayoría se cuentan, por lo demás, en digresión durante esa misma escena): serán, por tanto, para nosotros prolepsis externas. Su función es la mayoría de las veces de epílogo: sirven para conducir hasta su término lógico tal o cual línea de acción, aun cuando dicho término sea posterior al día en que el héroe decide abandonar el mundo y retirarse a su obra: alusión rápida a la muerte de Charlus, alusión también, pero más detallada, en su alcance profundamente simbólico, al matrimonio de la señorita de Saint-Loup: «esa muchacha, cuyo nombre y fortuna podían hacer esperar a su madre que se casara con un príncipe real y coronase toda la obra ascendente de Swann y su mujer, eligió más adelante como marido a un hombre de letras oscuro e hizo volver a descender a dicha familia hasta un nivel más bajo que aquel del que había partido»;<sup>82</sup> última aparición de Odette, «un poco alelada», casi tres años después de la velada en casa de Guermantes;<sup>83</sup> futura experiencia de escritor de Marcel, con sus angustias ante la muerte y las invasiones de la vida social, las primeras reacciones de lectores, los primeros malentendidos, etc.<sup>84</sup> La más tardía de esas anticipaciones es la que concluye *Por el camino de Swann*, improvisada especialmente para ese fin en 1913: ese cuadro del bosque de Boulogne «hoy», en antítesis al de los años de adolescencia, está, evidentemente, muy próximo al momento de la narra-

ción, ya que ese último paseo se ha producido, nos dice Marcel, «este año», «una de las primeras mañanas de este mes de noviembre», es decir, en principio a menos de dos meses de ese momento.<sup>85</sup>

Un paso más, pues, y nos encontramos en el presente del narrador. Las prolepsis de ese tipo, muy frecuentes en *En busca del tiempo perdido*, corresponden casi todas al modelo rousseauiano evocado más arriba: son testimonios sobre la intensidad del recuerdo actual, que vienen en cierto modo a autenticar el relato del pasado. Por ejemplo, a propósito de Albertine: «Así, deteniéndose, con los ojos brillantes bajo el "polo", es como la vuelvo a ver ahora, recortada sobre la pantalla que forma, al fondo, el mar...»; de la iglesia de Combray: «Y aún hoy, si, en una gran ciudad de provincias o en un barrio de París que conozco mal, un transeúnte al "indicarme el camino" me muestra a lo lejos, como un punto de referencia, tal torre de hospital, tal campanario de convento, etc.»; del baptisterio de San Marcos: «Ha llegado un momento en que, cuando recuerdo el baptisterio...»; fin de la velada en casa de Guermantes: «Vuelvo a ver toda esa salida, vuelvo a ver, si es que no me confundo al colocarlo en esa escalera, al príncipe de Sagan...»<sup>86</sup> Y sobre todo, naturalmente, a propósito de la escena a la hora de acostarse, testimonio desgarrador ya comentado en *Mimesis* y que no podemos dejar de citar aquí entero, ilustración perfecta de lo que Auerbach llama la «omnitemporalidad simbólica» de la «conciencia reminiscente», pero también ejemplo perfecto de fusión, casi milagrosa, entre el acontecimiento contado y la instancia de narración, a la vez tardía (última) y «omnitemporal»:

Hace muchos años de eso. La muralla de la escalera en que vi subir el reflejo de su vela hace mucho que no existe. También en mí se han destruido muchas cosas que, según creía, habrían de durar siempre y se han edificado otras nuevas que han originado penas y alegrías nuevas que no habría podido prever entonces, igual que las antiguas han llegado a serme difíciles de entender. Hace mucho tiempo también que mi padre ha dejado de poder decir a mamá: «Ve con el niño.» La posibilidad de tales momentos no renacerá jamás para

mí. Pero desde hace poco tiempo de nuevo empiezo a percibir muy bien, si presto oídos, los sollozos que tuve fuerzas para contener delante de mi padre y que no estallaren sino cuando volví a encontrarme solo con mamá. En realidad, no han cesado nunca; y sólo porque ahora la vida se calla más a mi alrededor los vuelvo a oír, como esas campanas de conventos tan bien cubiertas por los ruidos de la ciudad durante el día, que parecen calladas, pero vuelven a sonar en el silencio del anochecer.<sup>87</sup>

En la medida en que ponen en juego directamente la instancia narrativa misma, esas anticipaciones en el presente no constituyen sólo fenómenos de temporalidad narrativa, sino también fenómenos de voz; más adelante volveremos a hablar de ellas en relación con esto último.

Las prolepsis *internas* plantean la misma clase de problema que las analepsis del mismo tipo: el de la interferencia, el posible doble empleo entre el relato primero y el que asume el segmento proléptico. Por tanto, aquí vamos a pasar por alto, de nuevo, las prolepsis heterodieéticas, para las cuales ese riesgo es nulo, ya sea interna o externa la anticipación,<sup>88</sup> y entre las otras distinguiremos, además, las que vienen a llenar por adelantado una laguna ulterior (prolepsis completivas) y las que, también por adelantado, duplican, por poco que sea, un segmento narrativo por venir (prolepsis repetitivas).

Prolepsis completivas, por ejemplo, la evocación rápida, en *Combray*, de los futuros años de colegio de Marcel; la última escena entre el padre y Legrandin; la evocación, a propósito de las escenas de las cattleyas, de la continuación de las relaciones eróticas entre Swann y Odette; las descripciones anticipadas del espectáculo cambiante del mar en Balbec; el anuncio, en plena primera cena en casa de los Guermantes, de la larga serie de cenas semejantes, etc.<sup>89</sup> Todas esas anticipaciones compensan futuras elipsis y paralipsis. Más sutil es la situación de la última escena de *Guermantes* (visita de Swann y Marcel en casa de la duque-



sa), que, como se sabe,<sup>40</sup> está permutada con la primera de *Sodoma* («conjunción» Charlus-Jupien), de tal modo que debemos considerar a la vez la primera una prolepsis que llena la elipsis abierta, por su propia anticipación, entre *Sodoma I* y *Sodoma II* y la segunda una analepsis que llena la elipsis abierta en *Germantes* por su retraso: permuta de interpolaciones evidentemente motivada por el deseo que experimenta el narrador de acabar con el aspecto propiamente mundano del «mundo de *Germantes*» antes de abordar lo que llama el «paisaje moral» de *Sodoma* y *Gomorra*.

Tal vez se haya advertido aquí la presencia de prolepsis iterativas que, como las analepsis del mismo tipo, nos remiten a la cuestión de la *frecuencia* narrativa. Sin tratar aquí esa cuestión en sí misma, observaré simplemente la actitud característica, que consiste, con ocasión de una *primera* vez (primer beso de Swann y Odette, primera vista del mar en Balbec, primera noche en el hotel de Doncières, primera cena en casa de los *Germantes*), en ver por adelantado toda la serie de casos que inaugura. En el capítulo siguiente veremos que la mayoría de las grandes escenas típicas de *En busca del tiempo perdido* que se refieren a una iniciación de ese tipo («presentaciones» de Swann en casa de los Verdurin, de Marcel en casa de la señora de Villeparisis, en casa de la duquesa, en casa de la princesa), pues el primer encuentro es, evidentemente, la mejor ocasión para describir un espectáculo o un ambiente y sirve por lo demás, de paradigma de los siguientes. Las prolepsis generalizantes explicitan en cierto modo esa función paradigmática al esbozar una perspectiva sobre la serie ulterior: «ventana a la que después me asomaría todas las mañanas...» Son, pues, como toda anticipación, una señal de impaciencia narrativa. Pero tienen también, me parece, un valor inverso, tal vez más específicamente proustiano, y que señala un sentimiento más bien nostálgico de lo que Vladimir Jankélévitch llamó una vez la «primultimidad» de la primera vez, es decir, el hecho de que la primera vez, en la medida misma en que se experimenta intensamente su valor inaugural, es al mismo tiempo y siempre (ya) una última vez,

aunque sólo sea porque es para siempre la última en haber sido la primera y después de ella, inevitablemente, comienza el reino de la repetición y del hábito. Antes de besarla por primera vez, Swann retiene un instante el rostro de Odette «a cierta distancia, entre sus dos manos»: es, según dice el narrador, para dar tiempo a su pensamiento de acudir y asistir a la realización del sueño que durante tanto tiempo había acariciado. Pero hay otra razón: «Tal vez fijara también Swann en ese rostro de Odette aún no poseído, ni aún besado siquiera por él, que veía *por última vez*, esa mirada con la que, un día de marcha, quisiéramos llevarnos un paisaje que vamos a abandonar para siempre.» Poscer a Odette, besar a Albertine por primera vez, es percibir por última vez la Odette aún no poseída, la Albertine aún no besada: hasta tal punto es cierto que en Proust el acontecimiento —todo acontecimiento— no es sino el paso, fugitivo e *irreparable* (en el sentido virgiliano), de un hábito a otro.

Como las analepsis del mismo tipo, y por razones igualmente evidentes, apenas encontramos prolepsis repetitivas salvo en el estado de breves alusiones: remiten por adelantado a un acontecimiento que en su momento se contará con todo detalle. Como las analepsis repetitivas desempeñan para con el destinatario del relato una función de evocación, las prolepsis repetitivas desempeñan un papel de *anuncio* y las designaré también por ese término. Su fórmula canónica es generalmente un «veremos», o «más adelante se verá», y el paradigma o prototipo es esa advertencia a propósito de la escena de sacrilegio de Montjouvain: «Más adelante veremos que, por razones muy diferentes, el recuerdo de esa impresión iba a desempeñar un papel importante en mi vida.» Alusión, naturalmente, a los celos que provocará en Marcel la revelación (falsa) de las relaciones entre Albertine y la señorita Vinteuil.<sup>91</sup> El papel de esos anuncios en la organización y lo que Barthes llama el «trenzado» del relato es bastante evidente, por la espera que crean en la mente del lector. Espera que puede resolverse en seguida, en el caso de esos anuncios de alcance, o

plazo, muy corto, que sirven, por ejemplo al final de un capítulo, para indicar iniciándolo el tema del capítulo siguiente, como ocurre con frecuencia en *Madame Bovary*.<sup>92</sup> La estructura más continua de *En busca del tiempo perdido* excluye en principio esa clase de efectos, pero quien recuerde el final del capítulo II-4 de *Bovary* («Emma no sabía que la lluvia forma lagos sobre las terrazas de las casas, cuando los canalones están atascados, y permaneció así en su seguridad, cuando descubrió de súbito una grieta en la pared») no le costará volver a encontrar ese modelo de presentación metaforizada en la frase con que comienza la última escena de *El tiempo recobrado*: «Pero a veces, precisamente en el momento en que todo nos parece perdido, llega la advertencia que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que dan al vacío y chocamos sin saberlo con la única por la que podemos entrar y que en vano habríamos buscado durante cien años y se abre.»<sup>93</sup>

Pero la mayoría de las veces el anuncio es de alcance mucho más largo. Sabido es cuánto importaban a Proust la cohesión y la arquitectura de su obra y cuánto sufría al ver que pasaban desapercibidos tantos efectos de simetría lejana y de correspondencias «telescópicas». La publicación por separado de los diferentes volúmenes no podía sino agravar el malentendido y no cabe duda de que los anuncios a larga distancia, como en la escena de Montjouvain, debían servir para atenuarlo dando una justificación provisional a episodios cuya presencia podía parecer, si no, adventicia y gratuita. Veamos otros casos, por orden de su disposición: «En cuanto al profesor Cottard, *volveremos a verlo por mucho más tiempo, mucho más lejos*, en casa de la Patrona, en el castillo de la Raspelière»; «*veremos* que esa única ambición mundana que (Swann) había deseado para su mujer y su hija fue precisamente aquella cuya realización resultó estarle vedada y por un veto tan absoluto, que Swann murió sin suponer que la duquesa pudiera conocerlas jamás. *Veremos también* que, al contrario, la duquesa de Guermantes se hizo amiga de Odette y Gilberte después de la muerte de Swann»; «En cuanto a una pena tan profunda como la de mi madre, yo iba a conocerla un

día, como veremos más adelante en este relato» (esa pena es, evidentemente, la que provocarán la huida y la muerte de Albertine); «[Charlus] se había recuperado antes de caer más adelante en el estado en que lo veremos el día de una velada en casa de la princesa de Guermantes».<sup>94</sup>

— No hay que confundir esos anuncios, por definición explícitos, con lo que debemos llamar mas bien *esbozos*,<sup>95</sup> simples adarajas sin anticipación, ni siquiera alusiva, que no encontrarán significado sino más adelante y que son ejemplos del arte, muy clásico, de la «preparación» (por ejemplo, hacer aparecer desde el principio a un personaje que no intervendrá de verdad sino mucho más adelante, como el marqués de la Môle en el tercer capítulo de *Rojo y negro*). Podemos considerar tales la primera aparición de Charlus y de Gilberte en Tansonville, de Odette como Dama de rosa o la primera mención de la señora de Villeparisis a partir de la página vigésima de *Swann* o también, más manifiestamente funcional, la descripción del talud de Montjouvain, «al mismo nivel que el salón del segundo piso, a cincuenta centímetros (*sic*) de la ventana», que prepara la situación de Marcel durante la escena de la profanación;<sup>96</sup> o, más irónicamente, la idea rechazada por Marcel de citar delante del señor de Crécy lo que cree ser el «nombre de guerra» de Odette, que prepara la revelación ulterior (por Charlus) de la autenticidad de dicho nombre y de la relación real entre los dos personajes.<sup>97</sup> La diferencia entre anuncio y esbozo se advierte con claridad en la forma como Proust prepara, en varias etapas, la entrada de Albertine. Primera mención, durante una conversación con los Swann: Albertine aparece nombrada como sobrina de los Bontemps y juzgada «de extraña facha» por Gilberte: simple esbozo; segunda mención, nuevo esbozo, por la propia señora Bontemps, que califica a su sobrina de «descarada», de «picaresca... astuta como un mono»: ha recordado en público a una mujer de ministro que su padre era pinche; mucho más adelante, después de la muerte de Albertine, se recordará explícitamente ese retrato y se lo designará como «germen insignificante (que) se desarrollaría y extendería un día por toda mi vida»; tercera mención, anuncio

auténtico esa vez: «Hubo una disputa en casa porque no acompañé a mi padre a una cena oficial a la que debían asistir los Bontemps con su sobrina Albertine, muchachita casi niña aún. Los diferentes períodos de nuestra vida se superponen así uno a otro. Nos negamos desdeñosamente, por lo que amamos y que un día nos será totalmente igual, a ver lo que nos es igual hoy, que mañana amaremos, que habríamos podido tal vez, si hubiéramos aceptado verlo, amar antes, y que habría abreviado así nuestros sufrimientos actuales, para substituirlos, cierto es, por otros.»<sup>98</sup>

A diferencia del anuncio, el esbozo no es, pues, en principio, en el lugar que ocupa en el texto, sino un «germen insignificante», e incluso imperceptible, cuyo valor de germen no se reconocerá hasta más adelante y de forma retrospectiva.<sup>99</sup> Además, hay que tener en cuenta la posible (o, mejor, variable) *competencia* narrativa del lector, nacida de la costumbre, que permite descifrar cada vez más deprisa el código narrativo en general, o propio de tal género, o de tal obra, e identificar los «gérmenes» desde su aparición. Así, ningún lector de *Iván Ilitch* (ayudado, cierto es, por la anticipación del desenlace y por el propio título) puede dejar de identificar la caída de Iván sobre la falda como el instrumento del destino, como el esbozo de la agonía. Por lo demás, en esa competencia misma se basa el autor para engañar al lector al proponerle a veces falsos esbozos o *señuelos*<sup>100</sup> —bien conocidos de los aficionados a las novelas policíacas—, sin perjuicio, una vez adquirida por el lector esa competencia de segundo grado que es la aptitud para detectar y, por tanto, desbaratar el señuelo, de proponerle *falsos señuelos* (que son auténticos esbozos) y así sucesivamente. Sabido es hasta qué punto juega lo verosímil proustiano —basado, según la expresión de Jean-Pierre Richard, en la «lógica de la inconsecuencia»—,<sup>101</sup> en particular en lo que se refiere a la homosexualidad (y su variante sutil: la heterosexualidad), con ese complejo sistema de esperas frustradas, sospechas defraudadas, sorpresas esperadas y al final tanto más sorprendentes por ser esperadas y aún así producirse, en virtud de ese principio para todos los efectos de que «el trabajo de la causalidad... acaba produciendo

casi todos los efectos posibles y, por consiguiente, también los que habíamos creído que lo eran menos»: <sup>102</sup> aviso a los aficionados a las «leyes psicológicas» y a las *motivaciones* realistas.

Antes de abandonar las prolepsis narrativas, falta por decir unas palabras sobre su aniplitud y sobre la posible distinción, también aquí, entre prolepsis parciales y completas, si tenemos a bien conceder esa última cualidad a las que se prolongan en el tiempo de la historia hasta el «desenlace» (en el caso de las prolepsis internas) o hasta el propio momento narrativo (en el caso de las prolepsis externas o mixtas): apenas encuentro ejemplos de ellas y parece que, de hecho, todas las prolepsis son del tipo *parcial*, con frecuencia interrumpidas con tanta libertad como se las había iniciado. Marcas de prolepsis: «*Para anticipar*, puesto que apenas acabo de terminar mi carta a Gilberte...»; «*para anticipar* unas semanas el relato que reanudaremos justo después de este *paréntesis*...»; «*para anticipar* un poco, ya que estoy aún en Tansonville...»; «desde el día siguiente por la mañana, *digámoslo para anticipar*...»; «*anticipo muchos años*...» <sup>103</sup> Marcas de fin de prolepsis y regreso al relato primero: «*Volviendo atrás*, a esa primera velada en casa de la princesa de Guermantes...»; «*pero ya es hora de alcanzar* al barón que avanza, con Brichot y conmigo, hacia la puerta de los Verdurin...»; «*volviendo atrás*, a la velada en casa de los Verdurin...»; «*pero hay que volver atrás*...»; «*pero después de esta anticipación, volvamos tres años atrás*, es decir, a la velada en que estamos en casa de la princesa de Guermantes...» <sup>104</sup> Como vemos, Proust no siempre retrocede ante el peso de lo explícito.

La importancia del relato «anacrónico» en *En busca del tiempo perdido* está vinculada, evidentemente, al carácter retrospectivamente sintético del relato proustiano, en cada instante presente todo él en la mente del narrador, que — desde el día en que percibió en un éxtasis su significado unificador — no cesa de sujetar todos sus hilos a la vez, de percibir a la vez todos sus lugares y momentos, entre los

cuales es constantemente capaz de establecer una multitud de relaciones «telescópicas»: ubicuidad espacial, pero también temporal, «omnitemporalidad» que ilustra perfectamente la página de *El tiempo recobrado* en que, delante de la señorita de Saint-Loup, el héroe reconstruye en un instante la «red de recuerdos» enmarañados en que se ha convertido su vida y que va a llegar a ser el tejido de su obra.<sup>105</sup>

Pero los propios conceptos de retrospección y anticipación, que fundamentan en «psicología» las categorías narrativas de la analepsis y la prolepsis, suponen una conciencia temporal perfectamente clara y relaciones sin ambigüedad entre el presente, el pasado y el porvenir. Sólo por las necesidades de la exposición, y a costa de una esquematización abusiva, he postulado hasta ahora que era siempre así. En realidad, la propia frecuencia de las interpolaciones y su enmarañamiento recíproco siembra tal confusión, que a veces resulta insuperable para el «simple» lector e incluso para el analista más resuelto. Para terminar este capítulo, vamos a examinar algunas de esas estructuras ambiguas, que nos conducen al umbral de la pura y simple *acronía*.

### *Hacia la acronía*

Desde nuestros primeros microanálisis, hemos encontrado ejemplos de anacronías complejas: prolepsis de segundo grado en el segmento tomado a *Sodoma y Gomorra* (anticipación de la muerte de Swann sobre anticipación de su almuerzo con Bloch), pero también analepsis sobre prolepsis (retrospección de Françoise en Combray sobre esa misma anticipación de las exequias de Swann) o, al contrario, prolepsis sobre analepsis (por dos veces en el fragmento de *Jean Santeuil*, evocaciones de proyectos pasados). Tales efectos en segundo o tercer grado son frecuentes en *En busca del tiempo perdido* tanto en el nivel de las estructuras narrativas grandes como en el de las medias, aun cuando no tengamos en cuenta ese primer grado de anacronía que es el de la cuasi-totalidad del relato.

La situación típica en nuestro fragmento de *Jean Santeuil* (recuerdos de anticipaciones) se ha dispersado en *En busca del tiempo perdido* en los dos personajes salidos por escisiparidad del héroe primitivo. El regreso al matrimonio de Swann, en *A la sombra de las muchachas en flor*, entraña una evocación retrospectiva de los proyectos de ambición mundana para su hija y su (futura) mujer: «Cuando Swann en sus momentos de ensueño veía a Odette convertida en su mujer, se imaginaba invariablemente el momento en que la conduciría, a ella y sobre a todo a su hija, a casa de la princesa des Laumes, que pronto llegaría a ser duquesa de Guermites... se enternecía, cuando inventaba, al enunciar las propias palabras, todo lo que la duquesa diría de él a Odette y Odette a la señora de Guermites... Se representaba para sí mismo la escena de la presentación con la misma precisión en el detalle imaginario que la gente que examina cómo emplearía, si lo ganara, un premio de lotería cuyo monto fija arbitrariamente.»<sup>106</sup> Ese «ensueño con los ojos abiertos» es proléptico en cuanto fantasma acariciado por Swann antes de su boda, analéptico en cuanto que Marcel lo recuerda después de dicha boda, y los dos movimientos se componen para anularse, con lo que colocan el fantasma en coincidencia perfecta con su cruel refutación por los hechos, ya que ahí tenemos a Swann casado desde hace varios años con una Odette que sigue siendo indeseable en el salón de Guermites. Ciertamente es que él mismo se ha casado con Odette cuando ya no la amaba y que «el ser que en [él] tanto había deseado vivir toda su vida con Odette y tan pocas esperanzas había tenido de conseguirlo... ese ser estaba muerto». Ahí tenemos, pues, confrontadas ahora, en su irónica contradicción, las antiguas resoluciones y las realidades presentes: resolución de elucidar un día las misteriosas relaciones de Odette con Forcheville, substituida por una total falta de curiosidad: «En otro tiempo, cuando sufría tanto, se había jurado que, en cuanto dejara de amar a Odette, perdería el miedo a disgustarla o a hacerle creer que la amaba demasiado, se daría la satisfacción de elucidar con ella, por simple amor a la verdad y como si se tratara de un hecho histórico, si Forcheville se había acostado o no con



ella el día en que él había llamado al timbre y al cristal sin que le abrieran y en que ella había escrito a Forcheville que había sido un tío suyo quien había venido. Pero el problema tan interesante, que sólo esperaba al fin de sus celos para aclararlo, había perdido todo interés para Swann, precisamente cuando había dejado de estar celoso.» Resolución de manifestar un día su indiferencia por venir, substituida por la discreción de la indiferencia auténtica: «Mientras que en otro tiempo se había jurado, si alguna vez dejaba de amar a la que no adivinaba que fuera a ser un día su mujer, manifestarle implacable su indiferencia, por fin sincera, para vengar su orgullo por tanto tiempo humillado, esas represalias que ahora podía ejercer sin riesgos..., esas represalias ahora ya no le interesaban; con el amor había desaparecido el deseo de mostrar que ya no amaba.» Igual confrontación, *vis à vis* al pasado, entre el presente dado por descontado y el presente real, en Marcel «curado» al fin de su pasión por Gilberte: «Ya no deseaba verla, ni tenía el deseo de mostrarle siquiera que no tenía interés en verla y que cada día, cuando la amaba, me prometía manifestarle cuando dejara de amarla»; o, con un significado psicológico ligeramente diferente, cuando el mismo Marcel convertido en el «as» para Gilberte y asiduo del comedor de Swann, en vano se esfuerza por recuperar, para calibrar el progreso logrado, la sensación que tenía en otro tiempo de la inaccesibilidad de ese «lugar inconcebible», no sin atribuir al propio Swann pensamientos análogos en cuanto a su vida con Odette, antiguo «paraíso inesperado» que ya no habría podido imaginar sin turbación, convertido en realidad prosaica y sin el menor encanto.<sup>107</sup> Lo proyectado no se produce, lo que no se atrevía a esperar se realiza, pero en el momento en que ya no se desea: en los dos casos el presente viene a superponerse al antiguo futuro cuyo lugar ha ocupado, refutación retrospectiva de una anticipación errónea.

Movimiento inverso, evocación anticipada, desvío ya no por el pasado, sino por el porvenir, cada vez que el narrador expone por adelantado cómo recibirá información más adelante de un acontecimiento actual (o de su significado): así, cuando, al contar una disputa entre el señor y la señora

Verdurin, precisa que se la relatará Cottard «unos años más tarde». El vaivén se acelera en esta indicación de *Combray*: «Muchos años después, nos enteramos de que, si aquel verano habíamos comido casi todos los días espárragos, había sido porque su olor daba a la chica de la cocina encargada de limpiarlos ataques de asma de tal violencia, que acabó viéndose obligada a marcharse.»<sup>108</sup> Se vuelve casi instantáneo en esta frase de *La prisionera*: «Me enteré de que aquel día se había producido una muerte que me dio mucha pena, la de Bergotte», tan elíptica, tan discretamente anónima, que el lector cree primero haber leído: «me enteré aquel día de que se había producido...».<sup>109</sup> El mismo ir y venir en zigzag, cuando el narrador introduce un acontecimiento presente, o incluso pasado, como ya hemos visto en las últimas páginas de *A la sombra de las muchachas en flor*, que nos trasladan a las primeras semanas de Balbec pasando por los futuros recuerdos de Marcel en París; asimismo, cuando Marcel vende a una intermediaria el canapé de la tía Léonie, nos enteramos de que hasta «mucho más adelante» no recordará haber usado, mucho antes, dicho canapé con la enigmática prima que hemos visto: analepsis sobre paralipsis, decíamos, pero ahora hay que completar esa fórmula añadiendo: *vía prolepsis*. Esas contorsiones narrativas bastarían sin duda para atraer sobre el hipotético joven la mirada suspicaz, aunque condescendiente, del hermeneuta.

Otro efecto de estructura doble, una primera anacronía puede invertir, invierte necesariamente, la relación entre una anacronía segunda y el orden de disposición de los acontecimientos en el texto. Así, el estatuto analéptico de *Un amor de Swann* hace que una anticipación (en el tiempo de la historia) puede remitir a un acontecimiento ya abarcado por el relato: cuando el narrador compara la angustia vespertina de Swann, privado de Odette, a la que experimentará él mismo «unos años después» las noches que ese mismo Swann vendrá a cenar a Combray, ese *anuncio* diégetico es al mismo tiempo para el lector una *evocación* narrativa, puesto que ya ha leído el relato de esa escena unas doscientas páginas «antes»; inversamente y por la misma

razón, la referencia a la angustia pasada de Swann, en el relato de Combray, es para el lector un anuncio del relato por venir de *Un amor de Swann*.<sup>110</sup> La fórmula explícita de tales anacronías dobles sería, pues, algo así: «Había de llegar después, como hemos visto...» o: «Ya había llegado, como veremos más adelante...» ¿Anuncios retrospectivos? ¿Evocaciones anticipatorias? Cuando lo trasero está delante y lo delantero detrás, definir el sentido de la marcha se vuelve tarea delicada.

Otras tantas anacronías complejas, analepsis prolépticas y prolepsis analépticas, que perturban un poco los conceptos tranquilizadores de retrospección y anticipación. Recordemos también la existencia de esas analepsis abiertas, cuya terminación no es localizable, lo que lleva consigo inevitablemente la existencia de segmentos narrativos temporalmente indefinidos. Pero encontramos también en *En busca del tiempo perdido* algunos acontecimientos desprovistos de referencia temporal alguna y que no podemos situar en modo alguno en relación con los que los rodean: basta para ello con que estén vinculados no con otro acontecimiento (lo que obligaría al relato a definirlos como anteriores o posteriores), sino con el discurso de comentarios (intemporal) que los acompaña y cuyo importante papel en esta obra conocemos. Durante la cena en casa de Guermantes, a propósito de la obstinación de la señora de Varambon en emparentarlo con el almirante Jurien de la Gravière y, por tanto, por extensión, de los errores análogos tan frecuentes en la buena sociedad, el narrador evoca la de un amigo de los Guermantes que invocaba ante él el testimonio de su prima, la señora de Chaussegros, persona totalmente desconocida para él: podemos suponer que esa anécdota, que entraña cierto avance en la carrera mundana de Marcel, es posterior a la cena en casa de Guermantes, pero nada permite afirmarlo. Después de la presentación fallida a Albertine, en *A la sombra de las muchachas en flor*, el narrador propone unas reflexiones sobre la subjetividad del sentimiento amoroso y después ilustra esa teoría con el ejemplo de ese profesor de dibujo que nunca había sabido el color de los cabellos de una amante a la que había que-

ruido apasionadamente y que le había dejado una hija («Nunca la vi sin sombrero»)).<sup>111</sup> Aquí ninguna referencia de contenido puede ayudar al analista a definir el estatuto de una anacronía privada de toda relación temporal y que debemos, pues, considerar, un acontecimiento sin fecha ni edad: una acronía.

Ahora bien, no es sólo tal acontecimiento aislado lo que manifiesta así la capacidad del relato para liberar su disposición de toda dependencia, ni siquiera inversa, respecto del orden cronológico de la historia que cuenta. *En busca del tiempo perdido* presenta, al menos en dos puntos, auténticas *estructuras acrónicas*. Al final de *Sodoma*, el itinerario del «Transatlántico» y la sucesión de sus paradas (Doncières, Maineville, Grattevast, Hermenonville) determinan una corta secuencia narrativa<sup>112</sup> cuyo orden de sucesión (contratiempo de Morel en el burdel de Maineville — encuentro del Sr. de Crécy en Grattevast) nada debe a la relación temporal entre los dos acontecimientos que la componen y todo al hecho (por lo demás, diacrónico, a su vez, pero de una diacronía que no es la de los acontecimientos contados) de que el trenecito pasa primero por Maineville y después por Grattevast y que esas estaciones evocan al narrador, en ese orden, anécdotas relacionadas con ellas.<sup>113</sup> Ahora bien, como ha observado muy bien J. P. Houston en su estudio sobre las estructuras temporales de *En busca del tiempo perdido*,<sup>114</sup> esa disposición «geográfica» no hace sino repetir y manifestar la de las cincuenta últimas páginas de *Combray*, más implícita pero, más importante desde todos los puntos de vista, en que la secuencia narrativa está regida por la oposición hacienda de Méséglise/hacienda de Guermantes y por el alejamiento cada vez mayor de los parajes con relación a la casa familiar durante un paseo intemporal y sintético.<sup>115</sup> La sucesión: primera aparición de Gilberte — adiós a los majuelos — encuentro de Swann y de Vinteuil — muerte de Léonie — escena de profanación en casa de Vinteuil — aparición de la duquesa — vista de los campanarios de Martinville, esa sucesión no tiene relación alguna con el orden temporal de los acontecimientos que la componen o sólo una relación

de coincidencia parcial. Depende esencialmente de la localización de los parajes (Tansonville — llanura de Méséglise-Montjouvain-regreso a Combray — hacienda de Guermantes) y, por tanto, de una temporalidad muy distinta: oposición entre los días de pasco en Méséglise y los días de paseo hacia Guermantes y en el interior de cada una de las dos series, orden aproximado de las «estaciones» del pasco. Hay que confundir ingenuamente el orden sintagmático del relato y el orden temporal de la historia para imaginar, como hacen los lectores apresurados, que el encuentro con la duquesa o el episodio de los campanarios es posterior a la escena de Montjouvain. La verdad es que el narrador tenía las razones más evidentes para agrupar, con desprecio de toda cronología, acontecimientos en relación de proximidad espacial, de identidad de clima (los paseos en Méséglise se producen siempre con mal tiempo, los de Guermantes con buen tiempo) o de parentesco temático (la zona de Méséglise representa la faceta erótico-afectiva, la de Guermantes es la faceta estética del mundo de la infancia), con lo que manifiesta así, más y mejor que nadie antes que él, la capacidad de *autonomía temporal* del relato.<sup>16</sup>

Pero sería totalmente inútil pretender sacar conclusiones definitivas sólo del análisis de las anacronías, que no ilustran sino uno solo de los rasgos constitutivos de la temporalidad narrativa. Es bastante evidente, por ejemplo, que las distorsiones de la duración contribuyen tanto como las transgresiones del orden cronológico a la emancipación de esa temporalidad. De éstas vamos a ocuparnos ahora.

1. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, París, 1968, p. 27.

2. Véase Gunther Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für Kluckhohn*, 1948, reproducido en *Morphologische Poetik*, Tübinga, 1968.

3. Testigo a contrario esta apreciación de Huet sobre las *Babi-*

lónicas de Jámblico: «La disposición de su plan carece de arte. Ha seguido groseramente el orden del tiempo y no ha seguido el ejemplo de Homero de lanzar en primer lugar al lector en medio del tema» (*Tratado del origen de las novelas*, 1670, p. 157).

4. «Entre en primer lugar en la acción. Tome su tema ora de través ora por la cola; por último, cambie de planes, para no ser siempre el mismo» (*Illusions perdues*, ed. Garnier, p. 230).

5. *Études sur M. Beyle*, Skira, Ginebra, 1943, p. 69.

6. *Les Belles Lettres*, p. 3.

7. Y más aún, si tenemos en cuenta el primer segmento, no narrativo, en el presente de la instancia de narración, por tanto, en el momento más tardío posible: «Canta, diosa».

8. *Pléiade*, p. 674.

9. Entramos aquí en las confusiones (y las desgracias) de la terminología. *Prolepsis* y *analepsis* presentan la ventaja de formar parte por su radical de una familia gramático-retórica algunos de cuyos otros miembros nos servirán más adelante y, por otra parte, tendremos que jugar con la oposición entre ese radical —*lepsis*, que en griego designa el hecho de tomar y, por tanto, narrativamente, tomar a cargo y asumir (*prolepsis*: tomar por adelantado; *analepsis*: tomar *a posteriori*) y el radical —*lipsis* (como en *elipsis* o *paralipsis*), que designa, por el contrario, el hecho de dejar, de pasar por alto. Pero ningún prefijo procedente del griego nos permite dominar la oposición *pro/ana*. Por eso recurrimos a *anacronía*, que es perfectamente claro, pero se sale del sistema, y cuya interferencia de prefijo con *analepsis* es enojosa. Enojosa, pero significativa.

10. II, pág. 712-713.

11. En efecto, una de las habitaciones evocadas es la de Tansonville, en la que Marcel no durmió sino durante la estancia contada al final de *La fugitiva* y al comienzo de *El tiempo recobrado*. El período de los insomnios, necesariamente posterior a esa estancia, podría coincidir con una y/u otra de las curas en una casa de reposo que siguen y enmarcan el episodio París en guerra (1916).

12. *Les Voix narratives*, primera parte, cap. II y *passim*. De la distinción entre protagonista y narrador volveré a hablar en el último capítulo.

13. Después de la magdalèna, el Combray «total» quedará integrado a los recuerdos del insomne.

14. Pero, ¿acaso no es el papel de Swann en la escena de la hora de acostar típicamente *paterno*? Después de todo, él es quien priva al niño de la presencia de su madre. En cambio, el padre legal se muestra en este caso de un laxismo culpable, de una complacencia burlona y sospechosa: «Ve con el niño.» ¿Qué conclusión sacar de ese haz?

15. *Illusions perdues*, Garnier, págs. 550-643.

16. *Figures II*, p. 202.

17. II, págs. 257-263.

18. III, págs. 574-582.

19. I, págs. 467-471; III, págs. 664-673; III, págs. 182-188.

20. III, págs. 737-755, cf. p. 723.

21. I, p. 72-80.

22. I, p. 718; II, p. 83; II p. 523; III, p. 808. Suponiendo, claro está, que se tomen enteramente en serio esas informaciones retrospectivas, lo que constituye la ley del análisis narrativo. El crítico, por su parte, puede igualmente considerar tales alusiones lapsus del autor, en que tal vez la biografía de Proust se proyecte momentáneamente en la de Marcel.

23. La paralipsis de los retóricos es más bien una falsa omisión, también llamada preterición. Aquí, la paralipsis en cuanto figura narrativa se opone a la elipsis como *dejar de lado* se opone a *dejar en su sitio*. Más adelante volveremos a ver la paralipsis como fenómeno de *modo*.

24. III, págs. 199-201; a menos que consideremos elipsis el tratamiento iterativo de los primeros meses de vida común con Albertine al comienzo de *La prisionera*.

25. II, p. 371.

26. I, p. 578.

27. «Prima (una pequeña). Mi iniciadora: I, p. 578», observa, imperturbable y preciso, el Índice de nombres de personas de Clarac y Ferré.

28. Es cierto que tiene dos habitaciones, contiguas, y pasa a una mientras se airea la otra (II, p. 49). Pero, si es así, la escena se vuelve de lo más arriesgada. Por otra parte, no está clara la relación entre ese «canapé» y la cama descrita en la p. 50, con su colcha de flores de «olor mediano, pegajoso, soso, indigesto y ahutado», donde el jovencísimo Marcel, «con un ansia inconfesada», volvía siempre a «enviscarse». Dejemos ese problema a los especialistas y recordemos que en la «Confesión de una muchacha» de *Los placeres y los días* la «iniciación» es entre la heroína de catorce años y un «primito» de quince, «ya muy vicioso» (Pléiade, p. 87).

29. En el cap. III volveremos a hablar del iterativo en general.

30. I, págs. 808-823.

31. págs. 953-955.

32. *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, 2ª parte.

33. III, págs. 866-869; cf. III, págs. 623-655, III, p. 855 y I, págs. 672-674.

34. Recordemos que la sensación de hastío ante la hilera de árboles había sido para Marcel el signo de la vocación literaria frustrada y, por tanto, del fracaso de su vida.

35. II, p. 425; cf. I, p. 700.

36. II, p. 158.

37. I, p. 577.

38. III, p. 344.

39. III, págs. 54-55: al volver a su casa con celindas, Marcel tropieza con Andrée, que, pretextando una alergia, le impide entrar en seguida. En realidad, ese día ésta estaba en situación culpable con Albertine.

40. III, págs. 600-601.

41. III, págs. 1029-1030.
42. Véase Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971, p. 124.
43. I, p. 738.
44. II, p. 267.
45. III, págs. 591 y 701.
46. II, págs. 573 y 681.
47. II, págs. 373 y 721.
48. II, págs. 868, y 892.
49. III, págs. 563 y 574.
50. II, p. 883.
51. II, p. 138 y 176.
52. I, p. 786 y II, p. 776.
53. I, págs. 160-165 y III, p. 261.
54. I, p. 623 y III, p. 695.
55. I, págs. 155-180 y III, p. 681.
56. I, págs. 231 y 371.
57. III, págs. 515, 525, 599-601.
58. II, p. 1120 y III, p. 337.
59. I, p. 184.
60. *Figures*, p. 60 y *Figures II*, p. 242.
61. I, p. 141 y III, p. 694.
62. I, págs. 12 y 158.
63. III, p. 697.

64. Que la zona de Méséglise encarna la sexualidad lo muestra claramente esta frase: «Lo que yo deseaba tan febrilmente entonces, ella habría podido, si yo hubiera sabido comprenderlo y reconocerlo, permitirme saborearlo desde mi adolescencia. Más completamente aún de lo que yo había creído, Gilberte pertenecía en aquella época de verdad a la zona de Méséglise» (III, p. 697).

65. Roussainville bajo la tormenta es, evidentemente (como más adelante París bajo el fuego del enemigo), Sodoma y Gomorra bajo el rayo divino: «Ante nosotros, a lo lejos, Roussainville, tierra prometida o maldita, en cuyas paredes nunca había penetrado yo, Roussainville, cuando la lluvia había ya cesado para nosotros, seguía castigada como una aldea de la Biblia por todas las lanzas de la tormenta que flagelaban oblicuas las moradas de sus habitantes o bien Dios Padre la había perdonado y hacía bajar hacia ella los tallos de oro desfilcados de su sol reaparecido, de longitud desigual, como los rayos de una custodia de altar» (I, 152). Nótese la presencia del verbo *flagelar*, sorda reduplicación del vínculo que une —de antemano— ésta escena con el episodio de *El señor de Charlus durante la guerra*, pues la flagelación funciona a la vez como «vicio» («pecado») y como castigo.

66. *Marcel Proust romancier*, p. 269.

67. Recordemos que esta página, impugnada por algunos sin pruebas importantes y pese al testimonio de Platón (*Resp.* I, 334 b), ha sido objeto de un comentario de Auerbach (*Mimesis*, cap. I).

68. Garnier, págs. 214 y 341.



69. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 271 y *Recherche*, I, p. 208.
70. II, p. 263.
71. III, págs. 755 y 762.
72. I, p. 471 y III, p. 201.
73. I, p. 211 y II, p. 267.
74. Garnier, págs. 550 y 643.
75. III, págs. 582 y 676.
76. I, págs. 90 y 97.
77. II, págs. 298-345.
78. *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 77.
79. *Confessions*, Pléiade, p. 20.
80. *En busca del tiempo perdido* contiene más de veinte segmentos prolepticos de cierta amplitud narrativa, sin contar las simples alusiones dentro de frases. Las analepsis de la misma definición no son más numerosas, pero es que ocupan, por su amplitud, la casi totalidad del texto y sobre esa primera capa retrospectiva van a disponerse analepsis y prolepsis de segundo grado.
81. Véase Tadié, *Proust et le Roman*, p. 376.
82. III, págs. 804 y 1028.
83. III, págs. 951-952.
84. III, págs. 1039-1043.
85. I, págs. 421-427. Más adelante volveré a hablar de las dificultades que plantea esta página escrita en 1913, pero ficticiamente (diegéticamente) contemporánea de la narración final y, por tanto, posterior a la guerra.
86. I, p. 829; I, p. 67; II, p. 646; II, p. 720; cf. I, p. 165 (sobre el pueblo de Combray), I, p. 185 (sobre el paisaje de Guermantes), I, 186 (sobre las «dos haciendas»), I, p. 641 (sobre la Sra. Swann), II, p. 883 (sobre la muchacha del tren de la Raspelière), III, p. 625 (sobre Venecia), etc.
87. I, p. 37. Comentario de Auerbach, *Mimesis*, p. 539. No puede dejarse de recordar aquí a Rousseau: «Casi treinta años han transcurrido desde mi salida de Bossey sin que haya recordado la estancia de una manera agradable por los recuerdos vinculados a ella; pero, desde que, tras dejar atrás la edad madura y declino hacia la vejez, siento que renacen esos recuerdos, mientras que los otros se borran, y se graban en mi memoria con trazos cuyo encanto y fuerza aumentan día tras día; como si, sintiendo ya que escapa la vida, tratara de asirla de nuevo por sus comienzos» (*Confessions*, Pléiade, p. 21).
88. Estas son las principales, por orden de sucesión en el texto: II, p. 630, durante el encuentro Jupien-Charlus: continuación de las relaciones entre los dos hombres, ventajas obtenidas por Jupien del favor de Charlus, estima de Françoise por las cualidades morales de los dos invertidos; II, págs. 739-741, al regreso de la velada de Guermantes: conversión ulterior del duque al dreyfusismo; III, págs. 214-216, antes del concierto en casa de Verdurin: descubrimiento posterior por Charlus de las relaciones de Morel con Léa; III, págs. 322-324, al final del concierto: enfermedad de Charlus y

olvido de su rencor hacia los Verdurin; III, págs. 779-781, durante el paseo con Charlus: continuación de sus relaciones con Morel, prendado de una mujer. Como se ve, todas tienen la función de anticipar una evolución paradójica, una de esas inversiones inesperadas que constituyen el encanto del relato proustiano.

89. I, p. 74; I, págs. 129-133; I, págs. 233-234; I, p. 673 y págs. 802-896; II, págs. 512-514; cf. II, págs. 82-83 (sobre la habitación de Doncières), III, p. 804 (encuentro con Morel, dos años después del paseo con Charlus), III, págs. 703-704 (encuentro de Saint-Loup en la alta sociedad)...

90. «Ahora bien, esa espera iba a tener para mí consecuencias tan considerables y descubrirme un paisaje, ya no turneriano sino moral, tan importante, que es preferible retrasar su relato unos instantes y anteponerle el de mi visita a los Guermantes, cuando supe que habían regresado» (II, p. 573).

91. I, p. 159 y II, p. 1114. Pero hay que recordar que, cuando escribió esta frase antes de 1913, Proust aún no había «inventado» el personaje de Albertine, que elaboraría entre 1914 y 1917. Sin embargo, tuvo presente, sin lugar a dudas, para la escena de Montjouvain, una «recapida» de ese tipo, que hasta más adelante no aparece precisada: *annuncio*, pues, doblemente profético.

92. Cap. I-3, II-4, II-5, II-10, II-13, III-2.

93. III, p. 866. Cf., sin metáfora esta vez, los resúmenes anticipados de la cena en casa de los Verdurin (I, p. 251) o de la velada en Sainte-Euverte (I, p. 322).

94. I, p. 433 y II, p. 866 y ss.; I, p. 471 y III, p. 575 y ss.; II, p. 768 y III, p. 415 y ss.; III, p. 805 y 859. (El subrayado es mío.)

95. Cf. Raymonde Debray, «Les figures du récit dans *Un cœur simple*». *Poétique* 3.

96. I, p. 141; I, p. 76; I, p. 20; I, págs. 113 y 159.

97. II, p. 1085 y III, p. 301.

98. I, p. 512; 598, cf. III p. 904; I, p. 626.

99. «El alma de toda función es, si podemos decirlo así, su germen, lo que le permite sembrar el relato con un elemento que madurará más adelante» (Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, p. 7).

100. Véase Roland Barthes, *S/Z*, p. 39.

101. *Proust et le monde sensible*, p. 153.

102. I, p. 471.

103. II, p. 739; III, págs. 214, 703, 779, 803. (El subrayado es mío.)

104. II, p. 716; III, págs. 216, 806, 952. (El subrayado es mío.)

Naturalmente, esos signos de organización del relato son, a su vez, marcas de la instancia narrativa, que volveremos a ver como tales en el capítulo de la voz.

105. III, p. 1030.

106. I, p. 470.

107. I, págs. 471, 523, 525; II, p. 713; I, págs. 537-538.

108. III, p. 326; I, p. 124.

109. III, p. 182. El resumen (III, p. 1155) de Clarac-Ferré lo tra-

duce así: «ese día» me entero de la muerte de Bergotte».

110. I, p. 297 y págs. 30-31.

111. II, p. 498; I, págs. 858-859.

112. II, p. 1075-1086.

113. «Me contento con anotar aquí, a medida que el tren carréta se detiene y el empleado grita Doncières, Grattevast, Maineville, etc., lo que la playita o la guarnición me evocan» (p. 1076).

114. «Temporal patterns in *À la recherche...*», *French Studies*, enero de 1962.

115. La mayor parte de esa secuencia pertenece, por esa razón, al orden del iterativo. Paso por alto de momento ese aspecto para no tener en cuenta sino el orden de sucesión de los acontecimientos singulares.

116. Tras haber bautizado *analepsis* y *prolepsis* las anacronías por retrospección o anticipación, podríamos llamar *silepsis* (el hecho de juntar) *temporales* esas agrupaciones anacrónicas regidas por tal o cual parentesco, espacial, temático o de otra índole. La *silepsis* geográfica es, por ejemplo, el principio de agrupación narrativa de los relatos de viaje enriquecidos con anécdotas tales como las *Memorias de un turista* o *El Rin*. La *silepsis* temática rige en la novela clásica de episodios numerosas inserciones de «historias», justificadas por relaciones de analogía o de contraste. Volveremos a ver el concepto de *silepsis* a propósito del relato iterativo, que es otra de sus variedades.

## 2. Duración

### *Anisocronías*

He recordado al comienzo del capítulo anterior con qué dificultades tropieza en literatura escrita el concepto mismo de «tiempo del relato». Evidentemente, a propósito de la duración se dejan sentir esas dificultades con mayor fuerza, pues los fenómenos de orden, o de frecuencia, se dejan trasponer sin problema del plano temporal de la historia al plano espacial del texto: decir que un episodio A viene «después» de un episodio B en la disposición sintagmática de un texto narrativo o que un acontecimiento C aparece contado «dos veces» son proposiciones cuyo sentido es obvio y que se pueden comparar con otras afirmaciones tales como «el acontecimiento A es anterior al acontecimiento B en el tiempo de la historia» o «el acontecimiento C no se produce sino una vez en ella». La comparación entre los dos planos es, pues, legítima y pertinente aquí. En cambio, comparar la «duración» de un relato con la de la historia que cuenta es una operación más escabrosa, por la sencilla razón de que nadie puede medir la duración de un relato. Lo que llamamos espontáneamente así no puede ser, como hemos dicho, sino el tiempo necesario para leerlo, pero es demasiado evidente que los tiempos de lectura varían según los casos singulares y que, al contrario que en el cine, o incluso en la música, aquí nada permite fijar una «velocidad» normal a la ejecución.

Ahora nos falta, pues, el punto de referencia, o grado cero, que en materia de orden era la coincidencia entre sucesión diegética y sucesión narrativa, y que aquí sería la isocronía rigurosa entre relato e historia, aun cuando sea cierto, como observa Jean Ricardou, que una escena de diálogo (suponiéndola libre de toda intervención del narrador y sin ninguna elipsis) nos da «una especie de igualdad entre el segmento narrativo y el segmento ficticio».<sup>1</sup> Soy yo quien subraya «especie», para insistir en el carácter no riguroso, y sobre todo no rigurosamente temporal, de dicha igualdad: lo único que podemos afirmar de semejante segmento narrativo (o dramático) es que cuenta todo lo que se ha dicho, real o ficticiamente, sin añadir nada, pero no restituye la velocidad con que se han pronunciado esas palabras ni los posibles tiempos muertos de la conversación. Por tanto, no puede desempeñar en absoluto un papel de indicador temporal y, si lo desempeñase, sus indicaciones no podrían servir para medir la «duración de relato» de los segmentos de ritmo diferente que lo rodean. Así, pues, en la escena dialogada no hay sino una especie de igualdad *convencional* entre tiempo del relato y tiempo de la historia y así la utilizaremos nosotros más adelante en una tipología de las formas tradicionales de duración narrativa, pero no puede servirnos de punto de referencia para una comparación rigurosa de las duraciones reales.

Hay que renunciar, pues, a medir las variaciones de duración con respecto a una inaccesible, por inverificable, igualdad de duración entre relato e historia. Pero el isocronismo de un relato puede definirse también, como el de un péndulo, por ejemplo, no ya relativamente, por comparación entre su duración y la de la historia que cuenta, sino de forma en cierta medida absoluta y autónoma, como *constancia de velocidad*. Se entiende por velocidad la relación entre una medida temporal y una medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro); la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración —la de la historia— medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud —la del texto— medida en líneas y en páginas.<sup>2</sup> El relato isócrono, nuestro hi-

potético grado cero de referencia, sería, pues, aquí un relato de velocidad igual, sin aceleraciones ni aminoraciones, en que la relación duración de historia/longitud de relato permanecería siempre constante. Sin duda es inútil precisar que semejante relato no existe ni puede existir sino como experimento de laboratorio: en cualquier nivel de elaboración estética que sea, es difícil imaginar la existencia de un relato que no admita alguna variación de velocidad, y esta observación trivial tiene ya alguna importancia: un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin *anisocronías* o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de *ritmo*.

El análisis detallado de esos efectos sería a la vez abrumador y carente del menor rigor auténtico, ya que el tiempo diegético no aparece casi nunca indicado (o inferible) con la precisión que para ello sería necesario. El estudio no encuentra, pues, aquí alguna pertinencia sino en el nivel macroscópico, el de las grandes unidades narrativas<sup>3</sup>, dado que la medida no abarca sino una aproximación estadística de cada unidad.

Si queremos confeccionar un cuadro de esas variaciones en el caso de *En busca del tiempo perdido*, debemos determinar en primer lugar lo que consideraremos grandes articulaciones narrativas y después disponer, para la medida de su tiempo de historia, de una cronología interna aproximadamente clara y coherente. Si bien el primer dato es bastante fácil de obtener, no ocurre lo mismo con el segundo.

Por lo que se refiere a las articulaciones narrativas, en primer lugar hay que observar que no coinciden con las divisiones aparentes de la obra en partes y capítulos provistos de títulos y números.<sup>4</sup> Si adoptamos como criterio de marcador la presencia de una ruptura temporal y/o espacial importante, el desglose se establece, sin embargo, sin demasiada vacilación, de la forma siguiente (doy a algunas de esas unidades títulos de mi cosecha, puramente indicativos):

(1) I, págs. 3-186, pasando por alto las analepsis mnémicas estudiadas en el capítulo anterior, es la unidad dedi-

cada a la infancia en Combray, que llamaremos, evidentemente, como el propio Proust, *Combray*.

(2) Tras una ruptura temporal y espacial, *Un amor de Swann*, I, págs. 188-382.

(3) Tras una ruptura temporal, la unidad dedicada a la adolescencia parisina y, muy en particular, a los amores con Gilberte y el descubrimiento del círculo Swann, que ocupa la tercera parte de *Por el camino de Swann* («Nombres de país: el Nombre») y la primera de *A la sombra de las muchachas en flor* («En torno a la Sra. Swann»), I, págs. 383-641: la llamaremos *Gilberte*.

(4) Tras una ruptura temporal (dos años) y espacial (paso de París a Balbec), el episodio de la primera estancia en Balbec, que corresponde a la segunda parte de *A la sombra de las muchachas en flor* («Nombres de país: el País»), I, págs. 642-955: *Balbec I*.

(5) Tras una ruptura espacial (regreso a París), consideraremos una sola y misma unidad todo lo que separa las dos estancias en Balbec y que sucede casi totalmente en París (exceptuando la corta estancia en Doncières), en el círculo Guermantes, por tanto, *El mundo de Guermantes* entero y el comienzo de *Sodomía y Gomorra*, es decir, el volumen II hasta su página 751: *Guermantes*.

(6) La segunda estancia en Balbec, tras una nueva ruptura espacial, es decir, todo el final de *Sodomía y Gomorra* y del volumen II; denominaremos esta unidad *Balbec II*.

(7) Tras un nuevo desplazamiento (regreso a París), la historia del secuestro, huida y muerte de Albertine, hasta la página 623 del volumen III, es decir, toda *La prisionera* y la mayor parte de *La fugitiva*, hasta la salida para Venecia: *Albertine*.

(8) Págs. 623-675, la estancia en Venecia y el viaje de regreso: *Venecia*.

(9) Págs. 675-723, a caballo entre *La fugitiva* y *El tiempo recobrado*, la estancia en Tansonville.

(10) Tras una ruptura temporal (estancia en la casa de reposo) y espacial (regreso a París), págs. 723-854: *La guerra*.

(11) Tras una última ruptura temporal (nueva estancia

en casa de reposo), la última unidad narrativa es la de la *Velada de Guermantes*, págs. 854-1048.<sup>5</sup>

Por lo que se refiere a la cronología, la tarea es un poco más delicada, pues la de *En busca del tiempo perdido* no es en detalle clara ni coherente. No vamos a entrar aquí en un debate ya antiguo, y aparentemente insoluble, cuyos elementos principales son tres artículos de Willy Hachez, el libro de Hans Robert Jauss y el de Georges Daniel, a los que remito para los detalles de la discusión.<sup>6</sup> Recordemos solamente que los dos obstáculos principales son, por una parte, la imposibilidad de empalmar la cronología externa de *Un amor de Swann* (referencias a acontecimientos históricos que obligan a fechar el episodio hacia 1882-1884) con la cronología general de *En busca del tiempo perdido* (que sitúa ese mismo episodio hacia 1877-1878)<sup>7</sup> y, por otra parte, la discordancia entre la cronología externa de los episodios *Balbec II* y *Albertine* (referencias a acontecimientos históricos situados entre 1906 y 1913) y la cronología interna general, que los sitúa entre 1900 y 1902.<sup>8</sup> No podemos, pues, establecer una cronología aproximadamente coherente sino a condición de eliminar esas dos series externas y atenernos a la serie principal cuyos dos puntos de referencia fundamentales son: otoño de 1897-primavera de 1899 en *Guermantes* (por el caso Dreyfus) y, naturalmente, 1916 en *La guerra*. A partir de esos dos puntos de referencia, establecemos una serie casi homogénea, pero no sin algunas obscuridades parciales, debidas en particular: a) al carácter impreciso de la cronología de *Combray* y a su relación mal definida con la de *Gilberte*, b) a la obscuridad de la de *Gilberte*, que no permite determinar si transcurren uno o dos años entre los dos «primero de año» mencionados,<sup>9</sup> c) a la duración indeterminada de las dos estancias en casa de reposo.<sup>10</sup> Cortaré por lo sano en esas incertidumbres para establecer una cronología puramente indicativa, ya que nuestro propósito es sólo el de hacernos una idea de conjunto de los grandes ritmos del relato proustiano. Nuestra hipótesis cronológica, en los límites de pertinencia así fijados, es, pues, la siguiente:



*Un amour de Swann*: 1877-1878.  
 (nacimiento de Marcel y de Gilberte: 1878)  
*Combray*: 1883-1892.  
*Gilberte*: 1893-primavera de 1895.  
*Balbec I*: verano de 1897.  
*Guermantes*: otoño de 1897-verano de 1899.  
*Balbec II*: verano de 1900.  
*Albertine*: otoño de 1900-comienzos de 1902.  
*Venecia*: primavera de 1902.  
*Tansonville*: 1903?  
*La guerra*: 1914 y 1916.  
*Velada de Guermantes*: hacia 1925.

Según esa hipótesis y otros datos temporales de detalle, las grandes variaciones de la velocidad del relato se establecen aproximadamente así:

*Combray*: 180 páginas para unos 10 años.  
*Un amour de Swann*: 200 páginas para unos 2 años.  
*Gilberte*: 160 páginas para unos 2 años.  
 (Aquí, elipsis de 2 años.)  
*Balbec I*: 300 páginas para 3 ó 4 meses.  
*Guermantes*: 750 páginas para 2 años y 1/2. Pero hay que precisar que esa secuencia contiene, a su vez, profundas variaciones, ya que 110 páginas de ella cuentan la recepción en casa de los Villeparisis, que debe durar 2 o 3 horas, 150 páginas la cena, de duración aproximadamente igual, en casa de la duquesa de Guermantes y 100 páginas la velada en casa de la princesa: es decir, casi la mitad de la secuencia para menos de 10 horas de recepción mundana.  
*Balbec II*: 380 páginas para unos 6 meses, de las cuales 125 para una velada en la Raspelière.  
*Albertine*: 630 páginas para unos 18 meses, de las cuales 300 dedicadas sólo a 2 jornadas, de las cuales 135 exclusivamente a la velada musical Charlus-Verdurin.  
*Venecia*: 35 páginas para unas semanas.  
 (Elipsis indeterminada: al menos unas semanas.)  
*Tansonville*: 40 páginas para «unos días».  
 (Elipsis de unos 12 años.)  
*La guerra*: 130 páginas para unas semanas, de las cuales lo esencial para una sola velada (paseo en París y casa de Jupien).  
 (Elipsis de «muchos años».)

Me parece que, de esta relación muy somera, podemos sacar al menos dos conclusiones. En primer lugar, la amplitud de las variaciones, que va de 190 páginas para tres horas a 3 líneas para 12 años, es decir (muy aproximadamente), de una página para un minuto a una página para un siglo. Además, la evolución interna del relato a medida que avanza hacia su fin, evolución que podemos describir someramente diciendo que observamos, por una parte, una aminoración progresiva de la velocidad del relato, por la importancia cada vez mayor de escenas muy largas que abarcan una pequeñísima duración de historia, y, por otra parte, compensando en cierto modo esa aminoración, una presencia cada vez más masiva de las elipsis; dos aspectos que podemos sintetizar fácilmente así: *discontinuidad cada vez mayor* del relato. El relato proustiano tiende a volverse cada vez más discontinuo, sincopado, compuesto de escenas enormes separadas por inmensas lagunas y, por tanto, a alejarse cada vez más de la «norma» hipotética de la isocronía narrativa. Recordemos que no se trata en absoluto en este caso de una evolución en el tiempo que remitiera a una transformación psicológica del autor, ya que el autor de *En busca del tiempo perdido* no lo escribió en absoluto en el orden de su disposición actual. En cambio, es cierto que Proust, del que sabemos hasta qué punto tendía a hinchar sin cesar su texto mediante adiciones, tuvo más tiempo para aumentar los últimos volúmenes que los primeros; así, pues, el recargamiento de las últimas escenas participa de ese desequilibrio conocido que provocó en *En busca del tiempo perdido* el plazo de publicación impuesto por la guerra. Pero las circunstancias, si bien explican los «rellenos» de detalle, no pueden explicar la composición de conjunto. No parece haber duda de que Proust quiso, desde el comienzo, ese ritmo cada vez más entrecortado, amazacotado y brutal como la música de Beethoven, que contrasta tan vivamente con la fluidez casi imperceptible de las primeras partes, como para oponer la textura temporal de los acontecimientos

más antiguos y la de los más recientes: como si la memoria del narrador, a medida que los hechos se aproximan, se volviera a la vez más selectiva y más monstruosamente creciente.

No podemos definir ni interpretar correctamente ese cambio de ritmo hasta haberlo puesto en relación con otros tratamientos temporales que estudiaremos en el capítulo siguiente. Pero desde ahora podemos y debemos examinar más detenidamente cómo se reparte y se organiza de hecho la diversidad en principio infinita de las velocidades narrativas.

En efecto, teóricamente existe una gradación continua desde esa velocidad infinita que es la de la elipsis, en que un segmento nulo de relato corresponde a una duración cualquiera de historia, hasta esta lentitud absoluta que es la de la pausa descriptiva, en que un segmento cualquiera del discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula.<sup>11</sup> De hecho, resulta que la tradición narrativa, y en particular la tradición novelesca, ha reducido esa libertad o, al menos, la ha ordenado realizando una elección de entre todas las posibles, en cuatro relaciones fundamentales que han llegado a ser, a lo largo de una evolución cuyo estudio atañerá un día a la *historia* (aún por nacer) de la *literatura*, las formas canónicas del *tempo* novelesco: igual que la tradición musical clásica había distinguido en la infinitud de velocidades de ejecución posibles algunos movimientos canónicos, *andante*, *allegro*, *presto*, etc., cuyas relaciones de sucesión y alternancia han regido durante dos siglos estructuras como las de la sonata, la sinfonía o el concierto. Esas cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo, que en adelante llamaremos los cuatro *movimientos* narrativos, son los extremos que acabo de evocar (*elipsis* y *pausa* descriptiva) y dos intermediarios: la *escena*, la mayoría de las veces «dialogada», que, como ya hemos visto, realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia, y lo que la crítica de lengua inglesa

llama el «*summary*», término que no tiene equivalente en nuestra lengua y que traduciremos por *relato sumario* o, por abreviación, *sumario*: forma de movimiento variable (mientras que los otros tres tienen un movimiento determinado, al menos en principio), que abarca con gran flexibilidad de régimen todo el campo comprendido entre la escena y la elipsis. Podríamos muy bien esquematizar los valores temporales de esos cuatro movimientos mediante las fórmulas siguientes, en que TH designa el tiempo de historia y TR el seudotiempo o tiempo convencional de relato:

pausa:  $TR=n$ ,  $TH=0$ . Luego:  $TR \infty > TH$ .<sup>12</sup>

escena:  $TR=TH$

sumario:  $TR < TH$

elipsis:  $TR=0$ ,  $TH=n$ . Luego  $TR < \infty TH$ .

La simple lectura de ese cuadro revela una asimetría, que es la ausencia de una forma de movimiento variable simétrico del sumario y cuya fórmula sería  $TR > TH$ : sería, evidentemente, una especie de escena en cámara lenta e inmediatamente pensamos en las largas escenas proustianas, que muchas veces parecen desbordar la lectura y, con mucha diferencia, el tiempo diegético que deberíam abarcar. Pero, como vamos a ver, las grandes escenas novelescas, y en particular en Proust, se ven alargadas esencialmente por elementos extranarrativos o interrumpidas por pausas descriptivas, pero no exactamente retardadas. Queda la narración detallada de actos o acontecimientos contados más lentamente de lo que se han realizado o experimentado: es sin duda realizable en cuanto experiencia deliberada,<sup>13</sup> pero no se trata de una forma canónica, ni en verdad realizada siquiera en la tradición literaria: las formas canónicas se reducen, pues, a los cuatro movimientos enumerados.

### *Sumario*

— Ahora bien, si examinamos desde ese punto de vista el régimen narrativo de *En busca del tiempo perdido*, la pri-

mera observación ineludible es la ausencia casi total del relato sumario en la forma que adoptó en toda la historia anterior de la novela, es decir, la narración en algunos párrafos o algunas páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción ni de palabras. Borges cita un ejemplo tomado del *Quijote*, que me parece bastante característico:

Finalmente, a él [Lotario] le pareció que era menester, en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, apretar el cerco a aquella fortaleza, y así, acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad, puesta en las lenguas de la adulación. En efecto: él, con toda diligencia, minó la roca de su entereza, con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al traste con el recato de Camila y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba.<sup>14</sup>

«Pasajes como [éste]», comenta Borges, «forman la extensa mayoría de la literatura mundial, y aun la menos indigna.» Por lo demás, en este caso se refiere menos a las relaciones de velocidad propiamente dichas que a la oposición entre la *abstracción* clásica (aquí pese a las metáforas o tal vez por ellas) y la *expresividad* «moderna». Si enfocamos más la oposición entre escena y sumario,<sup>15</sup> no podemos sostener, evidentemente, que esa clase de textos «formen la extensa mayoría de la literatura mundial», por la sencilla razón de que la propia brevedad del sumario le supone en casi todos los casos una inferioridad cuantitativa evidente respecto de los capítulos descriptivos y dramáticos, por lo que probablemente ocupe el sumario un lugar reducido en la suma del *corpus* narrativo, aun en el clásico. En cambio, es evidente que el sumario ha sido, hasta finales del siglo XIX, la transición más corriente entre dos escenas, el «fondo» sobre el cual se destacan, y, por tanto, el tejido conjuntivo por excelencia del relato novelesco, cuyo ritmo fundamental se define por la alternancia del sumario y la escena.

Hay que añadir que la mayor parte de los segmentos retrospectivos, y en particular en lo que hemos llamado las analepsis completas, corresponden a ese tipo de narración, del que el capítulo segundo de *Birotteau* constituye un ejemplo tan típico como admirable:

Un aparcerero de los alrededores de Chinon, llamado Jacques Birotteau, se casó con la doncella de una señora en cuya casa cuidaba las viñas; tuvo tres hijos, su mujer murió al dar a luz al último y el pobre hombre no la sobrevivió mucho tiempo. La señora tenía cariño a su doncella; hizo que el mayor de los hijos del aparcerero, llamado François, se educara con sus hijos y lo colocó en un seminario. Tras ordenarse de sacerdote, François Birotteau se escondió durante la Revolución y llevó la vida errante de los sacerdotes que no juraron la constitución civil del clero, acosados como animales salvajes y por menos de nada guillotinado...<sup>16</sup>

Nada semejante en Proust. La reducción del relato no reviste nunca en él ese tipo de aceleraciones, ni siquiera en las anacronías, que en *En busca del tiempo perdido* son casi siempre auténticas escenas, anteriores o ulteriores, y no visiones desenvueltas del pasado o del porvenir: o bien procede de un tipo de síntesis muy diferente, que estudiaremos más detalladamente en el capítulo siguiente con el nombre de relato iterativo<sup>17</sup> o bien lleva la aceleración hasta el extremo de rebasar los límites que separan el relato sumario de la elipsis pura y simple: así, la forma como resume los años de retiro que preceden y siguen al regreso de Marcel a París durante la guerra.<sup>18</sup> Por lo demás, la confusión entre aceleración y elipsis es casi manifiesta en el célebre comentario que Proust dedicó a una página de *La educación sentimental*: «Aquí un "blanco", un enorme "blanco"<sup>19</sup> y, sin asomo de transición,<sup>20</sup> al pasar a ser de repente la medida del tiempo en lugar de cuartos de hora, años, decenios, (...) extraordinario *cambio de velocidad*, sin preparación.»<sup>21</sup> Ahora bien, Proust acaba de presentar ese pasaje en estos términos: «En mi opinión, lo más hermoso de *La educación sentimental* no es una frase, sino un *blanco*», y enlaza así: «[En Balzac], esos *cambios de tiempo* tienen un carácter ac-

tivo o documental...» No sabemos, pues, si en este caso lo admirable para él es el *blanco*, es decir, la elipsis que se para los dos capítulos, o el *cambio de velocidad*, es decir, el relato sumario de las primeras líneas del capítulo VI: la verdad es sin duda que la distinción le importa poco, pues, entregado a una especie de «todo o nada» narrativo, él mismo no sabe acelerar, según propia expresión, sino «locamente»,<sup>22</sup> aun a riesgo (dediquemos esta metáfora mecánica a los manes del desdichado Agostinelli) de *despegar*.<sup>23</sup>

### *Pausa*

Una segunda comprobación negativa se refiere a las pausas descriptivas. Se suele considerar a Proust novelista pródigo en descripciones y seguramente deba esa reputación a un conocimiento voluntariamente antológico de su obra, en que se aíslan inevitablemente aparentes digresiones como los majuelos de Tansonville, las marinas de Elstir, el surtidor de la princesa, etc. En realidad, los pasajes descriptivos propiamente dichos no son, en relación a la amplitud de la obra, ni muy numerosos (pocos más de treinta) ni muy largos (la mayoría no superan cuatro páginas): la proporción probablemente sea menor que en ciertas novelas de Balzac. Por otro lado, gran número de dichas descripciones (seguramente más de una tercera parte)<sup>24</sup> son de tipo iterativo, es decir, que no se refieren a un momento particular de la historia, sino a una serie de momentos análogos y, por consiguiente, no pueden contribuir en modo alguno a retardar el relato, muy al contrario: así, la alcoba de Léonie, la iglesia de Combray, las «vistas de mar» en Balbec, la posada de Doncières, el paisaje de Venecia,<sup>25</sup> páginas cada una de las cuales sintetiza en un solo segmento descriptivo varios casos del mismo espectáculo. Pero lo más importante es esto: aun en los casos en que el objeto descrito sólo ha aparecido una vez (como los árboles de Hudimesnil)<sup>26</sup> o en que la descripción se refiere a una sola de sus apariciones (generalmente la primera, como en el caso de la iglesia de Balbec, el surtidor de Guermantes, el mar

en la Raspelière),<sup>27</sup> esa descripción no determina nunca una pausa del relato, una suspensión de la historia o, según el término tradicional, de la «acción»: en efecto, el relato proustiano nunca se detiene en un objeto o un espectáculo sin que esa estación corresponda a una parada contemplativa del propio héroe (Swann en *Un amor de Swann*, Marcel en todos los demás casos) y, por tanto, el trozo descriptivo nunca se evade de la temporalidad de la historia.

Naturalmente, semejante tratamiento de la descripción no es en sí una innovación y, cuando, por ejemplo, en *L'Assommoir*,<sup>28</sup> el relato describe por extenso los cuadros expuestos en la habitación de Céladon en el castillo de Isoure, podemos considerar que esa descripción acompaña en cierto modo a la mirada de Céladon, cuando descubre dichos cuadros al despertar. Pero sabido es que la novela balzaciana, al contrario, ha fijado un canon descriptivo (por lo demás, más conforme al modelo de la *ecfrasis épica*)<sup>29</sup> típicamente extra-temporal, en que el narrador, abandonando el curso de la historia (o, como en *Papa Goriot* o en *La búsqueda de lo absoluto*, antes de abordarla), se encarga, en su propio nombre y sólo para informar a su lector, de describir un espectáculo que, hablando con propiedad, nadie mira en ese punto de la historia: como lo indica, por ejemplo, la frase con que comienza, en *La solterona*, el cuadro del hotel Cormon: «Ahora es necesario entrar en casa de esa solterona hacia la que tantos intereses convergían y en la que todos los actores de esta escena iban a encontrarse aquella misma noche...»<sup>30</sup> Esa «entrada» corresponde, evidentemente, sólo al narrador y al lector, que van a recorrer la casa y el jardín, mientras los auténticos «actores de esta escena» siguen, en otra parte, dedicados a sus ocupaciones o, mejor esperan para reanudarlas a que el relato vuelva a ellos y les devuelva la vida.<sup>31</sup>

Sabido es que Stendhal se había substraído siempre a ese canon pulverizando las descripciones e integrando casi sistemáticamente lo que de ellas dejaba subsistir a la perspectiva de la acción —o del ensueño— de sus personajes, pero la posición de Stendhal, en éste como en otros casos, sigue siendo marginal y sin influencia directa. Si queremos



encontrar en la novela moderna un modelo o un precursor de la descripción proustiana, hay que pensar mucho más en Flaubert. No es que el tipo balzaciano le sea totalmente extraño: véase el cuadro de Yonville con que se inicia la segunda parte de *Bovary*, pero la mayoría de las veces, e incluso en las páginas descriptivas de cierta amplitud, el movimiento general del texto<sup>12</sup> está regido por la actitud o la mirada de uno (o varios) personaje(s) y su desarrollo se adapta a la duración de ese recorrido (descubrimiento de la casa de Tostes por Emma, paseo de Frédéric y Rosanette por el bosque)<sup>13</sup> o de esa contemplación inmóvil (escena en el jardín de Tostes, pabellón de cristales de colores de la Vauhyessard, vista desde Rouen).<sup>14</sup>

El relato proustiano parece haber convertido en regla ese principio de coincidencia. Ya sabemos a qué costumbre característica del propio autor remite esa capacidad del héroe de quedarse parado muchos minutos ante un objeto (majueles de Tansonville, charca de Montjouyain, árboles de Hudimesnil, manzanos en flor, vistas del mar, etc.), cuyo poder de fascinación se debe a la presencia de un secreto no revelado, mensaje aún indescifrable pero insistente, esbozo y promesa velada de la revelación final. Esas estancias contemplativas son generalmente de una duración que no corre peligro de exceder la de la lectura (aun muy lenta) del texto que las «relata»: así, la galería de los Elstir en casa del duque de Guermantes, cuya evocación no ocupa cuatro páginas,<sup>15</sup> y que, según advierte después, ha retenido a Marcel durante tres cuartos de hora, mientras que el duque muerto de hambre hacía esperar a unos invitados respetuosos, entre ellos la princesa de Parma. En realidad, la «descripción» proustiana es menos una descripción del objeto contemplado que un relato y un análisis de la actividad perceptiva del personaje que contempla, de sus impresiones, descubrimientos progresivos, cambios de distancia y de perspectiva, errores y correcciones, entusiasmos y decepciones, etc. Contemplación muy activa, en verdad, y que contiene «toda una historia». Esa historia es lo que cuenta la descripción proustiana. Reléanse, por ejemplo, las páginas dedicadas a las marinas de Elstir en Balbec:<sup>16</sup> se verá

cómo se apiñan en ellas los términos que designan no lo que es la pintura de Elstir, sino las «ilusiones ópticas» que «recrea» y las impresiones falaces que suscita y disipa sucesivamente: *parecer, tener aspecto, como si, se sentía, habrías dicho, pensabas, comprendías, se veía reaparecer, corrías entre los campos soleados, etc.*: la actividad estética no es aquí de reposo, pero ese rasgo no se debe sólo a las «metáforas» engañosas del pintor impresionista. El mismo *trabajo* de la percepción, el mismo combate, o juego, con las apariencias encontramos ante el menor objeto o paisaje. Ahí tenemos al (muy) joven Marcel ante el puñado de tila seca de la tía Léonie:<sup>37</sup> *como si un pintor, las hojas parecían las cosas más inconexas, pero mil detalles me daban el placer de comprender que eran tallos de verdaderos tilos, reconocía, el destello rosa me mostraba que esos pétalos eran sin duda los que, etc.*: toda una precoz educación del arte de ver, de superar las apariencias, de discernir las identidades auténticas, que da a esa descripción (por lo demás, iterativa) una duración de historia bien empleada. El mismo trabajo de discernimiento ante el surtidor de Hubert Robert, cuya descripción integra reproduzco subrayando simplemente los términos que marcan la duración del espectáculo y la actividad del héroe, aquí disfrazada por un pronombre impersonal falsamente generalizador (es en cierto modo el «se» de Birchot) que multiplica su presencia sin abolirla:

En un claro reservado por hermosos árboles, varios de los cuales eran tan antiguos como él, plantado aparte, *se lo veía de lejos*, esbelto, inmóvil, endurecido, dejando agitar por la brisa sólo la parte más baja de su pálido y trémulo penacho. El siglo XVIII había depurado la elegancia de sus líneas, pero, al fijar el estilo del chorro, *parecía haber detenido su vida; a esa distancia daba la impresión del arte más que la sensación del agua*. La propia nube húmeda que se amontonaba *perpetuamente* en su cima conservaba el carácter de la época como los que en el cielo se juntan en torno al palacio de Versailles. Pero *de cerca advertías* que, aun respetando, como las piedras de un palacio antiguo, el dibujo previamente trazado, eran *aguas siempre nuevas* que, al lanzarse con el deseo de obedecer las órdenes del arquitecto, no las cumplían

exactamente sino *pareciendo* violarlas, pues sus mil saltos dispersos sólo podían *dar a distancia la impresión* de un único impulso. Este se veía en realidad interrumpido *con tanta frecuencia* como la dispersión de la caída, mientras que *de lejos me había parecido* indesviable, denso, de una continuidad sin laguna. *De un poco más cerca, se veía* que esa continuidad, *en apariencia* totalmente lineal, estaba asegurada en todos los puntos de la ascensión del chorro, por todos los puntos por donde debería haberse roto, por la entrada en línea, por la reanudación lateral de un chorro paralelo que subía más alto que el primero y se veía, a su vez, a mayor altura, pero ya fatigosa para él, relevado por un tercero. *De cerca, gotas sin fuerza* recaían de la columna de agua cruzándose al pasar con sus hermanas que subían, y *a veces, rasgadas, atrapadas en un remolino del aire agitado por ese brote sin tregua, flotaban antes de verse volcadas en el estanque.* Contrariaban con sus *vacilaciones*, con su *trayecto* en sentido inverso, y difuminaban con su difuso vapor la rectitud y la tensión de ese tallo, elevando por encima de él una nube oblonga compuesta de mil gotitas, pero *en apariencia* pintada de marrón dorado e inmutable, que subía, infrangible, inmóvil, esbelta y rápida, a juntarse con las nubes del cielo. Por desgracia, una ráfaga de viento bastaba para enviarla de través a la tierra; *a veces* incluso un simple chorro desobediente divergía y, si no se hubiera mantenido a distancia respetuosa, habría mojado hasta los tuétanos a la muchedumbre imprudente y contemplativa.<sup>38</sup>

Volvemos a encontrar esa situación, mucho más desarrollada, durante la recepción en la casa de Guermantes, cuyas treinta primeras páginas al menos<sup>39</sup> descansan en esa actividad de reconocimiento e identificación que impone al protagonista el envejecimiento de toda una «sociedad». A primera vista esas treinta páginas son puramente descriptivas: cuadro del salón de Guermantes después de diez años de ausencia. De hecho, se trata más bien de un relato: cómo el héroe, pasando de uno a otro (o de los unos a los otros), debe hacer en todos los casos el esfuerzo —a veces infructuoso— de reconocer en ese viejecito al duque de Châtellerauld, bajo la barba al señor d'Argencourt, al príncipe d'Agrigente ennoblecido por la edad, al conde joven... como coronel viejo, Bloch como Bloch padre, etc., dejando ver en

coronel viejo, Bloch como Bloch padre, etc., dejando ver en cada encuentro «el esfuerzo mental que [le] hacía vacilar entre tres o cuatro personas», y ese otro «esfuerzo mental», más perturbador aún, que es el de la propia identificación: «En efecto, "reconocer" a alguien y, más aún, identificarlo, después de no haber podido reconocerlo, es como pensar bajo una sola denominación dos cosas contradictorias, como admitir que lo que estaba aquí, la persona que recordamos, ya no existe y que lo que hay es una que no conocíamos, como tener que pensar un misterio casi tan inquietante como el de la muerte, del que es, por lo demás, como el prefacio y el anunciador.»<sup>40</sup> Substitución dolorosa, como la que hay que hacer, ante la iglesia de Balbec, de lo imaginario por lo real: «mi mente... se asombraba de ver la estatua que había esculpido mil veces reducida ahora a su propia apariencia de piedra»... obra de arte «metamorfoseada, como la propia iglesia, en una viejecita de piedra, cuya altura podía medir y cuyas arrugas podía contar».<sup>41</sup> Superposición eufórica, al contrario, la que pone en comparación el recuerdo de Combray con el paisaje de Venecia, «impresiones análogas... pero transpuestas de un modo totalmente diferente y más rico».<sup>42</sup> Yuxtaposición difícil, por último, casi acrobática, de los fragmentos del «paisaje a la salida del sol» percibidos alternativamente por los dos cristales del vagón de ferrocarril entre París y Balbec y que obliga al héroe a «correr de una ventana a la otra para aproximar, para poner un nuevo lienzo a los fragmentos intermitentes y opuestos de [su] hermosa mañana escarlata y versátil y tener una vista total de ella y un cuadro continuo».<sup>43</sup>

Como se ve, la contemplación en Proust no es ni una fuguración instantánea (como la reminiscencia) ni un momento de éxtasis pasivo y descansado: es una actividad intensa, intelectual y a menudo física cuya relación es, a fin de cuentas, un relato como cualquier otro. La conclusión ineludible es, pues: la descripción, en Proust, se transforma en narración y el segundo tipo canónico de movimiento — el de la pausa descriptiva — no se da en ella, por la sencilla razón de que la descripción es en ella cualquier cosa menos una pausa del relato.

## Elipsis

Ausencia del relato sumario, ausencia de la pausa descriptiva; así, pues, en el cuadro del relato proustiano no subsisten sino dos de los movimientos tradicionales: la escena y la elipsis. Antes de estudiar el régimen temporal y la función de la escena proustiana, digamos unas palabras sobre la elipsis. Aquí hablamos sólo, evidentemente, de la elipsis propiamente dicha, o elipsis *temporal*, dejando de lado esas omisiones laterales a las que hemos reservado el nombre de *paralipsis*.

Desde el punto de vista temporal, el análisis de las elipsis se reduce al examen del tiempo de historia elidido y lo primero que hay que preguntarse es si esa duración está indicada (elipsis *determinadas*) o no (elipsis *indeterminadas*). Así, entre el final de *Gilberte* y el comienzo de *Balbec*, se sitúa una elipsis de dos años claramente determinada: «Había llegado a sentir una casi completa indiferencia hacia Gilberte, cuando *dos años después* marché con mi abuela a Balbec»;<sup>44</sup> en cambio, como se recordará, las dos elipsis relativas a las estancias del héroe en una casa de reposo son (casi) igualmente indeterminadas («largos años», «muchos años») y el analista se ve reducido a inferencias a veces difíciles.

Desde el punto de vista formal, distinguiremos:

a) Las elipsis *explícitas*, como las que acabo de citar, que funcionan ora mediante la indicación (determinada o no) del lapso de tiempo que eliden, lo que las asimila a sumarios muy rápidos, del tipo de «pasaron unos años»: aquí esa indicación es lo que *constituye* la elipsis en cuanto segmento textual, por tanto, no totalmente igual a cero, ora mediante pura y simple elisión (grado cero del texto elíptico) e indicación del tiempo transcurrido al reanudarse el relato: del tipo de «dos años después», que acabamos de citar; esta forma es, evidentemente, más rigurosamente elíptica, aunque igualmente explícita, y no necesariamente más breve: pero en ella el texto imita la sensación del vacío

narrativo, de la laguna, de forma más analógica, más «icónica», en el sentido de Peirce y de Jakobson.<sup>45</sup> Por lo demás, una y otra forma pueden añadir a la indicación puramente temporal una información de contenido diegético, del tipo de: «pasaron algunos años *de felicidad*», o: «tras unos años *de felicidad*». Esas *elipsis calificadas* son uno de los recursos de la narración novelesca: Stendhal da un ejemplo memorable de ellas en la *Cartuja* y, por lo demás, ingenuamente contradictorio, tras el encuentro nocturno de Fabrice y Clélia; «Aquí pedimos permiso para pasar por alto, *sin decir palabra*, un espacio de tres años (...) Tras esos tres años *de felicidad divina*...»<sup>46</sup> Añadamos que la calificación negativa es una calificación como cualquier otra: así, cuando Fielding, que se jacta con cierta exageración de ser el primero en variar el ritmo del relato y elidir los tiempos muertos de la acción,<sup>47</sup> salta por encima de doce años de la vida de Tom Jones alegando que esa época «no ofrece nada que [le] haya parecido digno de entrar en su historia»;<sup>48</sup> sabido es cuánto admiraba e imitaba Stendhal ese estilo desenvuelto. Las dos elipsis que enmarcan, en *En busca del tiempo perdido*, el episodio de la guerra, son, evidentemente, *elipsis calificadas*, ya que nos enteramos de que Marcel ha pasado esos años en una casa de reposo, sin curarse y sin escribir. Pero casi tanto, aunque de forma retrospectiva, la que inicia *Balbec I*, pues decir «había llegado a sentir una indiferencia casi completa hacia Gilberte, cuándo dos años después...» equivale a decir «durante dos años, me fui alejando poco a poco de Gilberte».

b) Las *elipsis implícitas*, es decir, aquellas cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa. Un ejemplo de ello es el tiempo indeterminado que transcurre entre el final de *A la sombra de las muchachas en flor* y el comienzo de *Guermites*: sabemos que Marcel había vuelto a París, a su «antiguo cuarto, de techo bajo»;<sup>49</sup> volvemos a verlo en un nuevo piso propiedad de Guermantes, lo que supone por lo menos la elisión de unos días y tal vez bastante más. Otro ejemplo, y más embarazoso, es el de los meses que siguen a la

muerte de la abuela.<sup>50</sup> Esa elipsis es perfectamente muda: hemos dejado a la abuela en su lecho fúnebre, muy probablemente al comienzo del verano; el relato se reanuda en estos términos: «Aunque fuera un simple domingo de otoño...» aparentemente, está determinada gracias a esa indicación de fecha, pero de forma muy imprecisa, y que más adelante se volverá más bien confusa;<sup>51</sup> sobre todo no está calificada y así seguirá: nunca sabremos nada, ni siquiera retrospectivamente, de lo que ha sido la vida del héroe durante esos meses. Tal vez se trate del silencio más opaco de toda la obra, y esa reticencia, si recordamos que la muerte de la abuela transpone en gran parte la de la madre del autor, seguramente no carece de significado.<sup>52</sup>

— c) Por último, la forma más implícita de la elipsis es la puramente *hipotética*, imposible de localizar y a veces de situar siquiera en lugar alguno y revelada a *posteriori* por una analepsis como las que ya hemos visto en el capítulo anterior:<sup>53</sup> viajes a Alemania, a los Alpes, a Holanda, servicio militar: evidentemente, nos encontramos en los límites de coherencia del relato y, por esa razón, en los límites de la validez del análisis temporal. Pero la *designación de los límites* no es la tarea más ociosa de un método de análisis; y, dicho sea de paso, el estudio de una obra como *En busca del tiempo perdido* según los criterios del relato tradicional tal vez tenga, al contrario, como justificación esencial la de permitir determinar con precisión los puntos en que, deliberadamente o no, dicha obra excede a tales criterios.

### *Escena*

— Si tenemos en cuenta que las elipsis, cualesquiera que sean su número y su capacidad de elisión, representan una parte del texto prácticamente nula, hemos de llegar por fuerza a la conclusión de que se puede definir la totalidad del texto narrativo proustiano como *escena*, en el sentido temporal en que definimos aquí ese término y haciendo abstracción de momento del carácter iterativo de algunas

de ellas.<sup>54</sup> Se acabó, pues, la alternancia tradicional sumario/escena, que más adelante veremos substituida por otra alternancia. Pero desde ahora mismo hay que observar un cambio de función que modifica de todos modos el papel estructural de la escena.

En el relato novelesco tal como funcionaba antes de *En busca del tiempo perdido*, la oposición de movimiento entre escena detallada y relato sumario remitía casi siempre a una oposición de contenido entre lo dramático y lo no dramático, al coincidir los tiempos de mayor intensidad de la acción con los momentos más intensos del relato, mientras que los tiempos de menor intensidad aparecían resumidos a grandes rasgos y como desde muy lejos, según el principio que hemos visto expuesto por Fielding. El auténtico ritmo del canon novelesco, aún muy perceptible en *Bovary*, es, pues, alternancia de sumarios no dramáticos con función de espera y de enlace y de escenas dramáticas cuyo papel en la acción es decisivo.<sup>55</sup>

Aún podemos reconocer ese estatuto en algunas de las escenas de *En busca del tiempo perdido*, como el «drama de la hora de acostar», la profanación de Montjouvain, la velada de las cattleyas, la profunda irritación de Charlus contra Marcel, la muerte de la abuela, la exclusión de Charlus y, naturalmente (aunque se trate de una «acción» totalmente interior), la revelación final,<sup>56</sup> todas las cuales señalan etapas irreversibles en el cumplimiento de un destino. Pero no cabe la menor duda de que ésa no es la función de las más largas y más típicamente proustianas, esas cinco escenas enormes que ocupan por sí solas unas seiscientas páginas: la recepción en casa de Villeparisis, la cena en casa de Guermantes, la velada en casa de la princesa, la velada en la Raspelière, la recepción en casa de Guermantes.<sup>57</sup> Como ya hemos observado, cada una de ellas tiene un valor inaugural: señala la entrada del protagonista en un nuevo círculo y vale por toda la serie, que inicia, de escenas semejantes que no se relatarán: otras recepciones en casa de la señora de Villeparisis y el círculo Guermantes, otras cenas en casa de Oriane, otras recepciones en casa de la princesa, otras veladas en la Raspelière. Ninguna de esas



sesiones mundanas merece mayor atención que todas las análogas que le siguen y que representa, salvo por el hecho de ser la primera de su serie y, como tal, suscitar una curiosidad que la costumbre empezará a debilitar inmediatamente después.<sup>58</sup> Así, pues, en este caso no se trata de escenas dramáticas, sino más bien de escenas *típicas*, o ejemplares, en que la acción (aun en el sentido muy amplio que hay que dar a ese término en el universo proustiano) se borra casi completamente para dar paso a la caracterización psicológica y social.<sup>59</sup>

Ese cambio de función entraña una modificación muy sensible en la textura temporal: contrariamente a la tradición anterior, que convertía la escena en un lugar de concentración dramática, casi totalmente libre de impedimentos descriptiva o discursiva y más aún de las interferencias anacrónicas, la escena proustiana —como ha observado muy bien J. P. Houston—<sup>60</sup> desempeña en la novela un papel de «hogar temporal» o de polo magnético para toda clase de informaciones y circunstancias conexas: casi siempre hinchada, o incluso atestada, de digresiones de todas clases, retrospectivas, anticipaciones, paréntesis iterativos y descriptivos, intervenciones didácticas del narrador, etc., destinadas todas a reagrupar en silepsis en torno a la sesión-pretexto un haz de acontecimientos y de consideraciones capaces de darle un valor plenamente paradigmático. Un desglose muy aproximado relativo a las cinco grandes escenas citadas revela bastante bien el peso relativo de esos elementos exteriores a la sesión contada, pero temáticamente esenciales para lo que Proust llamaba su «super-sustento»: en la recepción de Villeparisis, 34 páginas de 100; en la cena de Guermantes, 63 de 130; en la velada de Guermantes, 25 de 90; por último, en la última recepción de Guermantes, cuyas 55 primeras páginas están ocupadas por una mezcla casi indiscernible de monólogo interior del héroe y discurso teórico del narrador, y el resto de las cuales reciben un tratamiento (como veremos más adelante) esencialmente iterativo, la proporción se invierte y los momentos propiamente narrativos (apenas 50 páginas de 180) parecen emerger de una especie de magma descriptivo-dis-

cursivo muy alejado de los criterios habituales de la temporalidad «escénica» e incluso de toda temporalidad narrativa: como esos fragmentos melódicos que percibimos en los primeros compases del *Vals*, a través de una bruma de ritmo y armonía. Pero aquí la nebulosa no es incoativa, como la de Ravel o la de las primeras páginas de *Swann*; al contrario: como si en esa última escena el relato quisiera, para concluir, disolverse progresivamente y ofrecer en espectáculo la imagen deliberadamente confusa y sutilmente caótica de su propia desaparición.

Vemos, pues, que el relato proustiano no deja intacto ninguno de los movimientos narrativos tradicionales, con lo que el conjunto del sistema rítmico de la narración novelesca resulta profundamente alterado. Pero aún nos falta por conocer una última modificación, la más decisiva seguramente, cuya emergencia y generalización darán a la temporalidad narrativa de *En busca del tiempo perdido* una cadencia totalmente nueva: un ritmo propiamente inaudito.

1. *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, París, 1967, p. 164. Sabido es que Ricardou opone *narración a ficción* en el sentido en que yo opongo aquí *relato* (y a veces *narración*) a *historia* (o *diégesis*): «la narración es la forma de contar, la ficción es lo que se cuenta» (*ibid.*, p. 11).

2. Procedimiento propuesto por G. Müller, art. cit., 1948, y R. Barthes, «Le discours et l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, agosto de 1967.

3. Es lo que Ch. Metz (*op. cit.*, p. 122 y ss.) llama la «gran sintagmática» narrativa.

4. Sabido es, por lo demás, que la coacción exterior sólo es responsable del corte actual entre *Swann* y las *Muchachas en flor*. Las relaciones entre divisiones exteriores (partes, capítulos, etc.) y articulaciones narrativas internas no han suscitado hasta ahora de forma general, que yo sepa, toda la atención que merecen. Sin embargo, esas relaciones determinan en gran parte el ritmo de un relato.

5. Como se ve, las dos únicas coincidencias entre articulaciones narrativas y divisiones exteriores son los dos finales de estancia en Balbec (final de *Muchachas* y final de *Sodoma*); podemos añadir las coincidencias entre articulaciones y subdivisiones: final de

«Combray», final de «Amor de Swann» y final de «En torno a la señora Swann». Todo lo demás es superposición. Pero, naturalmente, mi desglose no es indiscutible y sólo aspira a no tener sino un valor operativo.

6. W. Hachez, «La chronologie et l'âge des personnages de A.L.R.T.P.», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956; «Retouches à une chronologie», *ibid.*, 11, 1961; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid.*, 15, 1965, H.-R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in A.L.R.T.P.*, Carl Winter, Heidelberg 1955. G. Daniel, *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, París, 1963.

7. A esta discordancia cronológica se suma la que se debe a la ausencia de toda mención (y de toda verosimilitud) del nacimiento de Gilberte en *Un amor de Swann*, que, sin embargo, impone la cronología general.

8. Sabido es que esas dos contradicciones se deben a circunstancias exteriores: la redacción separada de *Un amor de Swann*, integrado a *posteriori* al conjunto, y la proyección tardía sobre el personaje de Albertine de hechos vinculados a las relaciones entre Proust y Alfred Agostinelli.

9. Págs. 486 y 608.

10. La duración del primero, entre *Tansonville* y *La Guerra* (III, 723), no está precisada en el texto («los largos años que pasé en tratamiento, lejos de París, en una casa de reposo, hasta que ésta no pudo encontrar más personal médico, a comienzos de 1916»), pero está determinada con bastante precisión por el contexto, pues el *terminus ante* es 1902 o 1903 y el *terminus ad* la fecha explícita de 1916, ya que el viaje de dos meses a París en 1914 (págs. 737-762) no es sino un entreacto en esa estancia. La duración del segundo (entre *La Guerra* y *Recepción de Guermantes*, III, p. 854), que puede comenzar a partir de 1916, es igualmente indeterminada, pero la fórmula empleada («muchos años pasaron») impide que lo consideremos mucho más breve que el primero y obliga a situar el segundo regreso y, por tanto, la velada de Guermantes (y a *fortiori* el momento de la narración, que es por lo menos tres años posterior) *después de 1922*, fecha de la muerte de Proust: lo que no presenta inconvenientes, mientras no pretendamos identificar al protagonista con el autor. Evidentemente, esa voluntad es la que obliga a W. Hachez (1965, p. 290) a reducir a tres años como máximo, sin tener en cuenta el texto, la segunda estancia.

11. Esta formulación puede provocar dos malentendidos que me apresuro a disipar: 1) el hecho de que un segmento de discurso corresponda a una duración nula de la historia no caracteriza propiamente a la descripción: lo encontramos también en esos *excursus* para hacer un comentario en el presente que, desde Blin y Brombert, suelen llamarse *intrusiones* o *intrusiones de autor* y, de los que volveremos a hablar en el último capítulo. Pero lo característico de esos *excursus* es que, hablando con propiedad, no pueden calificarse de narrativos. En cambio, las descripciones son diegéticas, por ser constitutivas del universo espaciotemporal de la histo-

ria, razón por la cual en su caso de lo que se trata es de un discurso narrativo. 2) Toda descripción no obliga necesariamente a la pausa en el relato, lo hemos constatado en Proust mismo: también aquí no es una cuestión de descripción, se trata de la *pausa descriptiva*, que no debe confundirse ni con ninguna pausa ni con ninguna descripción.

12. Este signo  $\pi >$  (infinitamente mayor), así como el inverso  $\pi <$  (infinitamente menor) no son, según me han dicho, matemáticamente ortodoxos. No obstante, los mantengo porque me parecen, en este contexto y para el común de los mortales, los más transparentes posibles para designar un concepto, a su vez, matemáticamente dudoso, pero aquí claro.

13. Así ocurre un poco en *L'Aggrandissement* de Claude Mauriac (1963), que dedica unas 200 páginas a una duración de dos minutos. Pero tampoco en ese caso procedí la prolongación del texto de una verdadera dilatación de la duración, sino de inserciones diversas (analepsis mnémicas, etc.).

14. *Quijote*, I, cap. 34, citado en *Discusión* (p. 218 de *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974). No podemos por menos de compararlo con un sumario más desenvuelto (pero motivado) sobre un tema análogo, en Fielding: «No vamos a cansar al lector con todos los detalles de esa maniobra amorosa. Si, en opinión de un autor célebre, compone la escena más divertida de la vida para el actor, su relato tal vez sea el más insípido y aburrido que imaginarse pueda para el lector. Limitémonos, pues, al punto esencial. El capitán orientó su ataque como debía, la ciudadela se defendió como debía y, también como debía, acabó rindiéndose a discreción» (*Tom Jones*, cap. I).

15. Véase Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.

16. Garnier, p. 30. Después de Lubbock, Phyllis Bentley ha indicado claramente la relación funcional entre sumario y analepsis: «Una de las funciones más importantes y frecuentes del relato sumario es la de contar rápidamente un período del *pasado*. El novelista, tras habernos interesado en sus personajes contándonos una escena, da marcha atrás de repente y luego vuelve hacia adelante, para darnos un breve resumen de su historia pasada, un sumario retrospectivo (*retrospect*)» («Use of summary», in *Some observations on the art of narrative*, 1947, reproducido en Ph. Stevick, comp., *The Theory of the Novel*, Nueva York 1967).

17. Que el relato clásico, que no lo ignora en absoluto, integraba en el sumario; ejemplo, *Birotteau*, págs. 31-32: «Por la noche lloraba pensando en Turenna, donde el campesino trabaja sin prisas, donde el albañil pone la piedra en doce tiempos, donde la pereza está sabiamente combinada con la felicidad; pero se dormía sin tener tiempo de pensar en escapar, pues tenía que hacer recados por la mañana y obedecía a su deber con el instinto de un perro guardián.»

18. III, p. 723: «Esas ideas, que tendían unas a disminuir, otras a aumentar mi pesar por no tener dones para la literatura, no se

me ocurrieron nunca durante los largos años en que, por lo demás, había renunciado totalmente al proyecto de escribir y que pasé en tratamiento, lejos de París, en una casa de reposo, hasta que ésta no pudo ya encontrar más personal médico, a comienzos de 1916», y p. 854: «La nueva casa de reposo en la que me retiré me curó tan poco como la primera y muchos años pasaron antes de que la abandonara.»

19. Es el cambio de capítulo entre «... y Frédéric, boquiabierto, reconoció a Sénéchal» (III, cap. 5) y «Viajó...» (III, cap. 6).

20. Como si el cambio de capítulo no fuera, precisamente, una transición. Pero es probable que Proust, que cita de memoria, hubiese olvidado este detalle.

21. Pléiade, *Contre Sainte-Beuve*, p. 595.

22. «Para volver [la huida del Tiempo] apreciable, los novelistas se ven obligados, acelerando las pulsaciones de la aguja, como enloquecida, a hacer saltar al lector diez, veinte, treinta años, en dos minutos» (I, p. 482).

23. En *Contre Sainte-Beuve* figura esta crítica, muy alusiva, de la práctica balzaciana del sumario: «Nos da en resúmenes todo lo que debemos saber, sin dejarnos aire ni espacio» (Pléiade, p. 271).

24. Esas cifras pueden parecer imprecisas: es que sería absurdo buscar la precisión en un *corpus* cuyas propias fronteras son muy imprecisas, ya que, evidentemente, la descripción limpia (de toda narración) y la narración limpia (de toda descripción) no existen y el inventario de los «pasajes descriptivos» ha de pasar por alto millares de frases, miembros de frases o palabras descriptivas perdidas en escenas predominantemente narrativas. Sobre esta cuestión véase *Figures II*, págs. 56-61.

25. I, págs. 49-50, 59-67, 672-673 y 802-806; II, págs. 98-99; III, 623-625.

26. I, págs. 717-719.

27. I, págs. 658-660; II, págs. 656-657, 897.

28. Ed. Vaganay, I, págs. 40-43.

29. Exceptuando el escudo de Aquiles (*Iliada*, XVIII), descrito, como es sabido, en el tiempo de su fabricación por Hefesto.

30. Garnier, p. 67.

31. Gautier llevaría ese procedimiento hasta un extremo de desenvoltura que lo «desnuda», como decían los formalistas: «La marquesa vivía en un aposento separado, en que el marqués no entraba sin anunciarse. Vamos a cometer esa incongruencia de que no se han privado los autores de todos los tiempos y, sin decir nada al lacayo que habría ido a avisar a la doncella, penetraremos en la alcoba, seguros de no molestar a nadie. El escritor que hace una novela lleva naturalmente en el dedo el anillo de Gygès, que vuelve invisible» (*Le Capitaine Fracasse*, Garnier, p. 103). Más adelante volveremos a ver esa figura, la *metalepsis*, por la cual el narrador finge entrar (con o sin lector) en el universo diegético.

32. Haciendo abstracción de ciertas intrusiones descriptivas del narrador, generalmente en presente, muy breves y como involunta-

rias: véase *Figures*, págs. 223-243.

33. *Bovary*, Garnier (Gothot-Mersch), págs. 32-34; *L'Éducation*, ed. Dumesnil, II, págs. 154-160.

34. *Bovary*, versión Pommier-Leleu, págs. 196-197 v 216; Garnier, págs. 268-269. Por lo demás, la última es iterativa.

35. II, págs. 419-422.

36. I, págs. 836-840.

37. I, p. 51.

38. II, p. 656.

39. Se trata de las treinta primeras páginas de la recepción propiamente dicha (págs. 920-952), una vez que Marcel ha entrado en el salón, después de la meditación en la biblioteca (págs. 866-920).

40. III, p. 939.

41. I, págs. 659-660.

42. III, p. 623.

43. I, págs. 654-655.

44. I, p. 642.

45. Véase R. Jakobson, «A la recherche de l'essence du langage», in *Problèmes du langage* (*Diogenes* 51), París, 1965.

46. Garnier (Martineau), p. 474.

47. Véase el capítulo I de la segunda parte de *Tom Jones*, en que arremete contra los historiadores insulsos que «no dedican menos tiempo a los detalles de meses y años carentes de interés que al cuadro de las épocas famosas por acontecimientos grandiosos y memorables», y cuyos libros compara con «coches públicos que, vacíos o llenos, hacen constantemente el mismo trayecto». Contra esa tradición algo imaginaria, se jacta de inaugurar un «sistema totalmente opuesto», que no escatima esfuerzos para «trazar una pintura fiel» de las situaciones extraordinarias y, en cambio, pasa por alto los «intervalos de esterilidad»: como los «juiciosos recaudadores» de la lotería de Londres, que no anuncian sino los números con premio. (I, págs. 81-82).

48. I, p. 126.

49. I, p. 953.

50. Entre los capítulos I y II de *Guermites II*, II, p. 345.

51. «Es en primer lugar un domingo de otoño indeterminado (p. 345) y pronto es el final del otoño (p. 385). Sin embargo, poco después, Françoise dice: "Ya estamos a finales de septiembre..." En todo caso, no es en una atmósfera de septiembre, sino de noviembre o incluso de diciembre, en la que está sumido el restaurante donde el narrador cena la víspera de la primera invitación en casa de la duquesa de Guermites. Y, al abandonar la recepción de ésta, el narrador pide sus *snow-boots*...» (G. Daniel, *Temps et Mystification*, págs. 92-93).

52. Recordemos que el propio Marcel tiene costumbre de interpretar ciertas palabras «al modo de un silencio súbito» (III, p. 88). La hermenéutica del relato debe hacerse cargo también de sus silencios súbitos, teniendo en cuenta su «duración», su intensidad y,

naturalmente, su lugar.

53. P. 92.

54. Sobre el predominio de la escena, véase Tadié, *Proust et le Roman*, p. 387 y ss.

55. Evidentemente, hay que matizar esa afirmación: así en *Los sufrimientos del inventor*, las páginas más dramáticas tal vez sean aquellas en que Balzac resume con una aridez de historiador militar las batallas de procedimiento disputadas con David Séchard.

56. I, págs. 21-48, 159-165, 226-233; II, págs. 552-565, 335-345; III, págs. 226-324, 865-869.

57. II, págs. 183-284, 416-547, 633-722, 866-979; III, págs. 866-1048.

58. El estatuto de la última escena (recepción de Guermantes) es más completo, porque se trata tanto (e incluso más) de un adiós al mundo como de una iniciación. No obstante, el tema del *descubrimiento* está presente en ella en forma, como ya sabemos, de un redescubrimiento, reconocimiento difícil bajo la máscara del envjecimiento y la metamorfosis: motivo de curiosidad, tan poderoso, si no más, como el que animaba las escenas anteriores de entrada en el mundo.

59. B. G. Rogers (*Proust's narrative Techniques*, Droz, Ginebra, 1965, págs. 143 y ss.) ve en el desarrollo de *En busca del tiempo perdido* una desaparición progresiva de las escenas dramáticas, según él más numerosas en las primeras partes. Su argumento esencial es que la muerte de Albertine no provoca una escena. Demostración poco convincente: la proporción apenas varía a lo largo de la obra y el rasgo pertinente es mucho más el predominio constante de las escenas no dramáticas.

60. «Temporal Patterns», págs. 33-34.

### 3. Frecuencia

#### *Singulativo/iterativo*

Hasta ahora los críticos y los teóricos de la novela han estudiado muy poco lo que llamo la *frecuencia narrativa*, es decir, las relaciones de frecuencia (o más sencillamente la repetición) entre relato y diégesis. Y, sin embargo, es uno de los aspectos esenciales de la temporalidad narrativa y, por lo demás, bien conocido, en el nivel de la lengua común, de los gramáticos en la categoría, precisamente, del *aspecto*.

— Un acontecimiento no es sólo susceptible de producirse: puede también reproducirse o repetirse: el sol sale todos los días. Naturalmente, la *identidad* de esos múltiples casos es, con todo rigor, impugnable: «el sol» que «sale» cada mañana no es exactamente el mismo de un día para otro, como tampoco el «Ginebra-París de las 8,45 horas», caro a Ferdinand de Saussure, se compone todas las noches de los mismos vagones enganchados a la misma locomotora.<sup>1</sup> La «repetición» es, en realidad, una construcción mental, que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar sólo lo que comparte con todos los demás de la misma clase, y una abstracción: «el sol», «la mañana», «salir». Es algo bien conocido y sólo lo recuerdo para precisar de una vez por todas que aquí llamaremos «acontecimientos idénticos» o «recurrencia del mismo aconteci-



miento» a una serie de varios acontecimientos semejantes y considerados sólo en su semejanza.

Simétricamente, un enunciado narrativo no sólo se produce, también puede reproducirse, repetirse una o varias veces en el mismo texto; nada me impide decir o escribir: «Pierre vino ayer por la tarde, Pierre vino ayer por la tarde, Pierre vino ayer por la tarde.» También en este caso la identidad y, por tanto, la repetición son fenómenos abstractos, ninguno de los casos es materialmente (fónica o gráficamente) idéntico del todo a los demás, ni siquiera idealmente (lingüísticamente), por el simple hecho de su copresencia y su sucesión, que diversifica esos tres enunciados en primero, siguiente y último. También en este caso podemos remitirnos a las célebres páginas del *Curso de lingüística general* sobre el «problema de las identidades». Se trata de una nueva abstracción por asumir y que asumiremos.

Entre esas capacidades de «repetición» de los acontecimientos narrados (de la historia) y de los enunciados narrativos (del relato) se establece un sistema de relaciones que *a priori* podemos reducir a cuatro tipos virtuales, como simple resultado de las dos posibilidades ofrecidas por una parte y por la otra: acontecimiento repetido o no, enunciado repetido o no. Muy esquemáticamente, podemos decir que un relato, sea cual sea, puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez,  $n$  veces lo que ha ocurrido  $n$  veces,  $n$  veces lo que ha ocurrido una vez, una vez lo que ha ocurrido  $n$  veces. Veamos un poco más por extenso esos cuatro tipos de relaciones de frecuencia.

— *Contar una vez lo que ha ocurrido una vez* (es decir, si queremos abreviarlo en una fórmula seudomatemática:  $1R/1H$ ). Sea un enunciado tal como: «Ayer me acosté temprano.» Esa forma de relato, en que la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado, es, evidentemente, la más corriente con mucha diferencia. Tan corriente, y aparentemente considerada tan «normal», que no tiene nombre, al menos en nuestra lengua. Sin embargo, para manifestar con claridad que no se trata sino de una posibilidad entre otras, propongo atribuirle uno: en adelante lo llamaré relato *singulativo*,

neologismo transparente, espero, que aligeraremos a veces empleando en el mismo sentido técnico el adjetivo «singular»: escena singulativa o singular.

*Contar n veces lo que ha ocurrido n veces* (nR/nH). Sea el enunciado: «El lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, el miércoles me acosté temprano, etc.» Desde el punto de vista que aquí nos interesa, es decir, el de las relaciones de frecuencia entre relato e historia, este tipo anafórico sigue siendo, de hecho, singulativo y equivalente, pues, al anterior, ya que las repeticiones del relato no hacen sino responder, según una correspondencia que Jakobson calificaría de icónica, a las repeticiones de la historia. Así, pues, lo singulativo no se define por el número de casos de uno y otra, sino por la igualdad de dicho número.<sup>2</sup>

— *Contar n veces lo que ha ocurrido una vez* (nR/1H). Sea un enunciado como éste: «Ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, etc.»<sup>3</sup> Esta forma puede parecer puramente hipotética, retoño mal formado del espíritu combinatorio, sin pertinencia literaria alguna. Recordemos, sin embargo, que ciertos textos modernos descansan sobre esa capacidad de repetición del relato: piénsese, por ejemplo, en un episodio recurrente como la muerte del ciempiés en *La celosía*. Por otra parte, el mismo acontecimiento puede contarse varias veces no sólo con variantes estilísticas, como suele suceder en Robbe-Grillet, sino también con variaciones de «punto de vista», como en *Rashomon* o *El ruido y la furia*.<sup>4</sup> La novela epistolar del siglo XVIII ya conocía ese tipo de confrontaciones y, naturalmente, las anacrónías «repetitivas» que hemos visto en el capítulo I (*anuncios y evocaciones*) corresponden a ese tipo narrativo, que realizan de forma más o menos fugitiva. Pensemos también en que a los niños les gusta (lo que no es tan ajeno como puede creerse a la función literaria) que se les cuente varias veces —e incluso varias veces seguidas— la misma historia o releer el mismo libro, gusto que no es privilegio exclusivo de la infancia: más adelante veremos con cierto detalle la escena del «almuerzo del sábado en Combray», que concluye con un ejemplo típico de relato ritual. Llamo a ese tipo de relato, en que las recurrencias

del enunciado no responden a recurrencia alguna de los acontecimientos, relato *repetitivo*, naturalmente.

→ Por último, *contar una sola vez* (o, mejor: *en una sola vez*) *lo que ha sucedido n veces* (1R/nH). Volvamos a nuestro segundo tipo o singulativo anafórico: «El lunes me acosté temprano, el martes, etc.» Evidentemente, cuando en la historia se producen semejantes fenómenos de repetición, el relato no está condenado en absoluto a reproducirlos en su discurso como si fuera incapaz del menor esfuerzo de abstracción y de síntesis: en realidad, y salvo que se trate de un efecto estilístico deliberado, en ese caso el relato, incluso el más tosco, encontrará una formulación *siléptica*<sup>5</sup> tal como: «todos los días» o «toda la semana» o «todos los días de la semana me he acostado temprano». Todos sabemos al menos con qué variante de ese giro comienza *En busca del tiempo perdido*. Llamaremos a ese tipo de relato, en que una sola emisión narrativa asume varios casos juntos<sup>6</sup> del mismo acontecimiento (es decir, una vez más, varios acontecimientos considerados en su analogía), relato *iterativo*. Se trata de un procedimiento lingüístico de lo más corriente y probablemente universal o casi universal, en la variedad de sus giros,<sup>7</sup> bien conocido de los gramáticos, a quienes debe su nombre.<sup>8</sup> En cambio, su uso literario no parece haber suscitado hasta ahora una atención demasiado viva.<sup>9</sup> Y, sin embargo, se trata de una forma totalmente tradicional, de la que podemos encontrar ejemplos ya en la época homérica y a lo largo de toda la historia de la novela clásica y moderna.

Pero en el relato clásico e incluso en la obra de Balzac, los segmentos iterativos están casi siempre en estado de subordinación funcional con relación a las escenas singulativas, a las que dan una especie de marco o fondo informativo, de un modo que ilustra bastante bien, por ejemplo, en *Eugénie Grandet*, el cuadro preliminar de la vida cotidiana en la familia Grandet, que no hace sino preparar el comienzo del relato propiamente dicho: «En 1819, hacia el anochecer, a mediados del mes de noviembre, la Grande Nanon encendió el fuego por primera vez...»<sup>10</sup> La función clásica del relato iterativo está, pues, bastante próxima a

la de la descripción, con la que guarda, por lo demás, relaciones muy estrechas: el «retrato moral», por ejemplo, que es una de las variedades del género descriptivo, funciona la mayoría de las veces (véase La Bruyère) mediante acumulación de rasgos iterativos. Como la descripción, el relato iterativo está *al servicio*, en la novela tradicional, del relato «propiamente dicho», que es el relato singulativo. El primer novelista que se propuso emanciparlo de esa dependencia funcional es, evidentemente, Flaubert en *Madame Bovary*, en que páginas como las que cuentan la vida de Emma en el convento, en Tostes antes y después del baile en la Vaubyessard o los jueves que pasa en Rouen con Léon,<sup>11</sup> adquieren una amplitud y una autonomía totalmente inusitadas. Pero, aparentemente, ninguna obra novelesca ha hecho nunca uso comparable del iterativo —por la extensión textual, por la importancia temática, por el grado de elaboración técnica— al que hizo Proust en *En busca del tiempo perdido*.

Las tres primeras grandes secciones de *En busca del tiempo perdido*, es decir, *Combray*, *Un amor de Swann* y «Gilberte» (*Nombres de País: el Nombre y En torno a la señora de Swann*) pueden considerarse sin exageración esencialmente iterativas. Aparte de algunas escenas singulativas, dramáticamente muy importantes, por lo demás, como la visita de Swann, el encuentro con la Dama de rosa, los episodios Legrandin, la profanación de Montjouvain, la aparición de la duquesa en la iglesia y el paseo hasta los campanarios de Martinville, el texto de *Combray* cuenta, en el imperfecto de repetición, no lo que *ha sucedido*, sino lo que *sucedía* en Combray, regular, ritualmente, todos los días o todos los domingos o todos los sábados, etc. El relato de los amores de Swann y Odette revestirá también, en lo esencial, el modo de la costumbre y la repetición (excepciones importantes: las dos veladas en casa de Verdurin, la escena de las cattleyas, el concierto Sainte-Euverte), igual que el de los amores de Marcel y Gilberte (escenas singula-

tivas notables: la Berma, la cena con Bergotte). Un cálculo aproximado (la precisión no tendría en este caso pertinencia alguna) revela unas 115 páginas iterativas frente a 70 singulativas en *Combray*, 91 frente a 103 en *Un amor de Swain*, 145 frente a 113 en *Gilberte*, es decir, unas 350 frente a 285 en el conjunto de esas tres secciones. Hasta la primera estancia en Balbec no se establece (o se *restablece*, si pensamos en lo que era la proporción en el relato tradicional)<sup>12</sup> el predominio de lo singulativo. Aun así, advertimos hasta el final numerosos segmentos iterativos, como los paseos en Balbec con la señora de Villeparisis en *A la sombra de las muchachas en flor*, las maniobras del protagonista, a comienzo de *Guermites*, para encontrarse todas las mañanas a la duquesa, los cuadros de Doncières, los viajes en le trenecito de la Raspelière, la vida con Albertine en París, los paseos en Venecia.<sup>13</sup>

Hay que observar, además, la presencia de pasajes iterativos en el interior de escenas singulares: así, al comienzo de la cena en casa de la duquesa, el largo paréntesis dedicado al carácter de los *Guermites*.<sup>14</sup> En este caso, el campo temporal abarcado por el segmento iterativo desborda, evidentemente, con gran diferencia el de la escena en que se inserta: el iterativo abre en cierto modo una ventana a la duración exterior. Por eso vamos a calificar ese tipo de paréntesis de *iteraciones generalizantes* o *iteraciones externas*. Otro tipo, mucho menos clásico, de paso al iterativo durante una escena singular, consiste en tratar parcialmente de forma iterativa la duración de esa propia escena, desde entonces sintetizada por una especie de clasificación paradigmática de los acontecimientos que la componen. Ejemplo muy claro de semejante tratamiento, aunque se ejerza sobre una duración necesariamente muy breve, ese pasaje del encuentro entre Charlus y Jupien en el que vemos al barón alzar «por momentos» los ojos y lanzar una mirada atenta a la leontina: «Cada vez que el señor de Charlus miraba a Jupien, se las arreglaba para que su mirada fuera acompañada de una palabra... Cada dos minutos parecía que Jupien había recibido la misma pregunta...» Confirma el carácter iterativo de la acción en este caso la indi-

cación de frecuencia, de una precisión absolutamente hiperbólica.<sup>15</sup> El mismo efecto vemos, en escala mucho mayor, en la última escena de *El tiempo recobrado*, que aparece tratada casi constantemente en el modo iterativo: no es el desarrollo diacrónico de la recepción en casa de la princesa, en la sucesión de los acontecimientos que la ocupan, lo que rige la composición de un texto, sino la enumeración de cierto número de clases de casos, cada una de las cuales sintetiza varios acontecimientos dispersos, de hecho, a lo largo de toda la «recepción»: «En varios [de los invitados] acabé reconociendo... En contraste con éstos, tuve la sorpresa de charlar con hombres y mujeres que tenían... Algunos hombres cojeaban... Ciertos rostros... parecían mascullar la oración de los agonizantes... Esa blancura de los cabellos impresionaba en las mujeres... En cuanto a los viejos... Había hombres que yo sabía que eran parientes... Las mujeres demasiado bellas... Las demasiado feas... Ciertos hombres, ciertas mujeres... Incluso en los hombres... Más de una de las personas... A veces... Pero en cuanto a otros, etc.»<sup>16</sup> Llamaré a este segundo tipo *iteración interna* o *sintetizante*, en el sentido de que la silepsis iterativa no se ejerce sobre una duración exterior mayor, sino sobre la duración de la propia escena.

Por lo demás, la misma escena puede contener los dos tipos de silepsis: durante esa misma recepción en casa de Guermantes, Marcel evoca en iteración externa las relaciones amorosas del duque y Odette: «El [duque] estaba siempre en casa de ella... Pasaba los días y las veladas con ella... la dejaba recibir a amigos... Por momentos... la Dama de rosa lo interrumpía con un cotorreo... Por lo demás, Odette engañaba al señor de Guermantes...»<sup>17</sup> es evidente que aquí el iterativo sintetiza varios meses o incluso varios años de relaciones entre Odette y Basin y, por tanto, una duración mucho mayor que la de la recepción de Guermantes. Pero a veces los dos tipos de iteración se confunden hasta el punto de que el lector ya no puede distinguirlos ni desenmarañarlos. Así, en la escena de la cena en casa de los Guermantes encontramos al comienzo de la página 534 una iteración interna sin ambigüedad: «No puedo decir

cuántas veces oí durante aquella velada las palabras "primo" y "prima".» Pero la frase siguiente, también iterativa, puede ya referirse a una duración mayor: «Por una parte, el señor de Guermantes, casi a cada nombre que se pronunciaba [durante esa cena, naturalmente, pero tal vez también de forma habitual], exclamaba: "Pero, ¡si es un primo de Oriane!"» Una tercera frase tal vez nos haga volver a la duración escénica: «Por otra parte, la embajadora de Turquía, que había llegado después de la cena... pronunciaba esas palabras de primo y prima con una intención muy distinta.» Pero la continuación es un iterativo manifiestamente exterior a la escena, ya que empalma con una especie de retrato general de la embajadora: «Devorada por la ambición mundana y dotada de una auténtica inteligencia, asimiladora, aprendía con la misma facilidad la historia de la retirada de los Diez mil o la perversión sexual en las aves... Por lo demás, era peligroso escucharla... En aquella época recibía pocas invitaciones...», de modo que, cuando el relato vuelve a la conversación entre el duque y la embajadora, no podemos saber si se trata de *esa* conversación (durante *esa* cena) o de cualquier otra: «Ella esperaba parecer parte de la buena sociedad citando los nombres más ilustres de amigos suyos poco invitados. En seguida el señor de Guermantes, creyendo que se trataba de personas que cenaban con frecuencia en su casa, se estremecía de contento por encontrarse en terreno conocido y lanzaba un grito de adhesión: "Pero, ¡si es un primo de Oriane!"» Asimismo, una página más adelante, el tratamiento iterativo que Proust impone a las conversaciones genealógicas entre el duque y el señor de Beauséjour borra toda demarcación entre esa primera cena en casa de los Guermantes, objeto de la escena presente, y el conjunto de la serie que inaugura.

Así, pues, la propia escena singulativa no está en Proust al abrigo de una especie de contaminación del iterativo, la importancia de ese modo o, mejor, de ese *aspecto* narrativo se ve acentuada aún más por la presencia, muy característica, de lo que llamaré el *seudoiterativo*, es decir, escenas presentadas, en particular por su redacción en imperfecto,

como iterativas, mientras que la riqueza y la precisión de los detalles hacen que ningún lector pueda creer en serio que se han producido y reproducido así, varias veces, sin variación alguna.<sup>18</sup> así ocurre con ciertas conversaciones largas entre Léonie y Françoise (¡todos los domingos en Combray!), entre Swann y Odette, en Balbec con la señora de Villeparisis, en París en casa de la señora Swann, en el *office* entre Françoise y «su» ayuda de cámara, o con la escena del juego de palabras de Oriane, «*Taquin le Superbe*».<sup>19</sup> En todos esos casos y en otros más, una escena singular se ha como convertido, arbitrariamente y sin modificación alguna, salvo el empleo de los tiempos, en escena iterativa. Se trata de una convención literaria, evidentemente, una *licencia narrativa* —me atrevera a decir—, como cuando se habla de licencia poética, que supone en el lector una gran complacencia o, como diría Coleridge, una «suspensión voluntaria de la incredulidad». Por lo demás, esa convención es muy antigua: encuentro al azar un ejemplo en *Eugénie Grandet* (diálogo entre la señora Grandet y su marido, Garnier, págs. 205-206) y otro en *Lucien Leuwen* (conversación entre Leuwen y Gauthier en el capítulo VII de la primera parte), pero también en el *Quijote*: así, el monólogo del viejo Carrizales en «El celoso extremeño»,<sup>20</sup> que, según nos dice Cervantes, se ha pronunciado «no una, sino cien veces», lo que todo lector interpreta, naturalmente, como una hipérbole, no sólo por la indicación del número, sino también por la afirmación de identidad estricta entre varios soliloquios más o menos semejantes, de los que éste presenta una especie de muestrario; en una palabra, el seudoiterativo constituye en el relato clásico una típica *figura* de retórica narrativa, que no debe tomarse al pie de la letra, sino al contrario: el relato afirma literalmente «esto sucedía todos los días» para dar a entender en sentido figurado: «todos los días sucedía algo de ese género, del que esto constituye una realización entre otras».

Evidentemente, es posible tratar así los pocos ejemplos de seudoiteración que encontramos en Proust.<sup>21</sup> Sin embargo, me parece que su amplitud, sobre todo cuando la referimos a la importancia, ya observada, del iterativo en gene-



ral, vecla semejante reducción. La convención del pseudoiterativo no funciona en Proust al modo deliberado y puramente figurativo que lo caracteriza en el relato clásico: la verdad es que en el relato proustiano hay una tendencia propia, y muy marcada, a la inflación del iterativo, que aquí debemos tomar en su imposible literalidad.

Tal vez la mejor prueba (aunque paradójica) la ofrezcan los tres o cuatro momentos de inadvertencia en que Proust deja escapar en medio de una escena dada como iterativa un pretérito indefinido necesariamente singulativo: «Y, además, ¡sucederá durante mi almuerzo!, *añadió* a media voz para sus adentros... Al oír el nombre de Vigny, [la señora de Villeparisis] se *echó* a reír... La duquesa debe de estar mezclada con todo eso, *dijo* Françoise...»,<sup>22</sup> o empalma con una escena iterativa una consecuencia por definición singular, como en esta página de *A la sombra de las muchachas en flor*, en la que nos enteramos de labios de la señora Cottard de que en *cada uno* de los «miércoles» de Odette, el héroe ha hecho «de golpe, de buenas a primeras, la conquista de la señora Verdurin», lo que supone a esa acción una capacidad de repetición y renovación totalmente contraria a su naturaleza.<sup>23</sup> Podemos ver seguramente en esos descuidos aparentes las huellas de una primera redacción singulativa, la conversión de algunos de cuyos verbos hubiera olvidado o descuidado Proust, pero me parece más acertado interpretar esos lapsus como otros tanto signos de que el escritor llega a veces a «vivir» tales escenas con una intensidad que le hace olvidar la distinción de los aspectos... y que excluye por su parte la actitud deliberada del novelista clásico que utilizaba con toda conciencia una figura de pura convención. Esas confusiones denotan, me parece, en Proust más bien una especie de *embriaguez de la iteración*.

Resulta tentador atribuir esa característica al que sería uno de los rasgos predominantes de la psicología proustiana, a saber, un sentido muy agudo de la costumbre y la re-

petición, el sentimiento de la analogía entre los momentos. El carácter iterativo del relato no siempre está basado, como en el caso de *Combray*, en el aspecto efectivamente repetitivo y rutinario de una vida provincial y pequeñoburguesa como la de la tía Léonie: esa motivación no es aplicable al ambiente parisino ni a las estancias en Balbec y en Venecia. De hecho, y contrariamente a lo que se suele creer, el ser proustiano, tan poco sensible a la individualidad de los momentos, lo es, en cambio, a la de los lugares, espontáneamente. Los instantes tienen una marcada tendencia en él a asemejarse y confundirse y esa capacidad es, evidentemente, la condición misma de la experiencia de la «memoria involuntaria». Esa oposición entre el «singularismo» de su sensibilidad espacial y el *iteratismo* de su sensibilidad temporal aparece bien marcada, por ejemplo, en una frase de *Swann* en que habla del paisaje de Guermites, paisaje «cuya individualidad me abraza a veces, de noche en mis sueños, con una fuerza casi fantástica»: <sup>24</sup> individualidad del lugar, recursividad indeterminada, casi errática («a veces»), del momento. Así también esta página de *La prisionera*, en que la singularidad de una mañana real se borra en beneficio de la «mañana ideal» que suscita y representa: «... por haberme negado a saborear con los sentidos aquella mañana, gozaba en la imaginación con todas las mañanas semejantes, pasadas o posibles, más exactamente con cierto tipo de mañanas cuya simple e intermitente aparición eran todas las del mismo género y que yo había reconocido en seguida; pues el viento pasaba por sí mismo las páginas que hacía falta y yo encontraba indicado ante mí, para que pudiera seguirlo desde mi cama, el evangelio del día. Esa mañana ideal colmaba mi alma de realidad permanente, idéntica a todas las mañanas semejantes, y me comunicaba una alegría...» <sup>25</sup>

Pero el simple hecho de la recurrencia no define la iteración en su forma más rigurosa y, aparentemente, más satisfactoria para el espíritu... o más tranquilizadora para la sensibilidad proustiana: es necesario, además, que la repetición sea regular, que obedezca a una ley de frecuencia y que esa ley sea descubrible y formulable y, por tanto, de

efectos previsibles. En su primera estancia en Balbec, en un momento en que aún no ha llegado a ser el íntimo de la «pandilla», Marcel opone esas muchachas, cuyas costumbres le son desconocidas, a las pequeñas vendedoras de la playa, a las que conoce ya bastante para saber «dónde, a qué horas se las puede encontrar». En cambio, las muchachas están ausentes «ciertos días» aparentemente indeterminados:

Ignorando la causa de su ausencia, yo intentaba averiguar si era algo *fijo*, si se las veía *cada dos días* o *cuando hacía tal tiempo* o si había días *en que nunca se las veía*. Me imaginaba amigo de ellas por anticipado y diciéndoles: «Pero, ¿tal día no estuvisteis? —Ah! Sí, porque era sábado; *los sábados* no venimos *nunca*, porque...» Aunque fuese algo tan simple como saber que, los tristes sábados, era inútil molestarse, que podías recorrer la playa en todos los sentidos, sentarte ante el escaparate de la pastelería, aparentar comer un pastel, entrar en la tienda de curiosidades, esperar la hora del baño, el concierto, la llegada de la marea, la puesta de sol, la noche, ¡sin ver la pandilla desierta! Pero tal vez el *día fatal* no se diera *una vez por semana*. Tal vez no cayese por fuerza en sábado. Tal vez ciertas *condiciones atmosféricas* influyeran en él o le fuesen totalmente extrañas. ¡Cuántas observaciones pacientes, pero nada serenas, has de recoger sobre los movimientos en apariencia irregulares de esos mundos desconocidos antes de poder estar seguro de que no te has dejado engañar por las coincidencias, de que tus previsiones no fallarán, antes de obtener las leyes ciertas, logradas al precio de experiencias crueles, de esa astronomía apasionada!<sup>26</sup>

Aquí he subrayado las marcas más evidentes de esa búsqueda angustiada de una ley de recurrencia. Algunas de ellas, *una vez por semana, cada dos días, cuando hacía tal tiempo*, nos volverán a la memoria un poco más adelante. Notemos, de momento, la más fuerte, en apariencia tal vez la más arbitraria: los *sábados*. Nos remite sin vacilación posible a una página de Swann<sup>27</sup> en que se expresa ya el carácter específico del sábado. En Combray es el día en que, a fin de dejar tiempo a Françoise para ir por la tarde

al mercado de Roussainville, se adelanta el almuerzo una hora: «derogación semanal» de las costumbres que, a su vez, es, evidentemente, una costumbre en segundo grado, una de esas variaciones que, «al repetirse siempre idénticas a intervalos regulares, no introducían en la uniformidad sino una especie de uniformidad secundaria», tan «caras como las demás» a Léonie y a toda su familia, y ello tanto más cuanto que la «asimetría» regular del sábado, contrariamente a la del domingo, es específica y original, propia de la familia del protagonista y casi incomprensible para los demás. Eso explica el carácter «cívico», «nacional», «patriótico», «patriotero» de ese acontecimiento y el clima de ritual con que se rodea. Pero tal vez lo más característico en ese texto sea la idea (expresada por el narrador) de que esa costumbre, al convertirse en «el tema favorito de las conversaciones, de las bromas, de los relatos exagerados a placer... habría sido el núcleo dispuesto para un ciclo legendario, si uno de nosotros hubiera tenido espíritu épico»: paso clásico del rito al mito explicativo o ilustrativo. El lector de *En busca del tiempo perdido* sabe perfectamente quién, en esa familia, tiene «espíritu épico» y escribirá un día su «ciclo legendario», pero lo esencial aquí es la conexión establecida espontáneamente entre la inspiración narrativa y el acontecimiento repetitivo, es decir, en cierto sentido la ausencia de acontecimiento. Asistimos en cierto modo al nacimiento de una vocación, que es propiamente la del relato iterativo. Pero eso no es todo: el ritual se vio una vez (o quizá varias veces, pero sin lugar a dudas pocas, y no todos los sábados) ligeramente transgredido (y, por tanto, confirmado) por la visita de un «bárbaro» que, desconcertado al encontrarse a la familia tan pronto a la mesa, oyó decir al paterfamilias, guardián de la tradición: «Pero, hombre, ¡si es que es sábado!» Ese acontecimiento irregular, tal vez singular, se ve integrado inmediatamente a la costumbre en forma de un relato de Françoise, que desde entonces se repetirá piadosamente, todos los sábados sin duda, para satisfacción general: «... y para aumentar el placer que experimentaba, prolongaba el diálogo, inventaba lo que había respondido el visitante a quien ese "sábado" no

explicaba nada. Y, lejos de quejarnos de esas adiciones, no nos bastaban todavía y decíamos: "Pero me parecía que había dicho otra cosa también. La primera vez que lo contó usted era más largo." Mi tía abuela dejaba, a su vez, la costura, alzaba la cabeza y miraba por encima de sus lentes.» Tal es, de hecho, la primera manifestación del genio «épico». Ahora basta con que el narrador trate ese elemento de ritual sabático como los demás, es decir, en el modo iterativo, para iterativizar (por así decir), a su vez, el acontecimiento inhabitual, según este proceso irresistible: acontecimiento singular — narración repetitiva — relato iterativo (de dicha narración). Marcel cuenta (de) una vez cómo contaba Françoise a menudo lo que sin duda había ocurrido una sola vez: o cómo hacer de un acontecimiento único el objeto de un relato iterativo.<sup>28</sup>

### *Determinación, especificación, extensión*

Todo relato iterativo es narración sintética de los acontecimientos producidos y reproducidos durante una *serie* iterativa compuesta por un número determinado de *unidades* singulares. Sea la serie: los domingos del verano de 1890. Se compone de una docena de unidades reales. La serie se define, en primer lugar, por sus límites diacrónicos (entre finales de junio y finales de septiembre del año 1890) y, además, por el ritmo de recurrencia de sus unidades constitutivas: un día de siete. Llamaremos *determinación* al primer rasgo distintivo y *especificación* al segundo. Por último, llamaremos *extensión* a la amplitud diacrónica de cada una de las unidades constitutivas y, por consiguiente, de la unidad sintética constituida: así, el relato de un domingo de verano se refiere a una duración sintética que podría ser de veinticuatro horas, pero que puede reducirse igualmente (como en el caso de *Combray*) a una decena de horas: de la salida del sol al ocaso.

... *Determinación*. La indicación de los límites diacrónicos de una serie puede permanecer implícita, sobre todo

cuando se trata de una recurrencia que en la práctica puede considerarse ilimitada: si digo «el sol sale todas las mañanas», sería ridículo precisar desde cuándo hasta cuándo. Los acontecimientos de que se ocupa la narración de tipo novelesco son, evidentemente, de menor estabilidad, razón por la cual las series van determinadas generalmente por la indicación de su comienzo y su fin. Pero esa determinación puede perfectamente permanecer *indefinida*, como cuando Proust escribe: «A partir de *cierto año*, no se volvió a ver sola [a la señorita de Vinteuil].»<sup>29</sup> A veces se define ora por una fecha absoluta: «Cuando se acercaba *la primavera*... con frecuencia veía [a la señorita Swann] recibir con abrigo de piel, etc»,<sup>30</sup> ora (más a menudo) por referencia a un acontecimiento singular. Así, la ruptura entre Swann y los Verdurin pone fin a una serie (encuentros entre Swann y Odette en casa de los Verdurin) y, al mismo tiempo, inaugura otra (obstáculos colocados por los Verdurin a los amores de Swann y Odette): «Entonces ese salón que había reunido a Swann y Odette se convirtió en un obstáculo para sus citas. Ella ya no le decía como en la primera época de su amor, etc.»<sup>31</sup>

*Especificación.* También puede ser indefinida, es decir, marcada por un adverbio del tipo de: *a veces*, *ciertos días*, *a menudo*, etc. Se la puede definir, al contrario, ora de forma absoluta (es la *frecuencia* propiamente dicha): *todos los días*, *todos los domingos*, etc., ora de forma más relativa y más irregular, aunque exprese una ley de concomitancia muy estricta, como la que rige la elección de los paseos en Combray, por la parte de Méséglise *los días de tiempo inestable*, por la parte de Guermantes *los días de buen tiempo*.<sup>32</sup> Se trata de especificaciones simples, definidas o no, o más bien que he presentado como tales. Existen también especificaciones complejas, en que dos (o varias) leyes de recurrencia se superponen, lo que siempre es posible desde el momento en que unas unidades iterativas pueden encajar en otras: por ejemplo, la especificación simple *todos los meses de mayo* y la especificación simple *todos los sábados*, que se conjugan en la especificación compleja: *todos los sábados del mes de mayo*.<sup>33</sup> Y sabido es que todas las especificaciones

iterativas de *Combray* (todos los días, todos los sábados, todos los domingos, todos los días de buen tiempo o de mal tiempo) están regidas, a su vez, por la superespecificación: *todos los años entre Pascua y octubre*, y también por la determinación: *durante los años de mi infancia*. Evidentemente, podemos elaborar definiciones mucho más complejas, como por ejemplo: «todas las horas de las tardes de domingos de verano en que no llovía, entre mis cinco y quince años»: es más o menos la ley de recurrencia que rige el fragmento sobre el paso de las horas durante las lecturas en el jardín.<sup>32</sup>

*Extensión.* Una unidad iterativa puede ser de una duración tan corta, que no de pie a expansión narrativa alguna: sea un enunciado como «todas las noches me acuesto temprano», o «todas las mañanas mi despertador suena a las siete». Se trata de iteraciones en cierto modo *puntuales*. En cambio, una unidad iterativa como *noche de insomnio o domingo en Combray* posee bastante amplitud para ser objeto de un relato desarrollado (seis y sesenta páginas, respectivamente, en el texto de *En busca del tiempo perdido*). Aquí es, pues, donde aparecen los problemas específicos del relato iterativo. En efecto, si sólo quisiéramos retener en tal relato los rasgos invariantes comunes a todas las unidades de la serie, nos condenaríamos a la aridez semántica de un empleo del tiempo estereotipado, del tipo de «a la cama a las nueve, una hora de lectura, varias horas de insomnio, sueño al amanecer» o «levantar de la cama a las nueve, desayuno a las nueve y media, misa a las once, almuerzo a la una, lectura de dos a cinco, etc.»: abstracción que se debe, evidentemente, al carácter sintético del iterativo, pero que no puede satisfacer ni al narrador ni al lector. Entonces intervienen, para «concretizar» el relato, los medios de diversificación (de variación) que ofrecen las *determinaciones y especificaciones internas* de la serie iterativa.

En efecto, como ya hemos vislumbrado, la determinación no marca sólo los límites exteriores de una serie iterativa: igualmente puede acompañar sus etapas y dividirla en subseries. Así, he dicho que la ruptura entre Swann y los

Verdurin ponía fin a una serie e inauguraba otra; pero igualmente podríamos decir, pasando a una unidad superior, que ese acontecimiento singular determina en la serie «encuentro entre Swann y Odette» dos subseries: antes de la ruptura / después de la ruptura, cada una de las cuales funciona como una *variante* de la unidad sintética: encuentros en casa de los Verdurin / encuentros fuera de ella. De manera aún más clara, podemos considerar determinación interna la interposición, en la serie de los domingos por la tarde en Combray, el encuentro con la Dama de rpsa en casa del tío Adolphe,<sup>35</sup> de encuentro que tendrá como consecuencia la desavenencia entre el tío y los padres de Marcel y la condena de su «gabinete de reposo»; a eso se debe esta variación simple: antes de la Dama de rosa, el empleo del tiempo de Marcel entraña una estación en el gabinete del tío; después de la Dama de rosa, ese rito desaparece y el muchacho sube directamente a su habitación.<sup>36</sup> Asimismo, una visita de Swann<sup>37</sup> determinará un cambio en el objeto (o al menos en el decorado) de los ensueños amorosos de Marcel: antes de esa visita, y bajo la influencia de una lectura anterior, se situaban sobre el fondo de una pared decorada con flores violetas que pendían sobre el agua como copos; después de esa visita y la revelación por Swann de las relaciones amistosas entre Gilberte y Bergotte, esos ensueños se destacarán «sobre un fondo muy distinto, ante el pórtico de una catedral gótica» (como las que Gilberte y Bergotte visitan juntos). Pero esos fantasmas ya se habían visto modificados por una información, debida al doctor Percepied, sobre las flores y las aguas vivas del parque de Guermantes:<sup>38</sup> la región erótico-fluvial se había identificado con Guermantes y su heroína había adquirido las facciones de la duquesa. Así, pues, se trata de una serie iterativa *ensueños amorosos*, que tres acontecimientos singulares (lectura, información Percepied, información Swann) subdividen en cuatro segmentos determinados: antes de la lectura, entre lectura y Percepied, entre Percepied y Swann, después de Swann, que constituyen otras tantas variantes: ensueños sin decorado marcado / en decorado fluvial / en el mismo decorado identificado con Guermantes y con la



duquesa / en decorado gótico con Gilbete y Bergotte. Pero esa serie se encuentra dislocada, en el texto de Combray, por el sistema de anacronías: el tercer segmento, cuya posición cronológica es evidente, no se mencionará hasta ochenta páginas más adelante, con ocasión de los paseos por la parte de Guermantes. Así, pues, en este caso el análisis debe reconstruirla pese al orden real del texto, como una estructura subyacente y disimulada.<sup>39</sup>

Sin embargo, no habría que precipitarse a inferir de ese concepto de determinación interna que el efecto de la interposición de un acontecimiento singular sea siempre el de determinar la serie iterativa. Como veremos más adelante, el acontecimiento puede ser una simple ilustración o, al contrario, una excepción sin futuro que no entrañe modificación alguna: así, el episodio de los campanarios de Martinville, después del cual el héroe reanudará como si nada hubiera ocurrido («No volví a pensar nunca en esa página»)<sup>40</sup> su costumbre anterior de paseos despreocupados y (aparentemente) sin provecho espiritual. Hay que distinguir, pues, de entre los episodios singulativos intercalados en un segmento iterativo, los que tienen una función determinativa y los que no.

Junto a esas determinaciones internas definidas, encontramos otras indefinidas, del tipo que ya hemos visto: «a partir de cierto año...» Los paseos por la parte de Guermantes presentan un ejemplo notable por la concisión y la aparente confusión de su escritura: «*Después ocurrió que por la parte de Guermantes pasé a veces ante cercados húmedos donde se alzaban racimos de flores sombrías. Me detenía, creyendo adquirir una noción precisa, pues me parecía, etc.*»<sup>41</sup> Se trata sin duda de una determinación interna: a partir de cierta fecha, los paseos a la orilla del Vivonne van acompañados de ese elemento que hasta entonces les faltaba. La dificultad del texto se debe en parte a la presencia paradójica de un iterativo en pretérito indefinido («pasé a veces»): paradójico, pero perfectamente gramatical, como el pretérito perfecto iterativo de la frase-incipit de *En busca del tiempo perdido*, que, por lo demás, podría escribirse también en pretérito indefinido («\*Durante mucho tiempo

me acosté temprano»), pero no en imperfecto, tiempo que no tiene suficiente autonomía sintáctica para *iniciar* una iteración. El mismo giro encontramos en otros casos después de una determinación definida: «*Una vez que conocimos esa vieja carretera, para variar, volvimos, a no ser que la hubiéramos tomado a la ida, por otra que atravesaba los bosques de Chantepie y de Canteloup.*»<sup>42</sup>

Las variantes obtenidas por determinación interna son también, insisto, de orden iterativo: hay varios ensueños con decorado gótico, como hay varios ensueños con decorado fluvial; pero la relación que guardan es de orden diacrónico y, por tanto, singulativo, como el acontecimiento único que las separa: una subserie viene *tras* la otra. La determinación interna procede, pues, mediante secciones singulativas en una serie iterativa. En cambio, la *especificación interna* es un procedimiento de diversificación puramente iterativa, ya que consiste simplemente en subdividir la recurrencia para obtener dos variantes en relación (necesariamente iterativa) de alternancia. Así, la especificación *todos los días* puede dividirse en dos mitades ya no sucesivas (como en *todos los días antes / después de tal acontecimiento*), pero alternadas, en la subespecificación *un día sí y otro no*. Ya hemos visto una forma, a decir verdad menos rigurosa, de ese principio, en la oposición *buen tiempo / mal tiempo*, que articula la regla de recurrencia de los paseos en Combray (que aparentemente es *todas las tardes salvo el domingo*). Sabemos que una parte notable del texto de *Combray* está compuesta según esa especificación interna, que rige la alternancia *paseos hacia Méséglise / paseos hacia Guermites*: «esa costumbre que teníamos de no ir nunca hacia los dos lados, un mismo día, en un solo paseo, sino una vez por Méséglise, una vez por Guermites».<sup>43</sup> Alternancia en la temporalidad de la historia, que la disposición del relato, como ya hemos visto,<sup>44</sup> dista mucho de respetar, al dedicar una sección (págs. 134 a 165) a la parte de Méséglise y después otra (págs. 165 a 183) a la de Guermites.<sup>45</sup> De forma que la totalidad de *Combray II* (tras el rodeo por la magdalena) está compuesta más o menos según estas especificaciones iterativas: 1) *todos los domingos*, págs. 48-

134 (con un paréntesis *todos los sábados*, págs. 110-115); 2) *todos los días* (de entre semana) *de tiempo inestable*, págs. 135-165; 3) *todos los días de buen tiempo*, págs. 165-183.<sup>46</sup>

Se trataba de una especificación definida. Encontramos otros casos de ese procedimiento en *En busca del tiempo perdido*, pero nunca explotados de manera tan sistemática.<sup>47</sup> En efecto, la mayoría de las veces el relato iterativo se articula en especificaciones indefinidas del tipo *ora / ora*, que permite un sistema de variaciones muy flexible y una diversificación muy marcada sin salir nunca del modo iterativo. Así, las angustias literarias del protagonista durante sus paseos en Guermantes se dividen en dos clases (*la vez... pero otras veces*), según se tranquilice sobre su porvenir contando con la intervención milagrosa de su padre o se vea desesperadamente solo frente a la «nada de su pensamiento».<sup>48</sup> Las variaciones de los paseos en Méséglise según los grados del «mal tiempo» ocupan o, mejor, engendran, un texto de tres páginas<sup>49</sup> compuesto según este sistema: *a menudo* (tiempo amenazador) / *otras veces* (chaparrón durante el paseo, refugio en los bosques de Roussainville) / *a menudo también* (refugio bajo el portal de Saint-André-des-Champs) / *algunas veces* (tiempo tan malo, que regresan a casa). Sistema, por lo demás, un poco más complejo de lo que indica esa enumeración al hilo del texto, pues las variantes 2 y 3 son, de hecho, subclases de una misma clase: chaparrón. La verdadera estructura es, pues:

1. Tiempo amenazador, pero sin chaparrón.
2. Chaparrón:
  - a) refugio en los bosques,
  - b) refugio bajo el portal.
3. Tiempo definitivamente estropeado.<sup>50</sup>

Pero el ejemplo más característico de construcción de un texto exclusivamente sobre los recursos de la especificación interna es sin duda el retrato de Albertine que se encuentra hacia el final de *A la sombra de las muchachas en flor*. Su tema es, como sabemos, la diversidad del rostro de Albertine, que simboliza el carácter móvil e inaprensible de la muchacha, «persona huidiza» por excelencia. Pero, por diversa que sea y aunque Proust emplee la expresión «cada

una de esas Albertine», la descripción trata «cada una» de esas variantes no como un individuo, sino como un tipo, una clase de casos: *ciertos días / otros días / otras veces / algunas veces / a menudo / la mayoría de las veces / llegaba / a veces incluso...*: tanto como una colección de rostros, ese retrato es un repertorio de locuciones frecuentativas:

Sucedía a Albertine como a sus amigas. *Ciertas días*, delgada, con la tez gris, expresión huraña y una transparencia violeta que bajaba oblicua al fondo de sus ojos como ocurre *algunas veces* al mar, parecía experimentar una tristeza de exilada. *Otros días*, su rostro, más liso, envascaba los deseos en su superficie barnizada y les impedía salir; *a menos que* yo la viera totalmente de lado, pues sus mejillas mates como una blanca cera en la superficie estaban rosas por transparencia, lo que daba tantas ganas de besarlas, de alcanzar ese color diferente que se ocultaba. *Otras veces*, la felicidad bañaba esas mejillas con una claridad tan móvil, que la piel, que se había vuelto fluida y desdibujada, dejaba pasar como miradas subyacentes que la hacían parecer de otro color, no de otra materia, que los ojos; *algunas veces*, sin pensarlo, cuando mirabas su rostro marcado con puntitos marrones y en que flotaban sólo dos manchas más azules, parecías estar viendo un huevo de jilguero, *a menudo* podría haber sido un ágata opalina trabajada y pulida en dos puntos sólo en que, en medio de la piedra parda, brillaran, como las alas transparentes de una mariposa de azul, los ojos en que la carne se vuelve espejo y nos infunde la ilusión de dejarnos, más que en las otras partes del cuerpo, acercar al alma. Pero *la mayoría de las veces* también estaba más coloreada y, entonces, más animada; *algunas veces* sólo estaba rosa, en su blanco rostro, la punta de la nariz, fina como la de una gatita solapada con la que habrías sentido ganas de jugar; *algunas veces* sus mejillas estaban tan lisas, que la mirada resbalaba como por la de una miniatura sobre su esmalte rosa, al que hacía parecer aún más delicado, más interior, la tapa entreabierta y superpuesta de sus cabellos negros; *podía suceder que* el color de sus mejillas alcanzara el rosa violáceo del ciclamen y *a veces incluso*, cuando estaba congestionada o febril, y entonces daba la idea de una complexión enfermiza y rebajaba mi deseo a algo más sensual y hacía expresar a su mirada algo más perverso y más malsano, el som-

brío púrpura de ciertas rosas de un rojo casi negro; y cada una de esas *Albertine* era diferente, como es diferente cada una de las apariciones de la bailarina cuyos colores, forma, carácter se transmutan según los juegos variadísimos de un proyector luminoso.<sup>51</sup>

Naturalmente, los dos medios, determinación y especificación internas, pueden actuar juntos en el mismo segmento. Es lo que se produce de forma muy clara, y muy feliz, en el párrafo con que se inicia la sección de *Combray* dedicada a las «dos haciendas» al evocar por anticipado los regresos del paseo:

Regresábamos *siempre* temprano de nuestros paseos, para poder hacer una visita a mi tía Léonie antes de la cena. Al comienzo de la estación, en que el día acaba pronto, cuando llegábamos a la rue du Saint-Esprit, había aún un reflejo del ocaso en los cristales de la casa y una faja de púrpura al fondo de los bosques del Calvario, que se reflejaba más lejos en el estanque, un rojo que, acompañado *con frecuencia* de un frío bastante intenso, se asociaba, en mi mente, al rojo del fuego sobre el cual se asaba el pollo que haría suceder para mí el placer poético brindado por el paseo el placer de la golosina, el calor y el reposo. *En el verano, en cambio*, cuando regresábamos, el sol aún no se había puesto y, durante la visita que hacíamos en casa de mi tía Léonie, su luz, que bajaba y tocaba la ventana, estaba detenida entre los grandes visillos y los alzaparaos, dividida, ramificada, filtrada e, incrustando trocitos de oro en la madera de limonero de la cómoda, iluminaba de través el cuarto con la finura que adquiere en el sotobosque. Pero, *ciertos días muy poco frecuentes*, cuando regresábamos, hacía un buen rato que la cómoda había perdido sus incrustaciones momentáneas, ya no había, cuando llegábamos a la rue du Saint-Esprit, ningún reflejo del ocaso esparcido por los cristales y el estanque al pie del calvario había perdido su grana, a veces estaba ya de color ópalo, y un largo rayo de luna, que iba ensanchándose y se agrietaba con todas las arrugas del agua, lo atravesaba de punta a punta.<sup>52</sup>

La primera frase establece un principio iterativo absoluto: «Regresábamos *siempre* temprano», dentro del cual se

abre una diversificación por determinación interna: *primavera / verano*,<sup>53</sup> que rige las dos frases siguientes; por último, una especificación interna, que parece referirse a la vez a las dos secciones anteriores, introduce una tercera variante excepcional (pero no singulativa): *ciertos días muy poco frecuentes* (son, al parecer, días de paseo hacia Guermantes). El sistema iterativo completo se articula, pues, según el esquema siguiente, que revela, bajo la continuidad aparentemente igual del texto, una estructura jerárquica más compleja y enmarañada:

|                                               |   |                                    |   |                       |   |                |
|-----------------------------------------------|---|------------------------------------|---|-----------------------|---|----------------|
| REGRESOS<br><i>siempre</i><br><i>temprano</i> | { | de ordinario<br>bastante<br>pronto | { | primavera: crepúsculo | { | (cero)         |
|                                               |   |                                    |   | verano: sol           |   | a menudo: frío |
|                                               | { | raras veces                        |   |                       | { | (cero)         |
|                                               | { | más tarde: ya de noche             |   |                       | { | a veces: ópalo |

(Tal vez se opine, y con razón, que semejante esquematización no comunica la «belleza» de esta página: pero no es ése su propósito. El análisis no se sitúa aquí en el nivel de lo que podríamos llamar en términos chomskianos las «estructuras superficiales» o, en términos hjelmslevo-greimasianos, la «manifestación» estilística, sino en el de las estructuras temporales «inmanentes» que dan al texto su armazón y sus cimientos... y sin las cuales no existiría (ya que en ese caso, sin el sistema de determinaciones y especificaciones aquí reconstruido, se reduciría necesaria, e insulsa-mente, a su primera frase). Y, como de costumbre, el análisis de los basamentos revela, bajo la tranquila horizontalidad de los sintagmas sucesivos, el sistema accidentado de las opciones y las relaciones paradigmáticas. Si su objeto es sin duda el de aclarar las condiciones de existencia (de producción) del texto, no lo hace, como se suele decir, reduciendo lo complejo a lo simple, sino, al contrario, revelando

las complejidades ocultas que son el *secreto* de la simplicidad.)

Ese tema «impresionista» de las variaciones, según el momento y la estación, de la iluminación y, por tanto, de la propia figura del paraje<sup>54</sup> —tema de lo que Proust llama el «accidentado paisaje de las horas»— rige aún las descripciones iterativas del mar en Balbec y, en particular, la de las páginas 802 a 806 de *A la sombra de las muchachas en flor*: «A medida que avanzó la estación, cambió el cuadro que yo veía desde la ventana. *Al principio* había la luz del día... *Pronto* los días se acortaron... *Unas semanas después*, cuando volvía a subir, el sol ya se había puesto. Una franja de cielo rojo sobre el mar, semejante a la que veía en Combray por encima del Calvario, cuando regresaba del paseo y me aprestaba a descender antes de la cena a la cocina...» A esa primera serie de variaciones, por determinación, sucede otra, por especificación: «Estaba rodeado, por todos lados, por las imágenes del mar. Pero *muy a menudo* no eran, en efecto, sino imágenes... *Una vez* era una exposición de estampas japonesas... Me daba más placer *por las noches* cuando un barco... *A veces* el océano... *Otro día* el mar... *Y a veces...*» El mismo motivo dos páginas más adelante, a propósito de las llegadas a Rivebelle, y más próximo aún a la versión de Combray, aunque no la evoque esta vez: «*Los primeros tiempos*, cuando llegábamos, el sol acababa de ponerse, pero aún había luz... Pronto, cuando bajábamos del coche, ya era de noche...» En París, en *La prisionera*,<sup>55</sup> el modo de variación será más bien de tipo auditivo: son los matices matinales del sonido de las campanas o de los ruidos de la calle los que avisan a Marcel, aún metido bajo las mantas, sobre *el tiempo que hace*. Se mantiene constante la extraordinaria sensibilidad a las variaciones del clima, la atención casi maníaca (que Marcel hereda metafóricamente de su padre) a los movimientos del barómetro interior y, para lo que aquí nos interesa, la conexión tan característica y tan fecunda de lo temporal y lo meteorológico, que desarrolla hasta sus últimas consecuencias la ambigüedad del *tiempo francés*, me refiero a la palabra francesa «*temps*» —«tiempo»— (*time / weather*): ambigüedad que ex-

plotaba ya el título, magníficamente premonitorio, de una de las secciones de *Los placeres y los días*: «Ensueños color del Tiempo». El regreso de las horas, de los días, de las estaciones, la circularidad del movimiento cósmico, sigue siendo a la vez el motivo más constante y el símbolo más acertado de lo que me gustaría llamar el *iteratismo proustiano*.

Tales son los recursos de la diversificación propiamente iterativa (determinación y especificación internas). Cuando se agotan, quedan aún dos recursos que tienen el rasgo común de colocar el singulativo al servicio del iterativo. El primero ya lo conocemos: la convención del pseudoiterativo. El segundo no es una figura: consiste, de forma totalmente literal y declarada, en invocar un acontecimiento singular, ora como ilustración y confirmación de una serie iterativa (*resulta que...*), ora, al contrario, como excepción a la regla que acabamos de establecer (*una vez, sin embargo...*) Ejemplo de la primera función, este pasaje de *A la sombra de las muchachas en flor*: «A veces (es la ley iterativa) una amable atención de tal o cual despertaba en mí amplias vibraciones que alejaban por un tiempo el deseo de los demás. Así un día Albertine... (es la ilustración singular).»<sup>56</sup> Ejemplo de la segunda, el episodio de los campanarios de Martinville, claramente presentado como una derogación de la costumbre: de ordinario, tras haber regresado del paseo, Marcel olvidaba las impresiones sentidas y no intentaba descifrar su significado; «una vez, sin embargo»,<sup>57</sup> fue más lejos y redactó al instante el fragmento descriptivo que es su primera obra y el signo de su vocación. Más explícito aún por su carácter de excepción, el incidente de las celindas en *La prisionera*, que comienza así: «Dejaré de lado, entre esos días en que me entretenía en casa de la señora de Guermantes, uno caracterizado por un pequeño incidente...», después de lo cual el relato iterativo se reanuda en estos términos: «salvo ese único incidente, todo sucedía normalmente, cuando regresaba de la casa de la duquesa».<sup>58</sup> Así, mediante el juego de los «una vez», «un día», etc., el singulativo se ve integrado en cierto modo en el iterativo, reducido a servirlo y a ilustrarlo, positiva o negativamente, ya respetando



el código, ya transgrediéndolo, lo que es otra forma de manifestarlo.

### *Diacronía interna y diacronía externa*

... Hasta ahora hemos examinado la unidad iterativa como encerrada, sin ninguna interferencia, en su propia duración sintética, pues la diacronía real (por definición singulativa) no interviene sino para señalar los límites de la serie constitutiva (determinación) o para diversificar el contenido de la unidad constituida (determinaciones internas), sin marcarla de verdad con el paso del tiempo, sin hacerla envejecer, en cierto modo, ya que el *antes* y el *después* no son para nosotros sino dos variantes del mismo tema. De hecho, una unidad iterativa como *noche de insomnio*, constituida a partir de una serie que se extiende a lo largo de varios años, puede perfectamente contarse sólo en su sucesividad propia, de la noche a la mañana, sin hacer intervenir en absoluto el transcurso de la duración «externa», es decir, de los días y los años que separan la primera noche de insomnio de la última: la noche típica seguirá siendo semejante a sí misma del principio al fin de la serie, *variando sin evolucionar*. Eso es, en efecto, lo que sucede en las primeras páginas de *Swann*, en que las únicas indicaciones temporales son ora de tipo iterativo-alternativo (específicamente internas): *a veces, o bien, algunas veces, a menudo, ya... ya*, ora dedicadas a la duración interna de la noche sintética, cuyo desarrollo rige la progresión del texto: *nada más apagarse mi vela... media hora después... luego... en seguida... poco a poco... luego...* sin que nada indique que el paso de los años modifique un ápice dicho desarrollo.

Pero el relato iterativo puede también, mediante el juego de las determinaciones internas, tener en cuenta la diacronía real e integrarla a su propia progresión temporal: contar, por ejemplo, la unidad *domingo en Combray* o *paseos en torno a Combray*, dejando constancia de las modificaciones aportadas a su desarrollo por el tiempo transcurrido (una docena de años, aproximadamente) a lo largo de

la serie real de las semanas pasadas en Combray: modificaciones consideradas ya no variaciones intercambiables, sino transformaciones irreversibles: muertes (Léonie, Vin-teuil), rupturas (Adolfo), maduración y envejecimiento del protagonista: nuevos intereses (Bergotte), nuevos conocidos (Bloch, Gilberte, la duquesa de Guermantes), experiencias decisivas (descubrimiento de la sexualidad), escenas traumatizantes («primera abdicación», profanación de Mont-jouvain). Entonces se plantea inevitablemente la cuestión de las relaciones entre la diacronía interna (la de la unidad sintética) y la diacronía externa (la de la serie real) y de sus posibles interferencias. Eso es lo que ocurre efectivamente en *Combray II* y J. P. Houston ha podido afirmar que en esa sección el relato avanzaba a la vez sobre las tres duraciones del día, la estación y los años.<sup>59</sup> Las cosas no son tan totalmente claras y sistemáticas, pero es cierto que en la sección dedicada al domingo, la mañana se sitúa en Pascua y la tarde y la noche en la Ascensión, y que las ocupaciones de Marcel parecen por la mañana las de un niño y por la tarde las de un adolescente. De forma más clara aún, los dos paseos, y en particular el paseo hacia Méséglise, tienen en cuenta, en la sucesión de sus episodios singulares o habituales, el transcurso de los meses en el año (lilas y majuelos en flor en Tansonville, lluvias de otoño en Roussainville) y de los años en la vida del héroe, muy niño en Tansonville, adolescente presa del deseo en Méséglise, pues la última escena es explícitamente aún más tardía.<sup>60</sup> Y ya hemos observado el corte diacrónico que introduce en los paseos a Guermantes la aparición de la duquesa en la iglesia. Así, pues, en todos esos casos Proust logra tratar de forma aproximadamente paralela, gracias a una hábil disposición de los episodios, las diacronías internas y externas sin salir abiertamente del tiempo frecuentativo que ha tomado como base de su relato. Asimismo, los amores de Swann y Odette, de Marcel y Gilberte, evolucionarán en cierto modo por grados iterativos, marcados por un empleo muy característico de esos *desde entonces, desde, ahora*,<sup>61</sup> que tratan toda historia no como una concatenación de acontecimientos vinculados por una causalidad, sino como una *sucesión*

de estados sin cesar substituidos unos por otros, sin comunicación posible. El iterativo es aquí, más que de costumbre, el modo (el aspecto) temporal de esa especie de olvido perpetuo, de incapacidad innata del héroe proustiano (Swann siempre, Marcel antes de la revelación) para percibir la continuidad de su vida y, por tanto, la relación de un «tiempo» con otro. Cuando Gilberte, de la que ha llegado a ser inseparable y «gran favorito», le muestra cuáles han sido los progresos de su amistad desde la época de los juegos de barra fija en los Campos Elíseos, Marcel, al no poder reconstruir en sí mismo una situación ahora pasada y, por tanto, desaparecida, es tan incapaz de calibrar esa distancia como lo será más adelante en concebir cómo pudo en otro tiempo amar a Gilberte e imaginar tan diferente de como sería en realidad el tiempo en que ya no la amaría: «...[ella] hablaba de un cambio que me veía obligado a comprobar desde fuera, pero que no poseía interiormente, pues se componía de dos estados que no podía pensar a la vez, sin que cesasen de ser distintos uno del otro».<sup>62</sup> Pensar dos momentos a la vez es casi siempre, para el ser proustiano, identificarlos y confundirlos: esa extraña ecuación es la ley misma del iterativo.

### *Alternancia, transiciones*

— Parece, pues, como si el relato proustiano substituyera esa forma sintética de narración que es, en la novela clásica, el relato sumario (ausente de *En busca del tiempo perdido*, como se recordará) por esa otra forma sintética que es el iterativo: síntesis, no ya por aceleración, sino por asimilación y abstracción. Por eso, el ritmo del relato en *En busca del tiempo perdido* descansa esencialmente ya no, como el del relato clásico, en la alternancia del sumario y la escena, sino en otra alternancia, la del iterativo y el singular.

La mayoría de las veces esa alternancia oculta un sistema de subordinaciones funcionales que el análisis puede y debe despejar, y cuyos dos tipos fundamentales de rela-

ción ya hemos visto: el segmento iterativo, de función descriptiva o explicativa, subordinado a (y generalmente inserto en) una escena singulativa (por ejemplo, el *carácter de los Guermantes*, en la cena en casa de Oriane), y la escena singulativa de función ilustrativa subordinada a un desarrollo iterativo: por ejemplo, *los campanarios de Martinville*, en la serie de los paseos a Guermantes. Pero existen estructuras más complejas, cuando, por ejemplo, una anécdota singular viene a ilustrar un desarrollo iterativo subordinado, a su vez, a una escena singulativa: así, la recepción de la princesa Mathilde,<sup>61</sup> que ilustra el carácter de los Guermantes; o, a la inversa, cuando una escena singulativa subordinada a un segmento iterativo evoca, a su vez, un paréntesis iterativo: es lo que ocurre cuando el episodio del encuentro con la Dama de rosa, contado, como ya hemos visto, por sus efectos indirectos sobre los domingos del héroe en Combray, comienza con un desarrollo dedicado a la pasión juvenil de Marcel por el teatro y las actrices, desarrollo necesario para explicar su visita inopinada a la casa del tío Adolphe.<sup>64</sup>

Pero a veces ocurre que la relación escapa a todo análisis e incluso a toda definición, pues el relato pasa de un aspecto al otro sin preocuparse de sus funciones mutuas e incluso, en apariencia, sin percibirlas. Robert Vigneron<sup>65</sup> había encontrado tales efectos en la tercera parte de *Swann* y había creído poder atribuir lo que le parecía una «confusión inextricable» a modificaciones apresuradas impuestas por la publicación por separado del primer volumen de la edición Grasset: para colocar al final de ese volumen (y, por tanto, de *Por el camino de Swann*) el brillante fragmento sobre el Bosque de Bolonia «hoy» y empalmarlo bien que mal con lo que precede, Proust había tenido que modificar profundamente, al parecer, el orden de los diversos episodios situados desde la página 482 a la 511 de la edición Grasset.<sup>66</sup> Pero esas interpolaciones habían entrañado diversas dificultades cronológicas que Proust no había podido marcar sino a costa de un «camuflaje» temporal cuyo grosero y torpe medio es el imperfecto (iterativo): «Para disimular esa confusión cronológica y psicológica, el autor se esfuerza

por camuflar acciones únicas en acciones repetidas y embarduna solapadamente sus verbos con un enlucido de imperfectos. Por desgracia, no sólo la singularidad de ciertas acciones vuelve inverosímil su repetición habitual, sino que, además, en algunos puntos pretéritos indefinidos tenaces escapan al enlucido y revelan el artificio». Vigneron, valiéndose de esa explicación, llegaba hasta el extremo de reconstruir mediante hipótesis el «orden primitivo» del texto tan desdichadamente trastornado. Reconstrucción de lo más aventurada, explicación de lo más frágil: ya hemos visto varios ejemplos de pseudoiterativo (pues de eso se trata sin duda) y pretéritos indefinidos aberrantes en partes de *En busca del tiempo perdido* que no han sufrido en absoluto el truncamiento forzado de 1913, y los que podemos observar al final de *Swann* no son los más sorprendentes.

Examinemos más detenidamente uno de los pasajes incriminados por Vigneron: son las páginas 486 a 489 de la edición Grasset.<sup>67</sup> Se trata de esos días de invierno en que los Campos Elíseos están cubiertos de nieve, pero un rayo de sol inesperado envía por la tarde a Marcel y Françoise en paseo improvisado, sin esperanza de encontrar a Gilberte. Como observa Vigneron en otro lenguaje, el primer párrafo («E incluso esos días...») es iterativo, sus verbos están en el imperfecto de repetición. «En el párrafo siguiente», escribe Vigneron («Françoise tenía demasiado frío...»), «los imperfectos y los pretéritos indefinidos se suceden sin razón aparente, como si el autor, incapaz de adoptar definitivamente un punto de vista más que el otro, hubiera dejado inacabadas sus transposiciones temporales.» Para permitir al lector juzgar, citaré aquí ese párrafo tal como aparecía en la edición de 1913:

Françoise tenía demasiado frío para permanecer inmóvil, fuimos hasta el puente de la Concordia a ver el Sena helado, al que todos, incluso los niños, se acercaban sin miedo cortío a una inmensa ballena varada, sin defensa, a la que fueran a descuartizar. Volvíamos a los Campos Elíseos; yo me consumía de dolor entre los caballitos inmóviles y el césped blanco atrapado en la red negra de las calles de las que ha-

bían quitado la nieve y sobre la cual la estatua *tenía* en la mano un chorro de hielo añadido que parecía la explicación de su gesto. La propia anciana, tras recoger sus *Débats* preguntó la hora a una niñera que *pasaba* y a la que *dio las gracias* diciendo: «¡Es usted muy amable!» y después, tras rogar al peón caminero que dijera a sus nietos que volviesen, pues *tenía* frío, *añadió*: «Tenga la bondad. ¡Estoy tan confusa!». De repente el aire se *rasgaba*: entre el guñol y el circo, en el horizonte embellecido, en el cielo entreabierto, yo *acababa* de distinguir, como un signo fabuloso, el penacho azul de la Señorita. Y ya Gilberte *corría* a toda velocidad hacia mí, deslumbrante y roja bajo un gorro cuadrado de pieles, animada por el frío, el retraso y el deseo del juego; un poco antes de llegar a mí, se *dejó* resbalar sobre el hielo y, ya fuera para guardar mejor el equilibrio, porque le *pareciera* más gracioso o por aparentar la actitud de una patinadora, *avanzaba* con los brazos abiertos y sonriendo, como si quisiera recibirme en ellos. «¡Brava! ¡Brava! Eso está muy bien, yo diría, como usted, que es estupendo, que es espléndido, si no fuera de otra época, de la época del antiguo régimen», *exclamó* la anciana tomando la palabra en nombre de los silenciosos Campos Elíseos para agradecer a Gilberte que hubiera venido sin dejarse intimidar por el tiempo. «Usted es como yo, fiel, pese a todo, a nuestros viejos Campos Elíseos; son los dos intrépidas. Créame que los amo incluso así. Esta nieve, se va usted a reír de mí: ¡me recuerda al armiño!» Y la anciana se *echó* a reír.

Reconozcamos que en este «estado» el texto responde bastante bien a la severa descripción que de él da Vigneron: las formas iterativas y singulativas se enmarañan en él de una forma que deja el aspecto verbal en una total indecisión. Pero esa ambigüedad no justifica por ello la hipótesis explicativa de una «transposición temporal inacabada». Creo incluso percibir al menos una presunción de lo contrario.

En efecto, si examinamos más atentamente las formas verbales subrayadas aquí, comprobamos que todos los imperfectos salvo uno pueden interpretarse como imperfectos de concomitancia, que permiten definir el conjunto del fragmento como singulativo, pues los verbos que expresar

acontecimientos propiamente dichos están todos, salvo uno, en pretérito indefinido: *fuimos*, la anciana *preguntó*, *dio las gracias*, *añadió*, Gilberte se *dejó* resbalar, la anciana *exclamó*, se *echó* a reír. «Salvo uno», decía, que es, evidentemente: «De repente el aire se *rasgaba*»; la propia presencia del adverbio *de repente* impide ver ese imperfecto como durativo y obliga, pues, a interpretarlo como iterativo. Ese es el único<sup>68</sup> que desentona de forma irreductible en un contexto interpretado como singulativo y sólo ése introduce, pues, en el texto esa «confusión inextricable» de que habla Vignerón. Ahora bien, resulta que esa forma está corregida en la edición de 1917, que da la forma esperada: «el aire se *rasgó*». Esa corrección basta, me parece, para sacar ese párrafo de la «confusión» y hacerlo pasar entero al aspecto temporal del singulativo. Así, pues, la descripción de Vignerón no es aplicable al texto definitivo de *Swann*, último aparecido en vida del autor; y, en cuanto a la explicación por una «transposición inacabada» del singulativo en iterativo, vemos que esa única corrección va exactamente en el sentido inverso: lejos de «acabar» en 1917 de «enlucir con imperfectos» un texto en el que hubiera dejado distraídamente demasiados pretéritos imperfectos en 1913, Proust,<sup>69</sup> al contrario, hace pasar al singulativo la única forma innegablemente iterativa de esa página. Así, pues, la interpretación de Vignerón, ya frágil, resulta insostenible.

Nuestro blanco aquí, me apresuro a precisarlo, es sólo la explicación circunstancial inútilmente buscada por Vignerón a las confusiones del final de *Swann*, como si todo el resto del relato proustiano fuera un modelo de coherencia y de claridad. Sin embargo, el mismo crítico ha observado en otro lugar<sup>70</sup> la unidad totalmente retrospectiva impuesta por Proust a materiales «heteróclitos», y ha calificado todo *En busca del tiempo perdido* de «capa de Arlequín cuyos múltiples retazos, por rica que sea la tela, por industrialmente que se hayan aproximado, recortado, ajustado y cosido, siguen traicionando, por diferencias de textura y color, sus diversos orígenes».<sup>71</sup> Eso es innegable y la publicación posterior de las diversas «primeras versiones» no ha hecho y, probablemente, no hará sino confirmar esa intuición. Hay

«collage» o, mejor, «*patchwork*». en *En busca del tiempo perdido* y su unidad como relato es sin duda, como, según Proust, la de *La comedia humana* o la *Tetralogía*, una unidad *a posteriori*, tanto más insistentemente reivindicada cuanto que es más tardía y está construida con materiales de toda procedencia y de toda época. Sabido es que Proust, lejos de considerarla «ilusoria» (Vignerón), juzgaba ese tipo de unidad «no artificial, tal vez incluso más real por ser posterior, por haber nacido de un momento de entusiasmo en el que se descubre entre trozos que sólo necesitan juntarse; unidad que se ignoraba, por tanto, vital y no lógica, que no ha proscrito la variedad ni enfriado la ejecución». <sup>72</sup> No podemos, me parece, por menos de darle la razón sobre el fondo, pero añadiendo tal vez que subestima aquí la dificultad que experimentan los «trozos» a veces para «juntarse». Seguramente de esa dificultad el episodio caótico (según las normas de la narración clásica) de los Campos Elíseos (entre otros) lleva la huella, más que por una publicación apresurada. Para convencernos, podemos comparar ese pasaje con dos de sus versiones anteriores: la de *Jean Santeuil*, que es puramente singulativa, y la de *Contre Sainte-Beuve*, que es enteramente iterativa. <sup>73</sup> Puede que Proust, en el momento de constituir por juntura la última versión, vacilara a la hora de escoger y, al final, decidiera, conscientemente o no, renunciar a elegir.

El caso es, de todos modos, que la hipótesis de interpretación más pertinente es la de que ese pasaje se compone de un comienzo iterativo (el primer párrafo) y de una continuación singulativa (el segundo, que acabamos de examinar, y el tercero, cuyo aspecto temporal no presenta la menor ambigüedad): lo que sería trivial, si el estatuto temporal de ese singulativo con relación al iterativo que precede estuviese indicado, aunque sólo fuera «una vez» que lo aislase en la serie a la que pertenece. <sup>74</sup> Pero no es así: el relato pasa sin avisar de una costumbre a un acontecimiento singular, como si, en lugar de que el acontecimiento se situara en la costumbre o con relación a ella, la costumbre pudiera convertirse, incluso *ser al mismo tiempo*, un acontecimiento singular, lo que es propiamente inconcebible y designa, en



el texto proustiano *tal como está*, un lugar de irrealismo irreductible. Hay otros, del mismo tipo. Así, al final de *Sodomía y Gomorra*, la relación de los viajes del señor de Charlus en el trenecito de la Raspelière y de sus relaciones con los otros fieles comienza en un iterativo especificado con toda precisión: «Regularmente, tres veces por semana...», después limitado por determinación interna: «las primeras veces...», para empalmar durante tres páginas en un singulativo indeterminado: «[Cottard] *dijo* con malicia, etc.».<sup>75</sup> Vemos que aquí bastaría con corregir el plural iterativo «las primeras veces» en singular («la primera vez») para que todo *volviese al orden*. Pero, quien se atreviera a internarse por ese camino tendría algo más de dificultad con «Taquin le Superbe», iterativo de la página 464 a la 466, pero que se vuelve bruscamente singulativo al final de esa página y hasta el final del episodio. Y más aún con el relato de la cena en Rivebelle, en *A la sombra de las muchachas en flor*,<sup>76</sup> que es inextricablemente a la vez una cena sintética, contada en imperfecto («Las primeras veces, cuando *llegábamos* allí...), y una cena singular, contada en pretérito indefinido («observé a uno de esos criados... una joven rubia me *miró*, etc.»), y que podemos datar con precisión, ya que se trata de la noche de la primera aparición de las muchachas, pero que ninguna indicación temporal sitúa en relación con la serie a la que pertenece y en la que da la impresión —bastante desconcertante— de *flotar*.

A decir verdad, la mayoría de las veces esos puntos de tangencia, sin relación temporal asignable, entre iterativo y singulativo, se encuentran, deliberadamente o no, disfrazados por la interposición de segmentos *neutros*, aspectualmente indeterminados, cuya función, como observa Houston, parece ser la de impedir que el lector advierta el cambio de aspecto.<sup>77</sup> Esos segmentos neutros pueden ser de tres clases: digresiones discursivas en presente: encontramos, por ejemplo, una bastante larga en la transición entre el comienzo iterativo y la continuación singulativa de *La prisionera*;<sup>78</sup> pero ese medio es, evidentemente, de estatuto extranarrativo. No ocurre así con el segundo tipo, bien obser-

vado por Houston, que es el *diálogo* (en algunos casos reducido a una sola réplica) *sin verbo declarativo*;<sup>79</sup> ejemplo citado por Houston, la conversación entre Marcel y la duquesa sobre el vestido que ésta llevaba en la cena de Sainte-Euverte.<sup>80</sup> Por definición, el diálogo abrupto carece de determinación de aspecto, por estar privado de verbos. El tercer tipo es más sutil, pues el segmento neutro es en él, de hecho, un segmento mixto o, más exactamente, ambiguo: consiste en interponer entre iterativo y singulativo imperfectos cuyo valor aspectual permanece indeterminado. Veamos un ejemplo sacado de *Un amor de Swann*:<sup>81</sup> estamos primero en el singulativo; Odette pide un día a Swann dinero para ir sin él a Bayreuth con los Verdurin; «de él no *decía* ella ni palabra, *se sobreentendía* que su presencia *excluía* la suya (imperfectos descriptivos singulativos). Entonces esa terrible respuesta, cada una de cuyas palabras *había escogido* la víspera sin atreverse a esperar que pudiera servir nunca (pluscuamperfecto ambiguo), *tenía* la alegría de enviársela, etc. (imperfecto iterativo)». Transformación aún más eficaz en su brevedad, el regreso al iterativo con que concluye el episodio singulativo de los árboles de Hudimesnil, en *A la sombra de las muchachas en flor*:<sup>82</sup> «Cuando, tras haber tomado el coche otra dirección, mientras la señora de Villeparisis me *preguntaba* por qué *tenía* aspecto soñador, yo *estaba* triste como si *acabara* de perder a un amigo, de morir para mí mismo, de renegar de un muerto o de negar a un dios (imperfectos singulativos). *Había* que pensar en el regreso (imperfecto ambiguo), la señora de Villeparisis... *decía* al cochero que tomara la antigua carretera de Balbec... (imperfecto iterativo).» Más lenta, en cambio, pero de una extraordinaria habilidad en su indecisión mantenida durante unas veinte líneas, esta transición de *Un amor de Swann*:

Pero ella *vio* que sus ojos *seguitan* fijos en las cosas que él no *sabía* y en ese pasado de su amor, monótono y dulce en su memoria porque *era* impreciso, y que *desgarraba* ahora como una herida ese minuto en la isla del Bois, al claro de luna, después de la cena en casa de la princesa de Laumes. Pero

*había adquirido* hasta tal punto la costumbre de considerar la vida interesante —y admirar los curiosos descubrimientos que se pueden hacer en ella—, que, aun sufriendo hasta el punto de creer que no podría soportar por mucho tiempo un dolor semejante, se decía: «La vida es verdaderamente asombrosa y reserva hermosas sorpresas; en una palabra, el vicio es algo más extendido de lo que se cree. Por ejemplo, esa mujer en quien yo tenía confianza, que tiene aspecto tan sencillo, tan honrado, en todo caso, aun cuando fuese ligera, que parecía muy normal y sana en sus gustos: ante una denuncia inverosímil, la interrogo y lo poco que me confiesa me revela mucho más de lo que se podría haber sospechado.» Pero él no podía limitarse a esas observaciones desinteresadas. Intentaba apreciar exactamente el valor de lo que ella le *había contado*, para saber si *debía* concluir que esas cosas las *había hecho* con frecuencia, que *volverían a producirse*. Se repetía esas palabras que ella *había dicho*: «Bien que veía yo adonde quería ella venir a parar», «Dos o tres veces», «¡Vaya broma!», pero no *reaparecían* desarmadas en la memoria de Swann, cada una de ellas *sostenía* su cuchillo y le *asestaba* un nuevo tajo. Durante mucho tiempo, igual que un enfermo no puede por menos de intentar a cada instante hacer el movimiento que le resulta doloroso, él se repetía esas palabras...<sup>81</sup>

Como se ve, la transformación no se logra sin equívoco posible sino a partir del «durante mucho tiempo», que asigna al imperfecto «se repetía esas palabras» un valor claramente iterativo, que será el de toda la continuación. A propósito de una transición de ese tipo, pero más desarrollada (más de seis páginas) —y, a decir verdad, menos pura, ya que entraña igualmente varios párrafos de reflexiones en presente del narrador y un breve monólogo interior del protagonista—, la que separa y vincula, en *La prisionera*, el relato de una jornada parisina «ideal» con la relación de determinada jornada real de febrero,<sup>84</sup> J. P. Houston evoca con razón «esas partituras wagnerianas en que la tonalidad se modifica constantemente sin ningún cambio en la clave».<sup>85</sup> En efecto, Proust supo explotar con gran sutileza armónica las capacidades de *modulación* que entraña la ambigüedad del imperfecto francés, como si hubiera querido.

antes de citarlo explícitamente a propósito de Vinteuil, realizar como un equivalente poético del cromatismo de *Tristán*.

Todo eso, lógicamente, no puede ser simple resultado de contingencias materiales. Aunque haya que reconocer la importancia (considerable) de las circunstancias exteriores, no por ello deja de haber en Proust una especie de voluntad sorda, apenas consciente tal vez, que interviene en estas páginas como en otras que ya hemos visto, de liberar de su función dramática las formas de la temporalidad narrativa, dejarlas funcionar por sí mismas y, como dice a propósito de Flaubert, *ponerles música*.<sup>86</sup>

### *El juego con el Tiempo*

Falta por decir unas palabras de conjunto sobre la categoría del tiempo narrativo, en cuanto a la estructura general de *En busca del tiempo perdido* y en cuanto al lugar que esta obra ocupa en la evolución de las formas novelescas. En efecto, más de una vez hemos podido comprobar la estrecha solidaridad, de hecho, de los diversos fenómenos que habíamos tenido que separar por motivos de exposición. Así, en el relato tradicional, la analepsis (fenómeno de *orden*) adopta la mayoría de las veces la forma del relato sumario (fenómeno de *duración* o velocidad), el sumario no vacila en recurrir a los servicios del iterativo (fenómenos de *frecuencia*); la descripción es casi siempre a la vez puntual, durativa e iterativa, sin vedarse nunca esbozos de movimiento diacrónico; y ya hemos visto que en Proust esa tendencia llega al extremo de transformar lo descriptivo en narrativo; existen formas frecuentativas de la elipsis (así, todos los inviernos parisinos de Marcel en la época de Combray); la silepsis iterativa no es sólo un fenómeno de frecuencia: afecta también al orden (ya que al sintetizar acontecimientos «semejantes» elimina su sucesión) y a la duración (ya que elimina al mismo tiempo sus intervalos); y podríamos prolongar aún más esa lista. Así, pues, no podemos caracterizar la tónica temporal de un relato sino exami-

nando juntas todas las relaciones que establece entre su propia temporalidad y la de la historia que cuenta.

En el capítulo del orden hemos observado que las grandes anacronías de *En busca del tiempo perdido* se sitúan todas al comienzo de la obra, esencialmente en *Por el camino de Swann*, donde hemos visto que el relato comienza con dificultad, como vacilante e interrumpido por incesantes idas y venidas entre la posición mnémica del «sujeto intermediario» y diversas posiciones diegéticas, a veces repetidas (*Combray I* y *Combray II*), antes de concertar, en Balbec, una especie de acuerdo general con la sucesión cronológica. No podemos dejar de comparar ese fenómeno de orden con un fenómeno de frecuencia igualmente pronunciado, que es el predominio del iterativo en esa misma sección del texto. Los segmentos narrativos iniciales son esencialmente grados iterativos: infancia en Combray, amor de Swann, Gilberte, que se presentan a la mente del sujeto intermediario —y, por mediación de él, al narrador— como otros tantos momentos casi inmóviles en que el paso del tiempo se oculta bajo las apariencias de la repetición. El anacronismo de los recuerdos («voluntarios» o no) es coherente, evidentemente, con su carácter estático, en la medida en que uno y otro proceden del trabajo de la memoria: que reduce los períodos (diacrónicos) a épocas (sincrónicas) y los acontecimientos a cuadros; épocas y cuadros que dispone en un orden que no es el de éstos, sino el de la memoria. La actividad mnémica del sujeto intermediario es, pues, un factor (un medio, podríamos decir incluso) de emancipación del relato respecto de la temporalidad diegética, en los dos planos vinculados del anacronismo simple y de la iteración, que es un anacronismo más complejo. En cambio, a partir de *Balbec*, y sobre todo de *Guermites*, la restauración a la vez del orden cronológico y del predominio del singulativo, manifiestamente vinculado al progresivo desdibujamiento de la instancia mnémica y, por tanto, a la emancipación, esta vez, de la historia, que vuelve a regir el relato,<sup>87</sup> esa restauración nos devuelve a caminos aparentemente más tradicionales y podemos preferir la sutil «confusión» temporal de *Swann* y la disposición juiciosa de

la serie *Balbec-Guermantes-Sodoma*. Pero entonces toman el relevo las distorsiones de la duración y ejercen sobre una temporalidad que aparentemente ha recuperado sus derechos y sus normas una actividad deformadora (elipsis enormes, escenas monstruosas) que ya no es la del sujeto intermediario, sino, directamente, la del narrador, desenso a la vez, por su impaciencia y su angustia cada vez mayores, de cargar sus últimas escenas, como Noé su arca, hasta casi reventar y de saltar hasta el desenlace (pues eso es) que por fin le dé el ser y legitime su discurso: lo que equivale a decir que ahí entramos en contacto con otra temporalidad, que no es la del relato, pero en última instancia la rige: la de la propia narración. Más adelante volveremos a hablar de ella.<sup>88</sup>

Esas interpolaciones, esas distorsiones, esas condensaciones temporales,<sup>89</sup> Proust, al menos cuando toma conciencia de ellas (parece, por ejemplo, no haber advertido nunca la importancia en su obra del relato iterativo), las justifica constantemente según una tradición ya antigua y que no se extinguiría con él, por una motivación realista, invocando sucesivamente la preocupación por contar las cosas tal como fueron «vividas» en el instante y tal como son recordadas posteriormente. Así, el anacronismo del relato es ora el de la existencia misma,<sup>90</sup> ora el del recuerdo, que obedece a leyes diferentes de las del tiempo.<sup>91</sup> Las variaciones de tempo, igualmente, son ora producto de la «vida»,<sup>92</sup> ora obra de la memoria o, mejor, del olvido.<sup>93</sup>

Esas contradicciones y complacencias nos disuadirían, si necesario fuera, de prestar demasiada fe a esas racionalizaciones retrospectivas que los grandes artistas nunca escatiman, y ello en relación proporcional a su *genio*, es decir, del adelanto de su práctica respecto de toda teoría... incluida la suya. El papel del analista no consiste en satisfacerse con ellas, ni en pasarlas por alto, sino en ver, una vez «descubierto» ese procedimiento, cómo funciona la motivación invocada en la obra como medio estético. Así, diremos, al modo del primer Chklovski, que, en Proust, la «reminiscencia», por ejemplo, está al servicio de la metáfora y no

a la inversa, que la amnesia selectiva del sujeto intermedio está ahí para que el relato de la infancia se explave sobre el «drama de la libra de acostar», que la «rutina» de Combray sirve para poner en funcionamiento la *plataforma móvil* de los imperfectos iterativos, que el héroe pasa dos temporadas en una casa de reposo para facilitar al narrador dos bellas elipsis, que la pequeña magdalena da para mucho y que el propio Proust lo dijo claramente al menos una vez: «Sin hablar en este momento del valor que para mí tienen esos recuerdos inconscientes en los que fundamento, en el último volumen... de mi obra, toda mi teoría del arte, y ateniéndome al punto de vista de la composición, para pasar de un plano a otro había utilizado simplemente no un hecho, sino algo que me pareció más puro, más precioso, como juntura: un fenómeno de memoria. Abrid las *Memorias de ultratumba* o *Las hijas del fuego* de Gérard de Nerval. Veréis que los dos grandes escritores que solemos empobrecer y desecar —sobre todo lo segundo— mediante una interpretación puramente formal, conocieron perfectamente ese procedimiento de transición brusca.»<sup>94</sup> La memoria involuntaria, ¿éxtasis de lo intemporal? ¿Contemplación de la eternidad? Tal vez. Pero también, cuando nos atenemos al «punto de vista de la composición», *juntura preciosa y procedimiento de transición*. Y saboreemos al paso, en esta confesión del *inventor*,<sup>95</sup> el extraño arrepentimiento sobre los escritores «que solemos empobrecer y desecar mediante una interpretación puramente formal». Se trata de una piedra que recae sobre su propio tejado, pero aún no hemos mostrado en qué sentido la interpretación «puramente formal» empobrece y deseca. O, mejor, el propio Proust ha probado lo contrario al demostrar, por ejemplo, en relación con Flaubert que cierto uso «del pretérito indefinido, del pretérito perfecto, del participio presente, de ciertos pronombres y de ciertas preposiciones, renovó nuestra visión de las cosas casi tanto como Kant, con sus Categorías, las teorías del Conocimiento y de la Realidad del mundo exterior».<sup>96</sup> Dicho de otro modo, y por parodiar su propia fórmula, que *la visión puede ser también una cuestión de estilo y de técnica*.

Sabido es con qué ambigüedad, aparentemente insostenible, se entrega el héroe proustiano a la búsqueda y a la «adoración», a la vez de lo «extratemporal» y del «tiempo en estado puro», cómo pretende estar a un tiempo, y con él su obra futura, «fuera del tiempo» y «dentro del Tiempo». Sea cual fuere la clave de ese misterio ontológico, tal vez veamos ahora mejor cómo funciona y se invierte en la obra de Proust ese objetivo contradictorio: interpolaciones, distorsiones, condensaciones, la novela proustiana es sin duda, como él anuncia, una novela del Tiempo perdido y recuperado, pero es también, más secretamente acaso, una novela del Tiempo dominado, cautivado, embrujado, secretamente subvertido o, mejor, *pervertido*. ¿Cómo no hablar a propósito de ella, como su autor a propósito del sueño —y tal vez no sin cierta segunda intención comparativa— del «estupendo juego que hace con el Tiempo»?<sup>7</sup>

1. *Cours de linguistique générale*, p. 151.

2. Es decir, que la fórmula  $nR/nH$  define igualmente los dos primeros tipos, dado que lo más frecuente es  $n=1$ . A decir verdad, este encasillado no tiene en cuenta una quinta relación posible (pero, que yo sepa, sin ejemplo), en la que se contaría varias veces lo que ha sucedido varias veces también, pero un número diferente (superior o inferior) de veces:  $nR/mH$ .

3. Con o sin variantes estilísticas, tales como: «Ayer me acosté temprano, hoy me he acostado pronto, ayer me metí en la cama temprano, etc.»

4. En el capítulo siguiente volveremos a hablar de esta cuestión.

5. En el sentido en que hemos definido más arriba (p. 137) la *silepsis* narrativa.

6. Se trata de asumirlas *juntas*, sintéticamente, y no de contar una sola que haga las veces de todas las demás, lo que es un uso *paradigmático* del relato singulativo: «Cuento una de esas comidas, que puede dar idea de las otras» (III, p. 1006).

7. Así, la forma «iterativa» o «frecuentativa» del verbo inglés o el imperfecto de repetición francés.

8. En competencia, pues, con «frecuentativo».

9. Citemos, sin embargo, el artículo de J. P. Houston, ya mencionado, y el de Wolfgang Raible, «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik, und Didaktik*, 8, 1971.



10. Garnier, p. 34.
11. I-vi, I-vii, I-ix, III-v.
12. Sería necesaria una estadística colosal para establecer esa proporción de forma precisa, pero es probable que la parte del iterativo no alcanzara, ni de lejos, el 10 %.
13. I, págs. 704-723; II, págs. 58-69, 96-100, 1034-1112; III, págs. 9-81, 623-630.
14. II, págs. 438-483.
15. II, p. 605. Sin indicación de frecuencia, sino de forma igualmente hiperbólica, cf. II, p. 157: mientras que Saint-Loup ha ido a buscar a Rachel, Marcel da «unos pasos» delante de los jardines: durante esos minutos, «si alzaba la cabeza, veía a veces a muchachas en las ventanas».
16. III, págs. 936-976.
17. III, págs. 1015-1020.
18. Cf. J. P. Houston, art. cit., p. 30.
19. I, págs. 100-109, 243, 721-723, 596-599; II, págs. 22-26, 464-467.
20. Pléiade, págs. 1303-1304.
21. Véase Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1971, p. 142.
22. I, págs. 57, 722; II, p. 22. Otro pretérito indefinido disonante («Estoy segura... *dijo* tímidamente mi tía») se encuentra en la edición Clarac-Ferré (I, p. 104), como en la edición NRF de 1917, pero la original (Grasset, 1913, p. 128) daba la forma «correcta»: «*decía*». Clarac-Ferré no parecen haber advertido esa variante, que no señalan. La corrección de 1917 es difícil de explicar, pero el principio de la *lectio difficilior* impone su aceptación precisamente por su improbabilidad.
23. I, p. 608.
24. I, p. 185. (El subrayado es mío.)
25. III, p. 26. Que esas «identidades» son una construcción mental no pasa desapercibido a Proust, evidentemente, pues más adelante escribe (p. 82): «Cada día era para mí un país *diferente*», y ya a propósito del mar en Balbec: «Ninguno de esos Mares permanecía nunca más de un día. El día siguiente había otro que a veces se le parecía. Pero no *vi nunca dos veces el mismo*» (I, p. 705. Pero «dos veces» tal vez signifique aquí «dos veces seguidas»).
26. I, p. 831.
27. I, págs. 110-111.
28. En una versión anterior (*Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, págs. 106-107) —versión que, digámoslo de paso, se sitúa en París, y en la que la causa de la asimetría sabática no es, pues, el mercado de Roussainville, sino un curso dado a primeras horas de la tarde por el padre del protagonista— la conmemoración del incidente no es sólo narrativa; es un ritual mimético que consiste en «provocar la escena» (es decir, su repetición) «invitando a propósito» a unos bárbaros.

29. I, p. 147.

30. I, p. 634.

31. I, p. 289.

32. I, págs. 150 y 165.

33. I, p. 112.

34. I, págs. 87-88.

35. I, págs. 72-80.

36. I, p. 80.

37. I, págs. 90-100.

38. I, p. 172.

39. Otra serie, muy próxima por lo demás, la de los ensueños de ambición literaria, experimenta una modificación del mismo tipo después de la aparición de la duquesa en la iglesia: «Después de ese día, en mis paseos por la parte de Guermantes, ¡cuánto más afligente aún que antes me pareció no tener disposiciones para las letras!» (I, p. 178).

40. I, p. 182.

41. I, p. 172.

42. I, p. 720.

43. I, p. 135. El término de *alternancia* y la propia expresión de Proust: *una vez hacia Méséglise, una vez hacia Guermantes* no deben hacer pensar en una sucesión tan regular, que supondría que hace buen tiempo en Combray rigurosamente cada dos días; en realidad, parece que los paseos por la parte de Guermantes son mucho menos frecuentes (v. I, p. 133).

44. P. 120.

45. Se trata, de hecho, de una especificación de tres términos (días de buen tiempo / de tiempo variable / de mal tiempo), el tercero de los cuales no produce ninguna expansión narrativa: «Si el tiempo era malo desde la mañana, mis padres renunciaban al paseo y yo no salía» (I, p. 153).

46. La composición de *Combray I*, si dejamos de lado la apertura mnémica de las págs. 3 a 9 y de la transición (magdalena) de las págs. 43 a 48, está regida por la sucesión de un segmento iterativo (*todas las noches*, págs. 9-21) y de un segmento singulativo (*la noche de la visita de Swann*, págs. 21-43).

47. Así las visitas dominicales de Eulalie, unas con el cura de Combray, otras veces sin él (I, p. 108).

48. I, págs. 173-174.

49. I, págs. 150-153.

50. Otro sistema complejo de especificaciones internas, los encuentros (y desencuentros) con Gilberte en los Campos Elíseos, que se articulan así (I, págs. 395-396):

1) días de presencia de Gilberte

2) días de ausencia

a) anunciada

— para estudios

— para salir

- b) improvisada
- c) improvisada, pero previsible (mal tiempo).
51. I, págs. 946-947. (El subrayado es mío.)
52. I, p. 133.
53. Determinación iterativa, a su vez, ya que se repite todos los años. La oposición *primavera/verano*, pura determinación y escala de un solo año, se convierte, pues, si abarcamos la totalidad del tiempo de Combray, en una combinación de determinación y especificación.
54. «La diversidad de la iluminación no modifica menos la orientación de un paisaje... de lo que lo haría un trayecto extenso y efectivamente recorrido en viaje» (I, p. 673).
55. III, p. 9. 82, 116.
56. I, p. 911. En cambio, vacilaría antes de considerar tales los tres episodios que ilustran los «progresos» de Marcel con Gilberte («Un día», regalo de la bola de ágata; «otra vez», regalo del folleto de Bergotte; «un día también»: «Puede llamarme Gilberte», I, págs. 402-403), porque esos tres «ejemplos» tal vez agoten la serie, como las «tres etapas» de los progresos del olvido después de la muerte de Albertine (III, págs. 559-623). Lo que equivale a un singularativo anafórico.
57. I, p. 180.
58. III, págs. 54-55.
59. Art. cit., p. 38.
60. «Unos años después» (I, p. 159).
61. «Ahora, todas las noches...» (I, p. 234); «Lo que era invariable, ahora...» (p. 235); «Ahora (sus celos) tenían un alimento y Swann iba a poder comenzar a inquietarse cada día...» (p. 283); «Los padres de Gilberte, que, pese a haberme impedido verla por tanto tiempo, ahora...» (p. 503); «ahora, cuando tenía que escribir a Gilberte...» (p. 633). Dejemos al ordenador la tarea de completar esa lista para el conjunto de *En busca del tiempo perdido*; veamos otros tres casos muy próximos: «Era ya de noche ahora, cuando cambiaba el calor del hotel... por el vagón al que subíamos con Albertine...» (II, p. 1036); «Entre los asiduos... figuraba ahora, desde hacía varios meses, el señor de Charlus...» (p. 1037); «Ahora era, sin darse cuenta, por ese vicio por lo que lo consideraban más inteligente que a los otros» (p. 1040).
62. I, p. 538.
63. II, págs. 468-469.
64. I, págs. 72-75.
65. «Structure de Swann: prétentions et défaillances», *Modern Philology*, agosto de 1946.
66. Pléiade, págs. 394-417.
67. Pléiade, págs. 397-399.
68. Se puede también vacilar, a decir verdad, ante «volvíamos a los Campos Elíseos», que no es fácil reducir a un imperfecto de concomitancia, ya que los acontecimientos a los que acompañaría

son un poco posteriores («la anciana preguntó la hora, etc.»). Pero el contagio del contexto puede bastar para explicar su presencia.

69. O tal vez otro: apoyándose en una carta de 1919, Clarac y Ferré escriben: «Parece, pues, que Proust no revisó la nueva edición de *Swann* aparecida en 1917» (I, p. XXI). Pero esa incertidumbre no resta toda autoridad a la corrección, por lo demás adoptada por los propios Clarac y Ferré. Por otra parte, Proust no puede ser totalmente ajeno a las variantes de 1917: hubo de ser él quien ordenara las correcciones que desplazan Combray, por las razones que sabemos, de Beauce a Champagne.

70. «Structure de *Swann*: Combray ou le cercle parfait», *Modern Philology*, agosto de 1947.

71. «Structure de *Swann*: Balzac, Wagner et Proust», *The French Review*, mayo de 1946.

72. III, p. 161. Cf. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 274: «Determinada parte de sus grandes ciclos (se trata de Balzac) no se le adjuntó sino *a posteriori*. ¿Qué importa? *El hechizo del viernes santo* es un fragmento que Wagner escribió antes de pensar en *Parsifal* y que introdujo en ella después. Pero los añadidos, esas bellezas adicionales, las relaciones nuevas advertidas bruscamente por el genio entre las partes separadas de su obra, que se juntan, viven y ya no podrían separarse, ¿acaso no son algunas de sus intuiciones más bellas?»

73. J. S., Pléiade, págs. 250-252; C. S. B., ed. Fallois, p. 111.

74. El tercer párrafo, por su parte, lleva semejante indicación: «El primero de aquellos días...» (calificada por Vignerot de «empalme penoso», pero habitual en Proust: así, en la posada de Doncières, II, p. 98, donde «el primer día» junta una ilustración singulativa con un comienzo de cuadro iterativo). Pero esa indicación no puede ser válida retróactivamente para el segundo, cuya indeterminación no hace sino agravar por contraste.

75. II, págs. 1037-1040.

76. I, págs. 608-822.

77. Art. cit., p. 35.

78. II, págs. 82-83.

79. Es lo que Fontanier llama *abruptión*: «Figura por la que se suprimen las transiciones de uso entre las partes de un diálogo o antes de un discurso directo, a fin de volver la exposición más animada y más interesante» (*Les Figures du discours*, págs. 342-343).

80. III, p. 37. El segmento singulativo introducido aquí concluye más adelante (p. 43) con un nuevo diálogo abruptivo.

81. I, p. 301.

82. I, p. 719.

83. I, págs. 366-367.

84. III, págs. 81-88.

85. Art. cit., p. 37.

86. «En [Balzac] esos cambios de tiempo tienen un carácter activo o documental. Flaubert es el primero en liberarlos del parasiti-

tismo de las anécdotas y de las escorias de la historia. Es el primero que les pone música» (*Chroniques*, Pléiade, p. 595).

87. Parece, en efecto, como si el relato, atrapado entre lo que cuenta (la historia) y quien lo cuenta (la narración, guiada aquí por la memoria), no tuviera otras opciones que el dominio de la primera (el relato clásico) y el de la segunda (el relato moderno, que se inicia en Proust), pero volveremos a hablar de este aspecto en el capítulo de la voz.

88. Capítulo V. Podemos deplorar que los problemas de la temporalidad resulten divididos así, pero cualquier otra distribución subestimaría la importancia y la especificidad de la instancia narrativa. En materia de «composición», sólo se elige entre inconvenientes.

89. Esos tres términos designan aquí, evidentemente, las tres grandes clases de «deformación» temporal, según afecten al orden, la duración o la frecuencia. La silepsis iterativa condensa varios acontecimientos en un solo relato: la alternancia escenas/elipsis disloca la duración; recordemos, por último, que el propio Proust llamó «interpolaciones» las anacronías que admiraba en Balzac: «Mostrar claramente en Balzac... la interpolación de los tiempos (*La duquesa de Langeais*, *Sarrazine*) como en un terreno en que se mezclan las lavas de épocas diferentes» (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 289).

90. «Pues con frecuencia en una [estación] encontramos extraviado un día de otra, que nos hace vivir en ella... colocando antes o después de su momento esa hoja arrancada de otro capítulo, en el calendario interpolado de la Belleidad» (I, págs. 386-387); «Los diferentes períodos de nuestra vida se superponen así uno sobre otro» (I, p. 626); «...al ser nuestra vida tan poco cronológica, pues tantos anacronismos interfieren la sucesión de los días» (I, p. 642).

91. «Nuestra memoria no nos presenta habitualmente los recuerdos en su sucesión cronológica, sino como un reflejo en que el orden de las partes está invertido» (I, p. 578).

92. «En nuestra vida los días no son iguales. Para recorrer los días, los temperamentos un poco nerviosos, como era el mío, disponen, como los automóviles, de «velocidades» diferentes. Hay días abruptos y penosos que tardamos un tiempo infinito en escalar y días en pendiente que se dejan bajar a todo tren y cantando» (I, págs. 390-391); «El tiempo de que disponemos cada día es elástico; las pasiones que sentimos lo dilatan, las que nosotros inspiramos lo encogen y la costumbre lo llena» (I, p. 612).

93. «El olvido no deja de alterar profundamente la noción del tiempo. En el tiempo hay errores ópticos como en el espacio... Ese olvido de tantas cosas... era su interpolación, fragmentada, irregular, en medio de mi memoria... que descomponía, dislocaba mi sensación de las distancias en el tiempo, aquí achicándolas, allá aumentándolas, y me hacía creerme ora mucho más lejos ora mucho más cerca de las cosas de lo que estaba en realidad» (III, págs. 593-

594). En todos esos casos se trata del tiempo tal como se vive o rememora «subjetivamente», con las «ilusiones ópticas que componen nuestra visión primera» (I, p. 838) y cuyo intérprete fiel quisiera ser Proust, como Elstir. Pero lo vemos también justificar sus eclipses, por ejemplo, por la preocupación por volver perceptible al lector una huida del tiempo que «la vida», de ordinario, nos oculta y de la que no tenemos sino un conocimiento libresco: «Teóricamente sabemos que la tierra gira, pero, en realidad, no lo notamos, el suelo sobre el que caminamos parece no moverse y vivimos tranquilos. Lo mismo ocurre con el Tiempo en la vida. Y para volver apreciable su huida, los novelistas se ven obligados, acelerando las pulsaciones de la aguja, como enloquecida, a hacer saltar al lector diez, veinte, treinta años, en dos minutos...» (I, p. 482). Vemos que la motivación realista se acomoda indiferentemente al subjetivismo y al objetivismo científico: ora de forma para mostrar las cosas tal como se viven ilusoriamente ora de forma para mostrar las cosas tal como son realmente y que lo vivido nos las oculta.

94. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 599.

95. A propósito de Wagner precisamente habla Proust del «júbilo del inventor» (III, p. 161).

96. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 586.

97. III, p. 912. Insistimos de paso sobre el verbo empleado aquí: «hacer (y no jugar) un juego con el Tiempo», no es sólo *jugar con él*, es también *convertirlo en un juego*. Pero un juego «formidable». Es decir, también peligroso.

#### 4. Modo

##### *¿Modos del relato?*

Si bien la categoría gramatical del tiempo se aplica con evidencia a la continuidad del discurso narrativo, la del modo puede parecer aquí carente *a priori* de pertinencia: ya que la función del relato no es la de dar una orden, formular un deseo, enunciar una condición, etc., sino simplemente la de contar una historia, por tanto, de «referir» hechos (reales o ficticios), su modo único o, al menos, característico no puede ser en rigor sino el indicativo, por lo que nada más hay que decir sobre ese asunto, a menos de estirar un poco más de lo debido la metáfora lingüística.

Sin negar la extensión (y, por tanto, la distorsión) metafórica, podemos responder a esa objeción que no hay sólo una diferencia entre afirmar, ordenar, desear, etc., sino también diferencias de grado en la afirmación, y que dichas diferencias se expresan corrientemente mediante variaciones modales: es decir, el infinitivo y el subjuntivo del discurso indirecto, en latín, o, en francés, el condicional que señala la información no confirmada. A esa función se refiere, evidentemente, Littré cuando define el sentido gramatical de *modo*: «nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se habla y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción» y esa

definición de buen tono nos es preciosa aquí. En efecto, se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contar *según tal o cual punto de vista* y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del *modo narrativo*: la «representación» o, más exactamente, la información narrativa tiene sus grados; el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, y parecer así (por recoger una metáfora espacial corriente y cómoda, a condición de no tomarla a la letra) mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta; puede también graduar la información que ofrece, no ya mediante esa especie de filtrado uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia (personaje o grupo de personajes), cuya «visión» o «punto de vista», como se suelen llamar, adoptará o fingirá adoptar, pareciendo entonces adoptar respecto de la historia (por seguir con la metáfora espacial) tal o cual *perspectiva*. «Distancia» y «perspectiva», así denominadas y definidas provisionalmente, son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo; como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que de él me separe y, en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos.

### *Distancia*

Al parecer, el primero que abordó este problema fue Platón en el Libro III de *La República*.<sup>1</sup> Como se sabe, Platón opone en él dos modos narrativos, según que el poeta «hable en su nombre sin intentar hacernos creer que es otro quien habla» (a lo que llama *relato puro*)<sup>2</sup> o, al contrario, «se esfuerce por dar la ilusión de que no es él quien habla», sino tal personaje, si se trata de palabras pronunciadas: a eso es a lo que Platón llama propiamente imitación o *mimesis*. Y, para revelar claramente la diferencia, llega hasta el extremo de reescribir en *diégesis* el final de la escena entre



Crises y los aqueos, que Homero había tratado en *mimesis*: es decir, en palabras directas, el modo del drama. La escena dialogada directa se convierte entonces en un relato mediatizado por el narrador y en el que las «réplicas» de los personajes se funden y se condensan en discurso indirecto. Indirección y condensación: más adelante volveremos a ver esos dos rasgos distintivos del «relato puro» por oposición a la representación «mimética» tomada del teatro. En esos términos provisionalmente adoptados, se considerará el «relato puro» más *distante* que la «imitación»; dice menos y de forma más mediata.

Sabido es cómo esa oposición, algo neutralizada por Aristóteles (que hace del relato puro y de la representación directa dos variedades de la *mimesis*)<sup>1</sup> y (¿por esa misma razón?) pasada por alto por la tradición clásica, en cualquier caso poco atenta a los problemas del discurso narrativo, resurgió bruscamente en la teoría de la novela, en Estados Unidos y en Inglaterra, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, en Henry James y sus discípulos, bajo los términos apenas transpuestos de *showing* (mostrar) frente a *telling* (contar), pronto convertidos en la vulgata normativa anglosajona en el Ormuzd y el Ahrimán de la estética novelesca.<sup>2</sup> Desde ese punto de vista normativo, Wayne Booth ha criticado de forma decisiva esa valoración neoaristotélica de lo mimético a lo largo de toda su *Retórica de la ficción*.<sup>3</sup> Desde el punto de vista puramente analítico, que es el nuestro, hay que añadir (cosa que, por lo demás, la argumentación de Booth no deja de revelar al paso) que el propio concepto de *showing*, como el de imitación o de representación narrativa (y, más aún, por su carácter ingenuamente visual), es perfectamente ilusorio: al contrario que la representación dramática, ningún relato puede «mostrar» ni «imitar» la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa, «viva», y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*, que es la sola *mimesis* narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar.

A menos, claro está, que el objeto significado (narrado)

sea el propio lenguaje. Antes hemos observado, en nuestra evocación de la definición platónica de mimesis, esa cláusula aparentemente expletiva: «si se trata de palabras pronunciadas»; pero, ¿qué pasa, entonces, cuando se trata de otra cosa: no de palabras, sino de acontecimientos y de acciones mudas? ¿Cómo funciona entonces la mimesis y cómo nos dará el narrador «la ilusión de que no es él quien habla»? (No digo el poeta o el autor: que asuma el relato Homero o Ulises no hace sino desplazar el problema.) ¿Cómo hacer, en el sentido literal, que el objeto narrativo, como quiere Lubbock, «se cuente a sí mismo» sin que nadie hable por él? A esa pregunta Platón se guarda mucho de responder, y de plantearla siquiera, como si su ejercicio de reescritura se refiriese sólo a las palabras y no opusiera, como diégesis a mimesis, sino un diálogo en estilo indirecto a un diálogo en estilo directo. Es que la mimesis verbal no puede ser sino mimesis del verbo. En el resto no tenemos ni podemos tener sino grados de diégesis. Así, pues, hemos de distinguir aquí entre relato de acontecimientos y «relato de palabras».

### *Relato de acontecimientos*

La «imitación» homérica cuya traducción en «relato puro» nos propone Platón no entraña sino un breve segmento no dialogado. Veámoslo primero en su versión original: «Así habló y el viejo, al oírlo, sintió miedo y obedeció. Se fue en silencio por la orilla del estruendoso mar y, cuando estuvo solo, el viejo imploró insistente al señor Apolo, hijo de Leto, la de hermosos cabellos».° Veámoslo ahora en su reescritura platónica: «El viejo al oír aquellas amenazas, tuvo miedo y se fue sin decir nada, pero, una vez fuera del campamento, dirigió plegarias insistentes a Apolo.»<sup>7</sup>

Evidentemente, la diferencia más manifiesta es la longitud (18 palabras frente a 30 en los textos griegos, 25 frente a 39 en las traducciones: Platón consigue esa condensación eliminando informaciones redundantes («así habló», «obedeció», «hijo de Leto»), pero también indicaciones

circunstanciales y «pintorescas»: «la de hermosos cabellos» y, sobre todo, «por la orilla del estruendoso mar». Esa *orilla del estruendoso mar*, detalle funcionalmente inútil en la historia, es típicamente, pese al carácter estereotipado de la fórmula (que reaparece varias veces en la *Ilíada* y la *Odisea*), y salvando las enormes diferencias de escritura entre la epopeya homérica y la novela realista, lo que Barthes llama un *efecto de realidad*.<sup>8</sup> La orilla estruendosa no sirve para nada, sólo para dar a entender que el relato la menciona sólo porque *está ahí* y que el narrador, abdicando de su función de elección y dirección del relato, se deja gobernar por la «realidad», por la presencia de lo que está ahí y exige ser «mostrado». Detalle inútil y contingente, es el medio por excelencia de la ilusión referencial y, por tanto, del efecto mimético; es un *connotador de mimesis*. Por eso Platón, con mano infalible, lo sustrime de su traducción como un rasgo incompatible con el relato puro.

—Sin embargo, el relato de acontecimientos sea cual fuere su modo, siempre es relato, es decir, transcripción de lo (supuesto) no verbal en verbal: su mimesis no será, pues, nunca sino una ilusión de mimesis, dependiente como toda ilusión de una relación eminentemente variable entre el emisor y el receptor. Es evidente, por ejemplo, que un lector puede recibir un texto como intensamente mimético y otro lector como relación muy poco «expresiva». En esto la evolución histórica desempeña un papel decisivo y es probable que el público de los clásicos, que tan sensible era a la «figuración» raciniana, encontrara más mimesis que nosotros en la escritura narrativa de un Urfé o un Fénélon, pero seguramente no habría encontrado sino proliferación confusa y «revoltijo fuliginoso» en las descripciones, tan ricas y detalladas, de la novela naturalista y se habría perdido, por tanto, su función mimética. Hay que tener en cuenta esa relación variable según los individuos, los grupos y las épocas y que no depende, por tanto, exclusivamente del texto narrativo.

Los factores miméticos propiamente textuales se reducen, me parece, a esos dos datos ya implícitamente presen-

jes en las observaciones de Platón: la cantidad de información narrativa (relato más desarrollado o más *detallado*) y la ausencia (o presencia mínima) del informador, es decir, del narrador. «Mostrar» no puede ser sino una *forma de contar* y esa forma consiste a la vez en *decir* lo más posible y en *decirlo* lo menos posible: «fingir», dice Platón, «que no es el poeta quien habla», es decir, hacer olvidar que es el narrador quien cuenta. A eso se deben los dos preceptos cardinales del *showing*: el predominio jamesiano de la *escena* (relato detallado) y la transparencia (seudo-)flaubertiana del narrador (ejemplo canónico: Hemingway, *The Killers* o *Hills Like White Elephants*). Preceptos cardinales y sobre todo preceptos *relacionados*: fingir mostrar es fingir callarse, por lo que deberemos marcar, finalmente, la oposición de lo mimético y lo diegético mediante una fórmula como: *información + informador = C*, que supone que la cantidad de información y la presencia del informador son inversamente proporcionales, pues la mimesis se define por un máximo de información y un mínimo de informador y la diégesis por la relación inversa.

Como se ve inmediatamente, esta definición nos remite, por una parte, a una determinación temporal: la velocidad narrativa, ya que es evidente que la cantidad de información es inversamente proporcional a la velocidad del relato, y, por otra parte, a un fenómeno de voz: el grado de presencia de la instancia narrativa. El modo no es aquí sino la resultante de rasgos que no le corresponden propiamente, por lo que no debemos ocuparnos de ellos... salvo observar inmediatamente esto: *En busca del tiempo perdido* constituye por sí solo una paradoja —o un desmentido— totalmente inasimilable para la «norma» mimética cuya forma implícita acabamos de exponer. En efecto, por una parte (como hemos visto en el capítulo II), el relato proustiano consiste casi exclusivamente en «escenas» (singulativas o iterativas), es decir, en una forma narrativa que es la más rica en información y, por tanto, la más «mimética», pero, por otra parte, como veremos más detenidamente en el capítulo siguiente (pero la lectura más inocente basta para revelar su evidencia), la presencia del narrador es cons-

tante en él y de una intensidad totalmente contraria a la regla «flaubertiana». Presencia del narrador como fuente, garante y organizador del relato, como analista y comentar, como estilista (como «escritor», en el vocabulario de Marcel Muller) y —de sobra lo sabemos— como productor de «metáforas». Proust estaría, pues, al mismo tiempo, como Balzac, como Dickens, como Dostoievski, pero de forma mucho más marcada y, por tanto, más paradójica, en el extremo del *showing* y en el extremo del *telling* (e incluso un poco más lejos, en ese discurso a veces tan carente de la intención de contar una historia, que tal vez conviniere llamarlo simplemente, en la misma lengua, *talking*). Ello es a la vez conocido de sobra e imposible de demostrar sin un análisis exhaustivo del texto. Aquí me contentaré, para la ilustración, con invocar una vez más la escena de la hora de acostarse en Combray, ya citada en el capítulo I.<sup>9</sup> Nada es más intenso que esa visión del padre, «grande, con su camisión blanco bajo el chal de la India violeta y rosa que se anudaba en torno a la cabeza», la palmatría en la mano, su reflejo fantástico en la muralla de la escalera y que esos sollozos del niño, por mucho tiempo contenidos y que estallan cuando vuelve a encontrarse a solas con su madre. Pero al mismo tiempo nada está más explícitamente mediatizado, atestiguado como *recuerdo*, y recuerdo a la vez muy antiguo y muy reciente, de nuevo perceptible tras años de olvido, ahora que «la vida se calla más» en torno a un narrador en el umbral de la muerte. No podemos decir que ese narrador deje en este caso que la historia se cuente sola y sería aún poco decir que la cuenta sin la menor preocupación por eclipsarse ante ella: no es de ella de lo que se trata, sino de su «imagen», de su huella en una memoria. Pero esa huella tan tardía, tan lejana, tan indirecta, es también la presencia misma. En esa *intensidad mediatizada* hay una paradoja que, con toda evidencia, no es tal sino según las normas de la teoría mimética: una transgresión decisiva, un rechazo puro y simple —y en acto— de la oposición milenaria entre *diégesis* y *mimesis*.

Sabido es que para los partidarios post-jamesianos de

la novela mimética (y para el propio James), la mejor forma narrativa es la que Norman Friedman llama «la historia contada por un personaje, pero en tercera persona» (fórmula poco feliz que designa, evidentemente, el relato focalizado, contado por un narrador que no es uno de los personajes, pero adopta su punto de vista). Así, prosigue Friedman resumiendo a Lubbock, «el lector percibe la acción filtrada por la conciencia de uno de los personajes, pero la percibe *directamente* y tal como afecta a dicha conciencia, evitando la distancia que entraña inevitablemente la narración retrospectiva en primera persona».<sup>10</sup> En *busca del tiempo perdido*, narración doblemente, a veces triplemente, retrospectiva, no evita, como es sabido, esa distancia; muy al contrario, la mantiene y la cultiva. Pero el milagro del relato proustiano (como el de las *Confesiones* de Rousseau, con las que debemos compararlo una vez más) consiste en que esa *distancia temporal* entre la historia y la instancia narrativa no entraña ninguna *distancia modal* entre la historia y el relato: ninguna pérdida, ninguna disminución de la ilusión mimética. Mediación extrema y al tiempo máxima inmediatez. Tal vez de eso sea también símbolo el éxtasis de la reminiscencia.

### *Relato de palabras*

Si bien la «imitación» verbal de acontecimientos no verbales no es sino una utopía o ilusión, el «relato de palabras» puede parecer, al contrario, condenado *a priori* a esa imitación absoluta que, según demuestra Sócrates a Cratilo, si de verdad rigiese la creación de las palabras, haría del lenguaje una reduplicación del mundo: «Todo sería doble, sin que se pudiera distinguir dónde está el objeto mismo y dónde el nombre.» Cuando Marcel, en la última página de *Sodoma y Gomorra*, declara a su madre: «Tengo que casarme con Albertine», entre el enunciado presente en el texto y la frase supuestamente pronunciada por el héroe, no hay otra diferencia que las que entraña el paso de lo oral a lo escrito. El narrador no cuenta la frase del héroe, ape-

nas se puede decir que la imita: la *copia*, por lo que en este caso no podemos hablar de relato.

Sin embargo, eso es sin duda lo que hace Platón cuando imagina cómo sería el diálogo entre Crises y Agamenón, si Homero lo transmitiese «no como si se hubiera convertido en Crises (y Agamenón), sino como si siguiese siendo Homero», ya que añade ahí mismo: «Ya no habría imitación, sino relato puro.» Vale la pena volver una vez más a ese extraño *rewriting*, aun cuando la traducción deje escapar algunos matices. Contentémonos con un solo fragmento, constituido por la respuesta de Agamenón a las súplicas de Crises. Su discurso en la *Iliada* era el siguiente: «Ten cuidado, viejo, que no te vuelva a encontrar yo cerca de las huecas naves, ya andes por ahí hoy o regreses mañana. Podría ser entonces que el cetro o la propia guirnalda del dios no te sirvieran de nada. No te devolveré aquella a la que buscas. Antes la alcanzará la vejez en mi palacio de Argos, lejos de su patria, atareada con el telar y, cuando la llame, entregada en mi cama. Vete y no me irrites más, si quieres volver sano y salvo.»<sup>11</sup> Ahora veamos en qué lo convierte Platón: «Agamenón se enfadó y le ordenó marcharse y no volver a aparecer por allí, pues su cetro y las ínfulas del dios no le servirían de nada; después añadió que no entregaría a su hija antes de que hubiera envejecido con él en Argos; le mandó retirarse y no irritarlo, si quería volver sano y salvo a su casa.»<sup>12</sup>

Aquí tenemos, uno junto al otro, dos estados posibles del discurso de personaje, que vamos a calificar provisionalmente de forma muy esquemática: en Homero, un discurso «imitado», es decir, ficticiamente *restituido*, tal como supuestamente lo ha pronunciado el personaje; en Platón, un discurso «narrativizado», es decir, tratado como un acontecimiento entre otros y asumido como tal por el propio narrador: el discurso de Agamenón se convierte en acto y nada en él distingue exteriormente lo que procede de la réplica atribuida por Homero a su héroe («le ordenó marcharse») de lo que está tomado de los versos narrativos anteriores («se enfadó»): dicho de otro modo, lo que en el original eran palabras de lo que era gesto, actitud, estado de ánimo. Sin

lugar a dudas podríamos intensificar aún más la reducción del discurso al acontecimiento, escribiendo, por ejemplo, sin más: «Agamenón se negó y mandó marchar a Crises.» Así tendríamos la forma pura del discurso narrativizado. En el texto de Platón la preocupación por conservar unos pocos detalles más enturbió esa pureza al introducir elementos de una especie de grado intermedio, escrito en estilo indirecto más o menos estrechamente subordinado («añadió que no entregaría a su hija...»; «pues su cetro no le serviría de nada»), para el que reservaremos la denominación de discurso *transpuesto*. Esa tripartición es aplicable tanto al «discurso interior» como a las palabras efectivamente pronunciadas, pues la distinción no siempre es, por lo demás, pertinente, cuando se trata de un soliloquio: véase, por ejemplo, ese monólogo, ¿interior o exterior?, de Julien Sorel al recibir la declaración de amor de Mathilde, puntuado por «se dijo Julien», «exclamó», «añadió», respecto del cual sería completamente inútil preguntarse si hay que tomarlo o no al pie de la letra;<sup>13</sup> la convención novelesca, tal vez verídica en este caso, consiste en que los pensamientos y los sentimientos no son sino discurso, salvo cuando el narrador se propone reducirlos a acontecimientos y contarlos como tales.

Así, pues, distinguiremos tres estados de discurso (pronunciado o «interior») de personaje, refiriéndolos a nuestro objeto actual, que es la «distancia» narrativa.

1. El discurso *narrativizado* o *contado* es, evidentemente, el estado más distante y, en general, como acabamos de ver, más reductor: supongamos que el héroe de *En busca del tiempo perdido*, en lugar de reproducir su diálogo con su madre, escriba simplemente al final de *Sodomá*: «Informé a mi madre de mi decisión de casarme con Albertine.» Si no se tratara de sus palabras, sino de sus «pensamientos», el enunciado podría ser aún más breve y más próximo al acontecimiento puro: «Decidí casarme con Albertine.» En cambio, el relato del debate interior que conduce a esa decisión, realizado por el autor en su propio nombre, puede desarrollarse muy por extenso en la forma tradicionalmente designada con el término de *análisis*, y



que podemos considerar un relato de pensamientos o discurso interior narrativizado.

2. El discurso *transpuesto*, en estilo indirecto: «Dije a mi madre que tenía que casarme con Albertine» (discurso pronunciado), «Pensé que tenía que casarme con Albertine» (discurso interior). Esta forma, aunque un poco más mimética que el discurso contado y, en principio, capaz de exhaustividad, no da nunca al lector ninguna garantía y sobre todo ningún sentimiento de fidelidad literal a las palabras «realmente» pronunciadas: la presencia del narrador se nota aún demasiado en la propia sintaxis de la frase como para que el discurso se imponga con la autonomía documental de una cita. Está, por así decir, admitido de antemano que el narrador no se contenta con transponer las palabras en oraciones subordinadas, sino que las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las *interpreta* en su propio estilo, como François al traducir las cortesías de la señora de Villeparisis.<sup>14</sup>

No ocurre del todo así con la variante conocida con el nombre de «estilo indirecto libre», en que la economía de la subordinación permite una mayor extensión del discurso y, por tanto, un comienzo de emancipación; pese a las transposiciones temporales. Pero la diferencia esencial es la ausencia de verbo declarativo, que puede provocar (salvo que el contexto dé indicaciones) una doble confusión. En primer lugar, entre discurso pronunciado y discurso interior: en un enunciado como «Fui a ver a mi madre: tenía que casarme con Albertine», la segunda oración puede traducir tanto los pensamientos de Marcel mientras se dirigía a ver a su madre como las palabras que dirige a ésta. En segundo lugar y sobre todo, entre el discurso (pronunciado o interior) del personaje y el del narrador. Marguerite Lips<sup>15</sup> cita algunos ejemplos sorprendentes y ya sabemos cuán extraordinariamente aprovechó Flaubert esa ambigüedad, que le permitió hacer hablar a su propio discurso, sin comprometerlo del todo ni absolverlo del todo, ese idioma a la vez repugnante y fascinante que es el lenguaje del otro.

3. La forma más «mimética» es, evidentemente, la que rechaza Platón, en que el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje: «Dije a mi madre (o: pensé):

tento que casarme con Albertine.» Ese discurso *restituido*, de tipo dramático, es el que adopta, desde Homero, el género narrativo «mixto»<sup>16</sup> que es la epopeya —y que después sería la novela— como forma fundamental del diálogo (y del monólogo), y la defensa por parte de Platón de lo narrativo puro surtió tanto menos efecto cuanto que Aristóteles no tardó en sostener, al contrario, con la autoridad y el éxito que sabemos, la superioridad de lo mimético puro. No debemos pasar por alto la influencia ejercida durante siglos, sobre la evolución de los géneros narrativos, por ese privilegio unánimemente concedido a la dicción dramática. No se manifiesta sólo en la canonización de la tragedia como género supremo en toda la tradición clásica, sino también, de forma más sutil y que trasciende el clasicismo, en esa especie de tutela ejercida sobre lo narrativo por el modelo dramático, que se revela tan claramente en el empleo de la palabra «escena» para designar la forma fundamental de la narración novelesca. Hasta finales del siglo XIX, la escena novelesca se concibe, bastante lamentablemente, como una pálida copia de la escena dramática: mimesis en dos grados, imitación de imitación.

Curiosamente, una de las grandes vías de emancipación de la novela moderna ha consistido en llevar hasta el extremo o, mejor, hasta el límite esa mimesis del discurso borrando las últimas marcas de la instancia narrativa y dando de entrada la palabra al personaje. Imagínese un relato que comenzara (pero sin comillas) por esta frase «Tengo que casarme con Albertine...» y continuase así hasta la última página, según el orden de los pensamientos de las percepciones y de las acciones realizadas o sufridas por el protagonista. «El lector se encontraría instalado desde las primeras líneas en el pensamiento del personaje principal y el desarrollo ininterrumpido de ese pensamiento sería el que, substituyendo completamente a la forma usual del relato, nos informaría de lo que hace el personaje y lo que le ocurre.» Tal vez se haya reconocido esta descripción la que hacía Joyce de *Les lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin,<sup>17</sup> es decir, la definición exacta de lo que bastante desafortunadamente se ha di-

minado «monólogo interior» y que mejor sería llamar *discurso inmediato*: ya que lo esencial, como advirtió perfectamente Joyce, no es que sea interior, sino que esté de entrada («desde las primeras líneas») emancipado de todo patrocinio narrativo, que ocupe desde el principio el primer plano de la «escena». <sup>18</sup>

Sabida es la posteridad que ha tenido, que tiene aún, de Joyce a Beckett, a Nathalie Sarraute, a Roger Laporte, ese extraño librito, y la revolución que esta nueva forma ha producido en la historia de la novela del siglo xx. <sup>19</sup> No es nuestro propósito insistir sobre ello aquí, sino sólo observar la relación, generalmente pasada por alto, entre el discurso inmediato y el «discurso restituido», que no se distinguen formalmente sino por la presencia o la ausencia de una introducción declarativa. Como lo muestra el ejemplo del monólogo de Molly Bloom en *Ulises*, o de las tres primeras partes de *El ruido y la furia* (monólogos sucesivos de Benjy, Quentin y Jason), el monólogo no necesita ser extensivo a toda la obra para que se lo reconozca como «inmediato»: basta, cualquiera que sea su extensión, con que se presente por sí mismo, sin la mediación de una instancia narrativa reducida al silencio, y entonces asume esa función. Aquí vemos la diferencia capital entre monólogo inmediato y estilo indirecto libre, que a veces se confunden erróneamente o se comparan indebidamente: en el discurso indirecto libre, el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan entonces *confundidas*; en el discurso inmediato, el narrador se desdibuja y el personaje lo *substituye*. En el caso de un monólogo aislado, que no ocupa la totalidad del relato, como en Joyce o Faulkner, la instancia narrativa se mantiene (pero aparte) por el contexto: todos los capítulos que preceden al último en *Ulises*, la cuarta parte de *El ruido y la furia*; cuando el monólogo se confunde con la totalidad del relato, como en *Les lauriers*, ò *Martereau*, o *Fugue*, la instancia superior queda anulada y nos encontramos ante un relato en presente y «en primera persona». Estamos a punto de momento y volvamos a Proust.

Es evidente que, salvo que exista un prejuicio delibe-

rado (como, en Platón al reescribir a Homero, el rechazo de todo discurso restituído), las diferentes formas que acabamos de distinguir en teoría no se separan de manera tan clara en la práctica de los textos: así, ya hemos podido observar en el texto propuesto por Platón (o, al menos, en su traducción francesa) un deslizamiento casi imperceptible del discurso restituído al discurso transpuesto y del estilo indirecto al estilo indirecto libre. El mismo encadenamiento volvemos a encontrar, por ejemplo, en esa página de *Un amor de Swann*, en que el narrador caracteriza primero en su propio nombre los sentimientos de Swann al ser recibido en casa de Odette y confrontar sus angustias habituales con su situación presente: «Entonces... *todas las ideas* terribles y cambiantes que se hacía de Odette *se esfumaban, se juntaban* con el cuerpo encantador que Swann tenía ante sí»; después, introducida por la locución «Tenía la repentina sospecha...», viene toda una serie de pensamientos del personaje transmitidos en estilo indirecto: «... *que* esa hora pasada en casa de Odette, bajo la lámpara, tal vez no hubiese sido facticia... *Que* si él no hubiera estado allí, ella habría ofrecido a Forcheville el mismo sillón... *que* el mundo habitado por Odette no era ese otro mundo espantoso y sobrenatural en que pasaba su tiempo situándola y que tal vez sólo existiese en su imaginación, sino el universo real etc.»; después Marcel presta su voz, en estilo indirecto libre (y con las transposiciones gramaticales que entraña) al propio discurso interior de Swann: «¡Ah! Si el destino *hubiera permitido que pudiese* tener una sola morada con Odette y que en casa de ella él estuviera en su casa, si al preguntar al criado qué había de almuerzo hubiese recibido como respuesta el menú de Odette, si cuando Odette quería ir por la mañana a pasearse por la Avenida del Bois-de-Boulogne, su deber de buen marido *lo hubiera* obligado, aunque no *hubiese* tenido ganas de salir, a acompañarla... entonces, ¡qué especie de dulzura sobreabundante y de densidad misteriosa habrían adquirido, al contrario, por haber formado al mismo tiempo parte de la vida de Odette, todas las nimiedades de la vida de Swann que *le parecían* tan tristes, hasta las más familiares!»; después,

tras esa especie de clímax mimético, el texto vuelve al estilo indirecto subordinado: «Sin embargo, *temía que* lo que así añoraba fuera una calma, una paz que no habrían sido para su amor una atmósfera favorable... *Se decía que*, cuando estuviera curado, lo que pudiese hacer Odette le resultaría indiferente», para volver, por último, al modo inicial del discurso narrativizado («*temía* tanto como la muerte semejante curación»), que le permite enlazar insensiblemente con el relato de acontecimientos: «Después de esas tranquilas veladas, las sospechas de Swann se habían calmado; bendecía a Odette y al día siguiente, por la mañana, mandaba enviar a su casa las joyas más bellas, etc.»<sup>20</sup>

Esas gradaciones o mezclas sutiles de estilo indirecto y de discurso relatado no deben hacer olvidar el uso característico que el relato proustiano hace del discurso interior restituído. Ya se trate de Marcel o de Swann, el héroe proustiano, y sobre todo en sus momentos de viva emoción, gusta de articular sus pensamientos con un auténtico monólogo, animado de una retórica totalmente teatral. Veamos a Swann encolerizado: «Pero también es verdad que soy demasiado idiota, se decía, pago con mi dinero el placer de los demás. De todos modos, más le valdría no tirar demasiado de la cuerda, pues yo podría muy bien no dar nada más. En cualquier caso, ¡renunciemos provisionalmente a las cortesías suplementarias! Pensar que ayer mismo, como ella decía que tenía ganas de asistir a la temporada de Bayreuth, he cometido la tontería de proponerle alquilar uno de los hermosos castillos del rey de Baviera para nosotros dos en los alrededores. Por cierto, que no ha parecido demasiado encantada, aún no ha dicho ni que sí ni que no: ¡Dios mío, esperemos que lo rechace! Oír a Wagner durante quince días con ella, a la que le importa un pimiento, ¡iba a ser alegre!»<sup>21</sup> O a Marcel intentando tranquilizarse tras la marcha de Albertine: «Todo eso no significa nada, me dije, es mejor incluso de lo que yo pensaba; pues como ella no piensa nada de todo eso, lo ha escrito, evidentemente, para causar una gran impresión, para meterme miedo. Hay que ocuparse de lo más urgente, que Albertine haya vuelto esta noche. Es triste pensar que los Bontemps son

gente turbia que utilizan a su sobrina para sacarme dinero. Pero, ¿qué importa? etc.»<sup>22</sup> Por lo demás, Swann al menos llega a hablar «solo en voz alta» y, lo que es más, en la calle, al volver a su casa furioso tras haberse visto expulsado de la partida de Chatou: «¡Qué alegría más fétida!, decía *poniendo una expresión de asco tan pronunciada*, que él mismo tenía la sensación muscular de su mueca hasta en el codo afectado de revulsión contra el cuello de la camisa... Vivo a demasiados millares de metros de altitud por encima de los bajos fondos en que chapotean y chismorrean semejantes parloteos asquerosos para que me puedan salpicar las bromas de un Verdurin, *exclamó alzando la cabeza y enderezando orgulloso el cuerpo hacia atrás*... Hacía mucho que había abandonado las alamedas del Bois, casi había llegado a su casa, pero, aún no despejado del dolor ni de la locuacidad cuya embriaguez le vertían cada vez más abundantemente las *entonaciones mentirosas* y la *sonoridad artificial de su propia voz*, seguía *perorando en voz bien alta* en el silencio de la noche...»<sup>23</sup> Como vemos, aquí el sonido de la voz y la entonación facticia forman parte del pensamiento o, mejor, lo revelan más allá de las negaciones enfáticas de la mala fe: «Y seguramente la voz de Swann» fuera más lúcida que él mismo, cuando se negaba a pronunciar esas palabras de asco hacia el círculo Verdurin y de alegría por haber cortado con él de otro modo que con tono facticio y como si las eligiera más para saciar su cólera que para expresar su pensamiento. Este, en efecto, mientras se entregaba a esas invectivas, probablemente estuviera, sin que él lo advirtiese, ocupado con un objeto totalmente distinto...»: ese objeto, más que diferente, diametralmente opuesto a los discursos desdeñosos que Swann se dirige a sí mismo es, evidentemente, el de recuperar, cueste lo que cueste, el favor de los Verdurin y verse invitado a la cena de Chatou. Tal es con mucha frecuencia la duplicidad del discurso interior y nada puede revelarla mejor que esos monólogos insinceros proferidos en voz alta, como una escena, una «comedia», que representamos ante nosotros mismos. El «pensamiento» es sin duda un discurso, pero al mismo tiempo ese discurso, «oblicuo» y menti-

roso como todos los demás, generalmente es infiel a la «verdad sentida», que ningún monólogo interior puede restituir y que el novelista debe decidirse a dejar translucir a través de los disfraces de la mala fe, que son la «conciencia» misma. Es lo que se enuncia bastante bien en esta página de *El tiempo recobrado* que sigue a la fórmula tan conocida: «El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor»:

Ahora bien, si, cuando se trata del inexacto lenguaje del amor propio por ejemplo, el enderezamiento del *oblicuo discurso interior* (que va alejándose cada vez más de la impresión primera y central) hasta que se confunde con la recta que debería haber partido de la impresión, es cosa difícil ante la que remolonea nuestra pereza, hay otros casos, aquel en que se trata del amor por ejemplo, en que ese mismo enderezamiento se vuelve doloroso. Todas nuestras fingidas indiferencias, toda nuestra indignación contra esas mentiras tan naturales, tan semejantes a las que nosotros mismos practicamos, en una palabra, todo lo que, siempre que nos sentíamos desgraciados o traicionados, hemos dejado no sólo de decir a la persona amada, sino incluso, esperando verla, de decirnos sin fin a nosotros mismos. *a veces en alta voz en el silencio de nuestra habitación* turbado por un: «No, la verdad es que tales procedimientos son intolerables» y «He querido recibarte una última vez y no negaré que me afige», reducir todo eso a la verdad sentida de la que tanto se había alejado es abolir todo aquello que más nos interesaba, lo que ha constituido, a solas con nosotros mismos, en proyectos febriles de cartas y gestiones, nuestra *conversación apasionada con nosotros mismos*.<sup>24</sup>

Sabido es, por lo demás, que Proust, del que tal vez esperáramos, situado como está cronológicamente entre Dujardin y Joyce, algún movimiento en esa dirección, no presenta casi nada en su obra que podamos comparar con el «monólogo interior» al modo de *Les lauriers* o *Ulises*.<sup>25</sup> Sería totalmente erróneo calificar así la página en presente («Bebo otro sorbo en que no encuentro nada más que en el primero, etc.») que se intercala<sup>26</sup> en el episodio de la Magdalena y cuya tónica recuerda mucho más al presente narrativo de la experiencia filosófica, y tal como la encontra-

mos, por ejemplo, en Descartes o Bergson: aquí el narrador se hace cargo en gran medida del supuesto soliloquio del protagonista para fines evidentes de demostración y nada está más alejado del espíritu del monólogo interior moderno, que encierra al personaje en la subjetividad de lo «vivido» sin transcendencia ni comunicación. El único caso en que aparecen en *En busca del tiempo perdido* la forma y el espíritu del monólogo inmediato es el que observa J. P. Houston<sup>27</sup> y califica con razón de «auténtica rareza en Proust», en la página 84 de *La prisionera*. Pero Houston sólo cita las primeras líneas de ese pasaje, que pese a su animación tal vez correspondan al estilo indirecto libre, y las siguientes son las que, abandonando toda transposición temporal, constituyen el auténtico *hapax* joyciano de *En busca del tiempo perdido*. Veamos el conjunto de ese pasaje donde subrayo las frases en que el monólogo inmediato es innegable:

Aquellos conciertos matinales de Balbec eran bastante recientes. Y, sin embargo, en aquel momento relativamente cercano, poco me interesaba Albertine. Los primeros días no había sabido siquiera que estaba en Balbec. ¿Por quién me había enterado, entonces? ¡Ah, sí! Por Aimé. Hacía un sol tan hermoso como éste. ¡El bueno de Aimé! Estaba contento de volver a verme. *Pero no le gusta Albertine. No puede gustar a todo el mundo. Sí, fue él quien me anunció que estaba en Balbec.* ¿Y cómo lo sabía? ¡Ah! La había visto, tenía malas pulgas...<sup>28</sup>

Así, pues, el tratamiento proustiano del discurso interior es, en resumidas cuentas, muy clásico, pero por razones que no lo son del todo, con una repugnancia muy marcada —y para algunos paradójica— respecto a lo que Dujardin llama el material mental «en bruto», el «pensamiento en estado naciente», traducido por un flujo infra-verbal reducido al «mínimo sintáctico»: nada es más ajeno a la psicología proustiana que la utopía de un monólogo interior auténtico cuya organización incoativa garantizaría la transparencia y la fidelidad en los remolinos más profundos de la «corriente de conciencia»... o de inconsciencia.



Unica excepción aparente, en el sueño de Marcel en Balbec,<sup>29</sup> la frase final: «Bien sabes, sin embargo, que viviré siempre junto a ella, ciervos, ciervos, Francis Jammes, tenedor»... que contrasta con el carácter perfectamente articulado de las palabras intercambiadas hasta ahí en ese sueño.<sup>30</sup> Pero, si lo examinamos más detenidamente, ese contraste mismo tiene un sentido muy preciso: inmediatamente después de esa frase de marcada incoherencia, el narrador añade: «Pero yo ya había vuelto a cruzar el río de los meandros tenebrosos, había vuelto a subir a la superficie donde se abre el mundo de los vivos; por eso, si repetía otra vez: Francis Jammes, ciervos, ciervos, la continuación de esas palabras ya no me ofrecía el sentido límpido y la lógica que expresaban tan naturalmente para mí un instante antes y que ya no podía recordar. Ya no comprendía siquiera por qué la palabra Aias, que me había dicho hacía un rato mi padre, había significado inmediatamente: "no vayas a coger frío", sin lugar a dudas.» Es decir, que la secuencia infralingüística *ciervos, Francis Jammes, tenedor* no está dada en absoluto como ejemplo del lenguaje onírico, sino como testimonio de ruptura e incompreensión, al despertar, entre ese lenguaje y la conciencia en vela. En el espacio del sueño, todo es claro y natural, lo que se traduce por discursos de una coherencia lingüística perfecta. Al despertar, es decir, en el momento en que ese universo coherente cede el paso a otro (cuya lógica es diferente), es cuando lo que era «límpido» y «lógico» pierde su transparencia. Asimismo, cuando el durmiente de las primeras páginas de *Swann* sale de su primer sueño, el tema de su sueño (ser una iglesia, un cuarteto, la rivalidad de Francisco I y Carlos Quinto) «*comienza a resultar[le] ininteligible, como después de la metempsicosis los pensamientos de una existencia anterior*».<sup>31</sup> El material infralingüístico «en bruto» no es, pues, en Proust el discurso de una profundidad que sería alógica, aunque fuera la del sueño, sino sólo el medio de representar, mediante un *malentendido* transitorio y fronterizo, el divorcio entre dos lógicas, tan articuladas una como la otra.

En cuanto al discurso «exterior» —es decir, la forma de

lo que tradicionalmente se llama el «diálogo», aun cuando intervengan más de dos personajes—, sabemos que Proust se separa aquí totalmente del uso flaubertiano del estilo indirecto libre. Marguerite Lips ha descubierto dos o tres ejemplos de ello,<sup>32</sup> pero que no dejan de ser excepcionales. Esa transfusión ambigua de los discursos, esa confusión de las voces es profundamente extraña a su dicción, que en eso está mucho más vinculada al modelo balzaciano, marcado por el predominio del discurso restituido y de lo que el propio Proust llama el «lenguaje objetivado», es decir, la autonomía del lenguaje concedida a los personajes, o, al menos, a algunos de ellos: «Podría creerse que Balzac, por haber conservado en ciertos aspectos un estilo inorganizado, no intentó objetivar el lenguaje de sus personajes o, cuando lo hizo objetivo, no pudo por menos de hacer observar a cada minuto lo que tenía de particular. Ahora bien, es justo lo contrario. Ese mismo hombre que expone ingenuamente sus opiniones históricas, artísticas, etc., oculta los designios más profundos y deja hablar por sí misma a la verdad de la pintura del lenguaje de sus personajes, con tanta finura, que puede pasar desapercibida, y no hace el menor intento de señalarla. Cuando hace hablar a la bella señora Roguin que, parisina de espíritu, para Tours es la mujer del prefecto de la provincia, ¡igual que todas las bromas que hace sobre el interior de los Rogron son sin duda de ella y no de Balzac!»<sup>33</sup> A veces se discute esa autonomía y Malraux, por ejemplo, la juzga «muy relativa».<sup>34</sup> Seguramente sea excesivo decir, como Gaëtan Picon (a quien Malraux responde aquí), que Balzac «procura dar a cada personaje una voz personal», si *voz personal* significa estilo propio e individual. Las «palabras de carácter» son tales (como en Molière) por el sentido más que por el estilo y las dicciones más marcadas, acento alemán de Nucingen o de Schmucke o el habla propia de portera de la madre Cibot, son más lenguajes de grupo que estilos personales. El caso es que el esfuerzo de caracterización es evidente y que, idiolecto o sociolecto, el habla de los personajes se encuentra sin duda «objetivada», con una marcada diferenciación entre discurso de narrador y discurso de personajes y, por tanto, un

efecto mimético probablemente más intenso que en ningún otro novelista anterior.

Proust, por su parte, lleva ese efecto mucho más lejos y el simple hecho de que haya observado y exagerado un poco su presencia en Balzac revela claramente, como todas las distorsiones críticas de ese tipo, cuál era su posición. Nadie, sin lugar a dudas, ni antes ni después de él siquiera, y en ninguna lengua, que yo sepa, ha recargado hasta ese punto la «objetivación» y, esta vez, la individuación del estilo de personajes. En otro lugar he tratado de pasada ese tema,<sup>15</sup> cuyo estudio exhaustivo exigiría un análisis estilístico comparado de los discursos de Charlus, de Norpois, de Françoise, etc., no sin inevitables referencias a la «psicología» de esos personajes... y una confrontación entre la técnica de esos pastiches imaginarios (o parcialmente imaginarios) y la de pastiches reales del *Asunto Lemoine* y demás. Nuestro propósito aquí no es ése. Baste con recordar la importancia del hecho, pero también la desigualdad de su dispersión. En efecto, sería excesivo y somero decir que todos los personajes de Proust tienen un idiolecto y todos con la misma constancia y la misma intensidad. Lo cierto es que casi todos presentan al menos en algún momento algún rasgo lingüístico errático, giro defectuoso o dialectal, o socialmente marcado, adquisición o calco característico, pifia, sandez o lapsus revelador, etc.; podemos decir que ninguno de ellos escapa de ese estado mínimo de la relación connotativa con el lenguaje, salvo tal vez el héroe mismo, que, por lo demás, habla muy poco como tal y cuyo papel es aquí más bien el de observación, aprendizaje y descifre. En un segundo nivel se encuentran los personajes marcados por un rasgo lingüístico recurrente, que les pertenece como un tic o un indicativo, personal y/o de pertenencia social: anglicismos de Odette, impropiedades de Basin, pseudohomerismos estudiantiles de Bloch, arcaísmos de Saniette, ultracorrecciones de Françoise o del director de Balbec, juegos de palabras y provincialismos de Oriane, jerga de cenáculo en Saint-Loup, estilo Sevigné en la madre y la abuela del protagonista, defectos de pronunciación en la princesa Sherbatoff, Bréauté, Faffenheim, etc.: en eso es en

lo que Proust está más cerca del modelo balzaciano y esa práctica es la que más se ha imitado posteriormente.<sup>36</sup> El nivel superior es el del estilo personal propiamente dicho,<sup>37</sup> a la vez específico y constante, tal como encontramos en Brichot (pedantismo y expresiones familiares de profesor demagogo), en Norpois (truismos officiosos y perifrasis diplomáticas), en Jupien (pureza clásica), en Legrandin (estilo decadente) y, sobre todo, en Charlus (retórica furibunda). El discurso «estilizado» es la forma extrema de la mimesis de discurso, en que el autor «imita» a su personaje no sólo en el contenido de sus palabras, sino también en esa literalidad hiperbólica que es la de parodia, siempre un poco más idiolectal que el texto auténtico, como la «imitación» es siempre una *carga*, por acumulación y acentuación de los rasgos específicos. Por eso Legrandin o Charlus dan siempre la impresión de imitarse y, en definitiva, de caricaturizarse a sí mismos. Así, pues, aquí el efecto mimético está en el culmen o, más exactamente, en el límite: en el punto en que el extremo del «realismo» frisa con la pura irrealdad. La infalible abuela del narrador dice con razón que Legrandin habla «demasiado como un libro»:<sup>38</sup> en un sentido más amplio, ese riesgo pesa sobre toda mimesis de lenguaje demasiado perfecto, que acaba anulándose en la circularidad, ya notada por Platón, de la relación con el doble: Legrandin habla como Legrandin, es decir, como Proust imitando a Legrandin, y el discurso, finalmente, remite al texto que lo «cita», es decir, que de hecho lo constituye.

Tal vez esa circularidad explique que un procedimiento de «caracterización» tan eficaz como la autonomía estilística no dé como resultado en Proust la constitución de *personajes* substanciales y determinados en el sentido realista del término. Sabido es hasta qué punto los «personajes» proustianos permanecen o, mejor, se vuelven a lo largo de las páginas cada vez más indefinibles, inasibles, «seres huidizos», y la razón esencial de ello, y la más cuidadosamente tratada por el autor, es, evidentemente, la incoherencia de su conducta. Pero la coherencia hiperbólica de su lenguaje, lejos de compensar esa evanescencia psicológica, no hace

muchas veces sino acentuarla y agravarla: un Legrandin, un Norpois, un Charlus incluso, no escapan totalmente a la suerte ejemplar que es la de comparsas como el director de Balbec, Céleste Albaret o el lacayo Périgot Joseph: confundirse con su lenguaje hasta el punto de reducirse a él. La existencia verbal más intensa es aquí el signo y el comienzo de una desaparición. En el límite de la «objetivación» estilística, el personaje proustiano encuentra esa forma, eminentemente simbólica, de la muerte: abolirse en su propio discurso.

### *Perspectiva*

Lo que llamamos de momento y por metáfora la perspectiva narrativa —es decir, ese segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un «punto de vista» restrictivo— ha sido, de todas las cuestiones que atañen a la técnica narrativa, la estudiada con más frecuencia desde finales del siglo XIX, con resultados críticos innegables, como los capítulos de Percy Lubbock sobre Balzac, Flaubert, Tolstoi o James o el de Georges Blin sobre las «restricciones de campo» en Stendhal.<sup>39</sup> No obstante, la mayoría de los trabajos teóricos sobre ese tema (que son esencialmente clasificaciones) sufren, en mi opinión, de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo *modo y voz*, es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: *¿quién ve?* y la pregunta: *¿quién habla?* Más adelante volveremos a hablar de esa distinción aparentemente evidente, pero casi universalmente pasada por alto: así, Cleanth Brooks y Robert Penn Warren proponían en 1943,<sup>40</sup> con el término de *foco narrativo* («focus of narration»), explícita (y muy afortunadamente) propuesto como equivalente de «punto de vista», una tipología en cuatro términos que resume (traduzco) el cuadro siguiente:

|                                                      | Acontecimientos analizados desde el interior           | Acontecimientos observados desde el exterior      |
|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| <i>Narrador presente como personaje en la acción</i> | (1) El héroe cuenta su historia                        | (2) Un testigo cuenta la historia del héroe       |
| <i>Narrador ausente como personaje de la acción</i>  | (4) El autor analista u omnisciente cuenta la historia | (3) El autor cuenta la historia desde el exterior |

Ahora bien, resulta evidente que sólo la frontera vertical atañe al «punto de vista» (interior o exterior), mientras que la horizontal se refiere a la voz (identidad del narrador), sin diferencia auténtica alguna de punto de vista entre 1 y 4 (digamos: *Adolphe* y *Armance*) y entre 2 y 3 (Watson contando a Sherlock Holmes y Agatha Christie contando a Hércules Poirot). En 1955, F. K. Stanzel<sup>41</sup> distingue tres tipos de «situaciones narrativas» novelescas: la *auktoriale Erzählsituation*, que es la del autor «omnisciente» (tipo: *Tom Jones*), el *Ich Erzählsituation*, en que el narrador es uno de los personajes (tipo: *Moby Dick*) y la *personale Erzählsituation*, relato «en tercera persona» según el punto de vista de un personaje (tipo *The Ambassadors*). Aquí también la diferencia entre la segunda y la tercera situación no es de «punto de vista» (mientras que la primera se define de acuerdo con ese criterio), ya que Ishmael y Strether ocupan, de hecho, la misma posición focal en los dos relatos, con la única diferencia de que en uno el narrador es el propio personaje focal y en el otro un «autor» ausente de la historia. El mismo año, Norman Friedman<sup>42</sup> presenta, por su parte, una clasificación mucho más completa en ocho

términos: dos tipos de narración «omnisciente», con o sin «intrusiones de autores» (Fielding o Thomas Hardy), dos tipos de narración «en primera persona», yo-testigo (Conrad) o yo-protagonista (Dickens, *Great Expectations*), dos tipos de narración «omnisciente selectiva», es decir, con punto de vista limitado, ya sea «múltiple» (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*) o único (Joyce, *Portrait of the Artist*), y, por último, dos tipos de narración puramente objetiva, el segundo de los cuales es hipotético y, por lo demás, difícil de distinguir del primero: el «modo dramático» (Hemingway, *Hills Like White Elephants*) y «la cámara», registro puro y simple, sin selección ni organización. Evidentemente, los tipos tercero y cuarto (Conrad y Dickens) no se distinguen de los demás sino como relatos «en primera persona» y la diferencia entre los dos primeros (intrusiones de autor o no) es una vez más un fenómeno de voz, que se refiere al narrador y no al punto de vista. Recordemos que Friedman describe su sexto tipo (*Retrato del artista*) como «historia contada por un personaje, pero en tercera persona», fórmula que atestigua una evidente confusión entre el personaje focal (lo que James llamaba el «reflector») y el narrador. La misma asimilación, evidentemente voluntaria, se da en Wayne Booth, que en 1961 tituló «Distancia y punto de vista»<sup>43</sup> un ensayo dedicado, de hecho, a problemas de voz (distinción entre el autor implícito, el narrador representado o no representado, digno o indigno de confianza), como, por lo demás, declara explícitamente al proponer una «clasificación más rica de las variedades de las voces del autor». «Strether», dice también Booth, «"narra" en gran medida su propia historia, aunque aparezca designado siempre en tercera persona»: entonces, ¿es que su estatuto es idéntico al de César en *La guerra de las Galias*? Vemos, pues, qué dificultades provoca la confusión del modo y la voz. Por último, en 1962 Bertil Romberg<sup>44</sup> recoge la tipología de Stanzel que completa añadiendo un cuarto tipo: el relato objetivo de estilo conductista (es el séptimo tipo de Friedman); el resultado es esta cuadripartición: 1) relato de autor omnisciente, 2) relato con punto de vista, 3) relato objetivo, 4) relato en primera persona, en que el cuarto tipo es claramente discor-

dante respecto del principio de clasificación de los tres primeros. Borges introduciría seguramente una quinta clase, típicamente china, la de los relatos escritos con un pincel muy fino.

Desde luego, es legítimo concebir una tipología de las «situaciones narrativas» que tenga en cuenta a la vez datos de modo y de voz; lo que no le es, es presentar semejante clasificación en función exclusivamente de la categoría del «punto de vista» o confeccionar una lista en que las dos determinaciones compitan entre sí sobre la base de una confusión manifiesta. Por eso conviene no tener en cuenta aquí sino las determinaciones puramente modales, es decir, las que atañen a lo que suele llamarse el «punto de vista» o, con Jean Pouillon y Tzvetan Todorov, la «visión» o el «aspecto»;<sup>45</sup> Admitida esa reducción, el consenso se establece sin gran dificultad sobre una tipología de tres términos, el primero de los cuales corresponde a lo que la crítica anglosajona llama el relato con narrador omnisciente y Pouillon «visión por detrás» y que Todorov simboliza mediante la fórmula *Narrador > Personaje* (en que el narrador sabe más que el personaje o, dicho con mayor precisión, *dice* más de lo que sabe personaje alguno); en el segundo, *Narrador = Personaje* (el narrador no dice sino lo que sabe tal personaje): es el relato con «punto de vista», según Lubbock, o con «campo limitado», según Blin, la «visión con», según Pouillon; en el tercero, *Narrador < Personaje* (el narrador dice menos de lo que sabe el personaje): es el relato «objetivo» o «conductista», que Pouillon llama «visión desde fuera». Para evitar el carácter específicamente visual que tienen los términos de *visión*, *campo* y *punto de vista*, recogeré aquí el término un poco más abstracto de *focalización*,<sup>46</sup> que, por lo demás, responde a la expresión de Brooks y Warren: «focus of narration.»<sup>47</sup>

### *Focalizaciones*

Así, pues, vamos a rebautizar el primer tipo, el que representa en general el relato clásico, relato *no focalizado* o



de *focalización cero*. El segundo será el relato de *focalización interna*, ya sea *fija* (ejemplo canónico: *Los embajadores*, en que todo pasa por Strether o, mejor aún, *Lo que sabía Maisie*, en que no abandonamos casi nunca el punto de vista de la niña, cuya «restricción de campo» es particularmente espectacular en esa historia de adultos cuyo significado no entiende), *variable* (como en *Madame Bovary*, en que el personaje focal es primero Charles después Emma, luego de nuevo Charles<sup>48</sup> o, de forma mucho más rápida e inasible, en Stendhal) o *múltiple*, como en las novelas epistolares, en que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes epistológrafos;<sup>49</sup> sabido es que el poema narrativo de Robert Browning *El anillo y el libro* (que cuenta un caso criminal visto sucesivamente por el asesino, las víctimas, la defensa, la acusación, etc.), ha estado considerado durante años como ejemplo canónico de ese tipo de relato<sup>50</sup> antes de que lo suplantara para nosotros la película *Rashomon*. Nuestro tercer tipo será el relato con *focalización externa*, popularizado entre las dos guerras por las novelas de Dashiell Hammett, en que el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos, y por ciertas novelas cortas de Hemingway, como *The Killers* o, más aún, *Hills Like White Elephants* (Paraíso Perdido), que lleva la discreción hasta el extremo de la adivinanza. Pero no habría que reducir ese tipo narrativo a ese único uso literario: Michel Raimond observa con razón<sup>51</sup> que en la novela de intriga o de aventuras, «en que el interés nace de la existencia de un misterio», el autor «no nos dice de entrada todo lo que sabe» y, de hecho, gran cantidad de novelas de aventuras, de Walter Scott a Julio Verne pasando por Alejandro Dumas, tratan sus primeras páginas en focalización externa: véase cómo Philéas Fogg es visto primero desde el exterior por la mirada intrigada de sus contemporáneos y cómo se mantiene su misterio inhumano hasta el episodio que revelará su generosidad.<sup>52</sup> Pero muchas novelas «serias» del siglo XIX practican ese tipo de *introito* enigmático: así, en Balzac, *La piel de zapa* o *El reverso de la historia contemporánea* e in-

cluso *El primo Pons*, en que el héroe aparece descrito y seguido por extenso como un desconocido de identidad problemática.<sup>53</sup> Y otros motivos pueden justificar el recurso a esa actitud narrativa, como la razón de conveniencia (o el juego tunante con la inconveniencia) para la escena del simón en *Bovary*, contada enteramente según el punto de vista de un testigo exterior e inocente.<sup>54</sup>

Como revela claramente este último ejemplo, el criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato y la focalización interna variable, fórmula ya muy flexible, no es aplicable a la totalidad de *Bovary*: no sólo la escena del simón está en focalización externa, sino que, además, ya hemos tenido ocasión de decir<sup>54</sup> que el cuadro de Yonville con que se inicia la segunda parte no está más focalizado que la mayoría de las descripciones balzacianas. Así, pues, la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve.<sup>56</sup> Por otra parte, la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es tan clara como podríamos creer, si sólo tuviéramos en cuenta los tipos puros. Una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro: la focalización externa sobre Philéas Fogg es también focalización interna sobre Passepartout asombrado por su nuevo amo y la única razón para atenerse al primer término es la calidad de héroe de Philéas, que reduce a Passepartout al papel de testigo; y esa ambivalencia (o reversibilidad) es también apreciable cuando el testigo no está personificado, sino que sigue siendo un observador impersonal y flotante, como en el comienzo de *La piel de zapa*. Asimismo, la distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer, pues el relato no focalizado puede analizarse la mayoría de las veces como un relato multifocalizado *ad libitum*, según el principio *quien puede más puede menos* (no olvidemos que la focalización es esencialmente, como la llama Blin, una *restricción*); y, sin embargo, nadie puede confundir al respecto el estilo de Fielding y el de Stendhal o Flaubert.<sup>57</sup>

También hay que observar que lo que llamamos focalización interna raras veces se aplica de forma rigurosa. En efecto, el propio principio de ese modo narrativo entraña en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior, y que el narrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones. No hay, pues, focalización interna en el sentido estricto en un enunciado como éste, en que Stendhal nos dice lo que hace y piensa Fabrice del Dongo: «Sin vacilar, aunque dispuesto a entregar el alma de hastío, Fabrice se arrojó de su caballo y cogió la mano del cadáver que sacudió enérgico; después se quedó anonadado; sentía que no tenía fuerza para volver a subir al caballo. Lo que le horrorizaba sobre todo era ese ojo abierto.» En cambio, la focalización es perfecta en éste, que se contenta con describir lo que ve su héroe: «Una bala, que le había entrado junto a la nariz, había salido por la sien opuesta y desfiguraba ese cadáver de forma horrorosa; se había quedado con un ojo abierto.»<sup>58</sup> Jean Pouillon observa muy bien esa paradoja, cuando escribe que, en la «visión con», el personaje está visto «no en su interioridad, pues tendríamos que salir, cuando precisamente nos sumergimos, sino en la imagen que se hace de los demás, en cierto modo en transparencia en dicha imagen. En una palabra, lo captamos como nos captamos a nosotros mismos en nuestra conciencia inmediata de las cosas, de nuestras actitudes respecto de lo que nos rodea, sobre lo que nos rodea, y no en nosotros mismos. Por consiguiente, podemos decir para concluir: la visión en imagen de los demás no es una consecuencia de la visión «con» del personaje central, es esa visión «con» ella misma».<sup>59</sup> La focalización interna no se realiza plenamente sino en el relato en «monólogo interior»; o en esa obra límite que es *La celosía* de Robbe-Grillet,<sup>60</sup> en que el personaje central se reduce absoluta y exclusivamente a su posición focal, y se *deduce* rigurosamente de ella. Así, pues, vamos a tomar ese término en un sentido necesariamente menos riguroso y cuyo criterio mínimo ha puesto de relieve Roland Barthes en su definición de lo que llama el modo *personal* del relato.<sup>61</sup> Ese criterio es la posibilidad de reescribir el segmento narrativo

considerado (si no lo está ya) en primera persona sin que esa operación entrañe «ninguna otra alteración del discurso que el propio cambio de los pronombres gramaticales»: así, una frase como «James Bond divisó a un hombre de unos cincuenta años, de aspecto aún joven, etc.» es traducible en primera persona («divisé, etc.») y corresponde, por tanto, para nosotros a la focalización interna. Al contrario, una frase como «el tintineo contra el cristal *pareció* dar a Bond una repentina inspiración» es intraducible en primera persona sin incongruencia semántica evidente.<sup>62</sup> Se trata de una focalización externa típica por la ignorancia señalada del narrador respecto de los pensamientos auténticos del héroe. Pero la comodidad de ese criterio puramente práctico no debe incitar a confundir las dos instancias de la focalización y la narración, que siguen siendo distintas incluso en el relato «en primera persona», es decir, cuando la misma persona asume esas dos instancias (salvo en el relato en presente, en monólogo interior). Cuando Marcel escribe: «Divisé un hombre de unos cuarenta años, muy alto y muy grueso, con bigotes muy negros, y que, al tiempo que se golpeaba nervioso el pantalón con un bastoncillo, clavaba en mí unos ojos dilatados por la atención»,<sup>63</sup> entre el adolescente de Balbec (el héroe) que divisa a un desconocido y el hombre maduro (el narrador) que cuenta esa historia varias decenas de años después y que sabe muy bien que ese desconocido era Charlus (y todo lo que significa su actitud), la identidad de «persona» no debe ocultar la diferencia de función y —lo que nos importa en particular aquí— de información. El narrador «sabe» casi siempre más que el protagonista, aun cuando el protagonista sea él, y, por tanto, la focalización en el protagonista es para el narrador una restricción de campo tan artificial en primera como en tercera persona. Pronto vamos a volver a ver esa cuestión crucial a propósito de la perspectiva narrativa en Proust, pero aún debemos definir dos nociones indispensables para ese estudio.

## Alteraciones

Las variaciones de «punto de vista» que se producen a lo largo de un relato pueden analizarse como cambios de focalización, como los que ya hemos visto en *Madame Bovary*: entonces hablaremos de focalización variable, de omnisciencia con limitaciones de campo parciales, etc. Se trata de una posición narrativa perfectamente defendible, y la norma de coherencia erigida en pundonor por la crítica post-jamesiana es, evidentemente, arbitraria. Lubbock exige que el novelista sea «fiel a alguna posición y respete el principio que haya adoptado», pero, ¿por qué no habría de ser esa posición la de la libertad absoluta y la inconsecuencia? Forster<sup>64</sup> y Booth han demostrado la vanidad de las reglas seudojamesianas: ¿y quién tomaría en serio hoy las amonestaciones de Sartre a Mauriac?<sup>65</sup>

Pero un cambio de focalización, sobre todo si está aislado en un contexto coherente, puede analizarse también como una infracción momentánea al código que rige dicho contexto, sin que por ello resulte impugnada la existencia de dicho código, igual que en una partitura clásica un cambio momentáneo de tonalidad, e incluso una disonancia recurrente, se definen como modulación o alteración sin que se impugne su tonalidad de conjunto.

Jugando con el doble sentido de la palabra *modo*, que nos remite a la vez a la gramática y a la música, llamaré, pues, en general *alteraciones* a esas infracciones aisladas, cuando la coherencia de conjunto sigue siendo, sin embargo, bastante fuerte para que el concepto de modo dominante siga siendo pertinente. Los dos tipos de alteración concebibles consisten bien en dar menos información de la que en principio es necesaria, bien en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto. El primer tipo tiene un nombre en retórica y ya lo hemos visto<sup>66</sup> a propósito de las anacronías completivas: se trata de la omisión lateral o *paralipsis*. El segundo no tiene nombre aún; lo llamaremos *paralepsis*, ya que se trata no de dejar (-ipsis, de *leipo*) una información que habría

que tomar (y dar), sino, al contratio, de tomar (-leipsis, de *lambano*) y dar una información que se debería dejar.

El tipo clásico de la paralipsis, recordémoslo, es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector. Sabido es el uso que Stendhal hizo de esa figura<sup>67</sup> y Jean Pouillon evoca acertadamente ese hecho a propósito de su «visión con», cuyo principal inconveniente le parece ser que en ella el personaje es demasiado conocido por adelantado y no depara ninguna sorpresa; de ahí ese alarde que considera torpe: la omisión voluntaria. Ejemplo contundente: la ocultación por Stendhal, en *Armande*, mediante tantosseudomonólogos del héroe, de su pensamiento central, que, evidentemente, no puede quitarse de la cabeza ni un instante: su impotencia sexual. Ese tapujo, dice Pouillon, sería normal, si Octave estuviese visto desde fuera, «pero Stendhal no se queda fuera, hace análisis psicológicos, y entonces resulta absurdo ocultarnos lo que el propio Octave ha de saber muy bien; si está triste, sabe cuál es la causa y no puede sentir esa tristeza sin pensar en aquélla: Stendhal debería, pues, comunicárnosla. Desgraciadamente, no lo hace; entonces obtiene un efecto de sorpresa, cuando el lector comprende, pero el objetivo esencial de un personaje de novela no es el de ser un jeroglífico». <sup>68</sup> Ese análisis supone zanjada, como vemos, una cuestión que no lo está del todo, ya que la impotencia de Octave no es exactamente un dato del texto, pero no importa aquí: tomemos el ejemplo con su hipótesis. Entraña también apreciaciones que yo me guardaré de hacer más. Pero tiene el mérito de describir bien el fenómeno... que, naturalmente, no es exclusivo de Stendhal. A propósito de lo que llama la «mezcla de sistemas», Barthes cita con razón la «trampa» de Agatha Christie que consiste en focalizar un relato como *Las cinco y veinticinco* o *El asesinato de Roger Ackroyd* en el asesino omitiendo de sus «pensamientos» el simple recuerdo del asesinato, y sabido es que la novela policiaca más clásica, aunque generalmente focalizada en el detective investigador, la mayoría de las veces nos

oculta una parte de sus descubrimientos y de sus inducciones hasta la revelación final.<sup>69</sup>

La alteración inversa, el exceso de información o paralepsis, puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje a lo largo de un relato generalmente regido por focalización externa: podemos considerar tal, al comienzo de *La piel de zapa*, enunciados como «el joven no comprendió su ruina...» o «aparentó aspecto de inglés»,<sup>70</sup> que contrastan con la posición muy clara de visión exterior adoptada hasta entonces y esbozan un paso gradual a la focalización interna. Puede tratarse igualmente, en focalización interna, de una información incidental sobre los pensamientos de un personaje diferente del personaje focal o sobre un espectáculo que éste no puede ver. Calificaremos así determinada página de *Maisie*, dedicada a pensamientos de la señora Farange que Maisie no puede conocer: «Se acercaba el día, y ella lo sabía, en que encontraría mayor placer en arrojar a Maisie en brazos de su padre que en alejarla de su lado.»<sup>71</sup>

Última observación antes de volver al relato proustiano: no hay que confundir la *información* dada por un relato focalizado y la *interpretación* que el lector está destinado a darle (o que le da sin que se le inste a ello). Con frecuencia se ha observado que Maisie ve u oye cosas que no comprende, pero que el lector no tendrá dificultad en descifrar. Los ojos «dilatados por la atención» de Charlus que miran a Marcel en Balbec pueden ser para el lector avisado un signo, que, al contrario, pase totalmente desapercibido al protagonista, como el conjunto de la conducta del barón para con él hasta *Sodoma I*. Bertil Romberg<sup>72</sup> analiza el caso de una novela de J. P. Marquand, *H. M. Pulham, Esquire*, en que el narrador, un marido confiado, presencia escenas entre su mujer y un amigo, que cuenta sin pensar mal, pero cuyo significado no puede dejar de comprender el lector menos sutil. Ese exceso de la información implícita sobre la información explícita es el fundamento de todo el juego de lo que Barthes llama los *indicios*, que funciona también en focalización externa: en *Hills Like White Elephants*, Hemingway reproduce la conversación entre dos personajes

absteniéndose totalmente de interpretarla; parece, pues, como si el narrador, como el héroe de Marquand, no comprendiera lo que cuenta: eso no impide en absoluto al lector interpretarlo conforme a las intenciones del autor, como cada vez que un novelista escribe «sintió un sudor frío deslizarse por la espalda» y que traducimos sin vacilación: «tuvo miedo». El relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice.

### *Polimodalidad*

Repitémoslo una vez más: el empleo de la «primera persona» o, dicho de otro modo, la identidad de persona del narrador y del protagonista<sup>73</sup> no entraña en absoluto una focalización del relato en éste. Muy al contrario, el narrador de tipo «autobiográfico», ya se trate de autobiografía real o ficticia, está más «naturalmente» autorizado a hablar en su propio nombre que el narrador de un relato «en tercera persona» por el hecho mismo de su identidad con el protagonista: hay menos indiscreción en que Tristram Shandy mezcle la exposición de sus «opiniones» (y, por tanto, sus conocimientos) actuales con el relato de su «vida» pasada que en que Fielding mezcle la exposición de las suyas con el relato de la vida de Tom Jones. El relato impersonal, tiende, pues, a la focalización interna por la pendiente (si es que es tal) de la discreción y del respeto por lo que Sartre llamaría la «libertad» —es decir, la ignorancia— de sus personajes. El narrador autobiográfico no tiene razón alguna de ese tipo para imponerse silencio, al no tener ningún deber de discreción para consigo mismo. La única focalización que debe respetar se define con relación a su información presente de narrador y no con relación a su información pasada de protagonista.<sup>74</sup> Puede, si lo desea, elegir esa segunda forma de focalización, pero no está obligado a ello en absoluto, y podríamos considerar también esa elección, cuando se hace, una paralipsis, ya que el narrador, para atenerse a las informaciones que posee el protagonista en el momento de la acción, debe suprimir toda:



las que ha conseguido posteriormente y que en muchos casos son capitales.

Es evidente (y ya hemos encontrado un ejemplo de ello) que Proust se impuso en gran medida esa limitación hiperbólica y que el modo narrativo de *En busca del tiempo perdido* es con mucha frecuencia la focalización interna en el protagonista.<sup>75</sup> En general, el «punto de vista del protagonista» es el que rige el relato, con sus limitaciones de campo, sus ignorancias momentáneas, e incluso lo que el narrador considera para sus adentros errores de juventud, ingenuidades, «ilusiones que se han de perder». En una célebre carta a Jacques Rivière, Proust insistió en su preocupación por ocultar el fondo de su pensamiento (que en este caso se identifica con el de Marcel-narrador) hasta el momento de la revelación final. El pensamiento aparente de las últimas páginas de *Swann* (que, como se recordará, relatan, sin embargo, una experiencia en principio muy reciente) es, según recalca, «lo contrario de mi conclusión. Es una etapa, aparentemente subjetiva y diletante, hacia la más objetiva y fiel de las conclusiones. Si de ello se dedujera que mi pensamiento es un escepticismo desencantado, sería enteramente como si un espectador, tras haber visto, al final del primer acto de *Parsifal*, a este personaje no comprender nada de la ceremonia y verse expulsado por Gurnemantz, supusiera que Wagner quiso decir que la sencillez de espíritu no conduce a nada». Asimismo, la experiencia de la magdalena (pese a ser reciente también) aparece relatada en *Swann*, pero no explicada, ya que la razón profunda del placer de la reminiscencia no está revelada: «no lo explicaré hasta el final del tercer volumen». De momento, hay que respetar la ignorancia del protagonista, tener en cuenta la evolución de su pensamiento, el lento trabajo de la vocación. «Pero yo no he pretendido analizar abstractamente esa evolución de un pensamiento, sino recrearla, hacerla vivir. Así, pues, estoy obligado a describir los errores, sin por ello deber decir que los considero errores; peor para mí, si el lector cree que los considero la verdad. El segundo volumen acentuará ese malentendido. Espero que el último lo disipe.»<sup>76</sup> Sabemos que no queda del todo disipado: ése es

el riesgo evidente de la focalización, contra el que Stendhal fingía asegurarse mediante notas a pie de página: «ésta es la opinión del protagonista, que está loco y se corregirá».

Evidentemente, Proust procuró reservar sobre todo la focalización para lo esencial, es decir, la experiencia de la memoria involuntaria y la vocación literaria con ella vinculada, prohibiéndose toda indicación prematura, toda incitación indiscreta. Las «pruebas» de la impotencia para escribir de Marcel, de su incurable diletantismo, de su hastío en aumento hacia la literatura, no cesan de acumularse hasta la espectacular peripecia del patio de la quinta de Guermantes, tanto más espectacular cuanto que durante mucho tiempo se ha preparado el suspense mediante una focalización en ese punto muy rigurosa. Pero el principio de no intervención se refiere también a otros temas, como la homosexualidad, por ejemplo, que, pese a la escena premonitoria de Montjovain, seguirá siendo para el lector como para el protagonista, hasta las primeras páginas de *Sodoma*, un continente cien veces encontrado pero nunca reconocido.

La inversión más importante de esa posición narrativa es sin duda la forma como aparecen tratadas las relaciones amorosas del protagonista y también de ese protagonista en segundo grado que es Swann en *Un amor de Swann*. La focalización interna recupera en ese caso la función psicológica que le había atribuido el abate Prévost en *Manon Lescaut*: la adopción sistemática del «punto de vista» de uno de los protagonistas permite dejar en una sombra casi completa los sentimientos del otro y asignarle sin mucho esfuerzo una personalidad misteriosa y ambigua, aquella precisamente para la que Proust inventaría la denominación de «ser huido». A cada etapa de su pasión no sabemos más que Swann o Marcel sobre la «verdad» interior de una Odette, de una Gilberte, de una Albertine y nada podría ilustrar más eficazmente la «subjetividad» esencial del amor según Proust que esa evanescencia perpetua de su objeto: el ser huido es, por definición, el ser amado.<sup>77</sup> No hace falta que reproduzcamos aquí la lista (ya evocada a propósito de las analepsis de función correctiva) de los

episodios (primer encuentro con Gilberte, confesión falsa de Albertine, incidente de las celindas, etc.), cuyo verdadero significado no descubrirá el protagonista —y con él el lector— hasta mucho después. Hay que añadir a esas ignorancias o malentendidos provisionales algunos puntos de opacidad definitiva, en que coinciden la perspectiva del protagonista y la del narrador: así, nunca sabremos cuáles han sido los «verdaderos» sentimientos de Odette hacia Swann y de Albertine hacia Marcel. Una página de *A la sombra de las muchachas en flor* ilustra bien esa actitud en cierto modo interrogativa del relato frente a esos seres impenetrables, cuando Marcel, rechazado por Albertine se pregunta por qué razón ha podido negarle un beso la muchacha después de una serie de concesiones tan claras:

...su actitud en esa escena no conseguía explicármela. Por lo que se refiere a la hipótesis de una virtud absoluta (hipótesis a la que había atribuido al principio la violencia con que Albertine se había negado a dejarse besar y poseer por mí y que, por lo demás, no era en absoluto indispensable para mi concepción de la bondad; de la honradez innata de mi amiga), no dejé de darle vueltas. ¡Era tan contraria esa hipótesis a la que yo había construido el primer día que había visto a Albertine! Después, tantos actos diferentes, todos de amabilidad hacia mí (una amabilidad acariciadora, a veces inquieta, alarmada, celosa de mi predilección por Andres) habían por todos lados el gesto de rudeza con que, para escapar de mí, había tirado de la campanilla. Entonces, ¿por qué me había pedido que fuera a pasar la velada cerca de su cama? ¿Por qué hablaba todo el tiempo el lenguaje de la ternura? ¿En qué se basa el deseo de ver a un amigo, de temer que prefiera a una amiga tuya, de procurar agradarle, de decirle novelescamemente que los demás no sabrán que ha pasado la velada junto a ti, si le niegas un placer tan sencillo y si no es un placer para ti? Dé todos modos, no podía creer que la virtud de Albertine llegara hasta ese extremo y me preguntaba incluso si no se habría debido su violencia a coquetería, por ejemplo, un olor desagradable que hubiese creído tener y por el cual hubiera creído poder desagradarme, o a pusilanimidad, si, por ejemplo, creía, en su ignorancia de las realidades del amor, que mi estado de debilidad nerviosa podía contagiarse con el beso.<sup>74</sup>

También como indicios de focalización hay que interpretar esas incursiones en la psicología de los personajes distintos del protagonista, que el relato procura hacer de forma más o menos hipotética, como cuando Marcel adivina o conjetura el pensamiento de su interlocutor según la expresión de su rostro: «Vi en los ojos de Cottard, tan inquietos como si tuviera miedo de perder el tren, que se preguntaba si no se habría abandonado a su dulzura natural. Intentaba recordar si había adoptado una máscara de frialdad, como cuando buscamos un espejo para ver si hemos olvidado hacernos el nudo de la corbata. En la duda, y para compensar, por si acaso, respondió groseramente.»<sup>70</sup> A menudo se ha observado, desde Spitzer,<sup>80</sup> la frecuencia de esas locuciones modalizantes (*tal vez, seguramente, como si, parecer*) que permiten al narrador decir hipotéticamente lo que no podría afirmar sin salir de la focalización interna, y que Marcel Muller considera con razón «coartadas del narrador»<sup>81</sup> que impone su verdad bajo una máscara algo hipócrita por encima de todas las incertidumbres del protagonista y tal vez también del narrador; pues aquí también la ignorancia es compartida en cierto modo o, dicho con mayor exactitud, la ambigüedad del texto no nos permite decidir si el «tal vez» es un efecto de estilo indirecto y, por tanto, si la vacilación que denota es sólo cosa del protagonista. Además, hay que observar que el carácter con frecuencia múltiple de esas hipótesis atenúa en gran medida su función de paralepsis no confesada, y acentúa, por el contrario, su papel de indicadores de focalización. Cuando el relato nos propone tres explicaciones, introducidas por tres «tal vez», a la brutalidad con que Charlus responde a la señora de Gallardon<sup>82</sup> o cuando el silencio del ascensorista de Balbec es atribuido sin preferencia a ocho causas posibles,<sup>83</sup> no nos vemos más «informados», de hecho, que cuando Marcel se pregunta ante nosotros por las razones del rechazo de Albertine. Y aquí no podemos seguir a Muller, quien reprocha a Proust que substituya «el secreto de cada persona por una serie de secretitos»<sup>84</sup> imponiendo la idea de que el verdadero motivo se encuentra necesariamente entre los que enumera y, por tanto, que «el compor-

tamiento de un personaje es siempre susceptible de explicación racional»: la multiplicidad de las hipótesis contradictorias sugiere mucho más la insolubilidad del problema y, como mínimo, la incapacidad del narrador para resolverlo.

Ya hemos observado<sup>85</sup> el carácter profundamente subjetivo de las descripciones proustianas, siempre vinculadas a una actividad perceptiva del protagonista. Las descripciones proustianas están rigurosamente focalizadas; no sólo su «duración» no supera nunca la de la contemplación real, sino que, además, su contenido no supera nunca lo que percibe efectivamente el contemplador. No volvamos sobre ese tema, por lo demás bien conocido,<sup>86</sup> y recordemos sólo la importancia simbólica en *En busca del tiempo perdido* de las escenas en que el protagonista sorprende por casualidad, muchas veces milagrosa, un espectáculo del que sólo percibe una parte y cuya limitación visual o auditiva respeta escrupulosamente el relato: Swann ante la ventana que cree es la de Odette sin poder ver nada entre las «hojas oblicuas de los postigos», sino sólo oír «en el silencio de la noche el murmullo de una conversación»;<sup>87</sup> Marcel en Montjouvain, que presencia por la ventana la escena entre las dos muchachas, pero no puede distinguir la mirada de la señorita Vinteuil ni oír lo que su amiga le murmura al oído, y para quien el espectáculo concluirá cuando venga, «con aspecto cansado, torpe, atareado, honrado y triste», a cerrar los postigos y la ventana;<sup>88</sup> Marcel también, espiando desde lo alto de la escalera y después desde la tienda vecina, la «conjunción» de Charlus y Jupien, cuya segunda parte se reducirá para él a una percepción puramente auditiva;<sup>89</sup> Marcel una vez más, sorprendiendo la flagelación de Charlus en la casa de Jupien, por un «ojo de buey lateral».<sup>90</sup> Se suele insistir, y con razón, en la inverosimilitud de esas situaciones<sup>91</sup> y en la alteración disimulada que imponen al principio del punto de vista, pero habría que reconocer primero que, como en todo fraude, hay un reconocimiento implícito y una confirmación del código: esas indiscreciones acrobáticas, con sus limitaciones de campo tan marcadas, atestiguan sobre todo la dificultad que experimenta el protagonista para satisfacer su curiosi-

dad y penetrar en la existencia de los demás. Hay, pues, que atribuir las a la focalización interna.

Como ya hemos tenido ocasión de notar, la observancia de ese código llega incluso hasta esa forma de hiperlimitación del campo que es la paralipsis: el fin de la pasión de Marcel hacia la duquesa, la muerte de Swann, el episodio de la primita en Combray nos han ofrecido algunos ejemplos de ella. Ciertamente es que sólo conocemos esas paralipsis por la revelación que de ellas hace el narrador posteriormente y, por tanto, por una intervención que correspondería, a su vez, a la paralepsis, si consideráramos la focalización en el protagonista impuesta por la forma autobiográfica. Pero ya hemos visto que no es así, y que esa idea muy difundida procede sólo de una confusión igualmente difundida entre las dos instancias. La única focalización lógicamente entrañada por el relato «en primera persona» es la focalización en el narrador y vamos a ver que ese segundo modo narrativo coexiste en *En busca del tiempo perdido* con el primero.

Una manifestación evidente de esa nueva perspectiva está constituida por los *anuncios* que hemos visto en el capítulo del orden: cuando decimos a propósito de la escena de Montjouvain que más adelante ejercerá una influencia decisiva en la vida del protagonista, esa advertencia no puede ser de él sino por fuerza del narrador, como, más en general, todas las formas de prolepsis que superan siempre (salvo intervención de lo sobrenatural, como en los sueños proféticos) las capacidades de conocimiento del protagonista. Y por anticipación proceden claramente las informaciones complementarias introducidas por locuciones del tipo de *después me enteré...*,<sup>92</sup> que corresponden a la experiencia posterior del protagonista o, dicho de otro modo, a la experiencia del narrador. No es justo atribuir esas intervenciones al «novelista omnisciente»: <sup>93</sup> representan simplemente la intervención del narrador autobiográfico en la exposición de hechos aún desconocidos por el protagonista, pero cuya mención no cree el primero deber por ello diferir hasta que el segundo haya llegado a conocerlos. Entre la

información del protagonista y la omnisciencia del novelista, hay la información del narrador, que dispone de ella aquí como le parece y no la retiene sino cuando ve una razón precisa para ello. El crítico puede discutir la oportunidad de esos complementos de información, pero no su legitimidad ni su verosimilitud en un relato de forma autobiográfica.

Además, hay que reconocer que eso no es válido sólo para las prolepsis de información explícitas y declaradas. El propio Marcel Muller observa que una fórmula como «ignoraba que...»,<sup>94</sup> auténtico desafío a la focalización en el protagonista, «puede significar *después me enteré* y con esas dos primeras personas verbales nos mantenemos indiscutiblemente en el plano del Protagonista. La ambigüedad es frecuente», añade, «y la elección entre el Novelista y el Narrador en la atribución de un dato es con frecuencia arbitraria».<sup>95</sup> Me parece que el método riguroso impone aquí, al menos en un primer momento, la obligación de no atribuir al «Novelista» (omnisciente) sino lo que no podemos atribuir verdaderamente al narrador. Vemos entonces que ciertas informaciones que Muller atribuye al «novelista capaz de atravesar las paredes»<sup>96</sup> pueden atribuírsé sin problema al conocimiento posterior del Protagonista: así, las visitas de Charlus al curso de Brichot, o la escena que se desarrolla en casa de la Berma, mientras Marcel asiste a la recepción de Guermantes, o incluso el diálogo entre los padres la noche de la visita de Swann, si es que el protagonista no ha podido de verdad oírla en el momento.<sup>97</sup> Asimismo, muchos detalles sobre las relaciones entre Charlus y Morel pueden haber llegado de una forma o de otra a conocimiento del narrador.<sup>98</sup> La misma hipótesis es válida para las infidelidades de Basin, su conversión al dreyfusismo, su relación tardía con Odette, para los amores desgraciados del señor Nissim Bernard, etc.,<sup>99</sup> otras tantas indiscreciones y chismes, verdaderos o falsos, nada inverosímiles en el universo proustiano. Recordemos, por último, que a una relación de ese tipo se atribuye el conocimiento por el protagonista de los amores pasados de Swann y Odette, conocimiento tan preciso, que el narrador cree deber excusarlo

de una forma que puede parecer bastante torpe<sup>100</sup> y que, por lo demás, no economiza la única hipótesis capaz de explicar la focalización en Swann de ese relato en el relato: a saber, que, cualesquiera que sean los posibles relevos, la fuente primera no puede ser sino el propio Swann.

La verdadera dificultad comienza cuando el relato nos transmite, en el acto y sin rodeo perceptible alguno, los pensamientos de otro personaje durante una escena en que el protagonista está también presente: la señora de Caribremer en la Opera, el portero en la recepción de Guermantes, el historiador de la Fronda o el archivero en la recepción de Villeparisis, Basin o Bréauté en la cena en casa de Oriane.<sup>101</sup> Del mismo modo, tenemos acceso, sin ningún transmisor aparente, a los sentimientos de Swann para con su mujer o de Saint-Loup para con Rachel<sup>102</sup> e incluso a los últimos pensamientos de Bergotte agonizante,<sup>103</sup> que — como se ha observado con frecuencia — no pueden haber sido transmitidos a Marcel, ya que nadie, lógicamente, ha podido llegar a conocerlos. Ahí tenemos por una vez una paralepsis por siempre jamás y desde cualquier punto de vista irreductible a la información del narrador, que debemos atribuir al novelista «omnisciente»... y que bastaría para demostrar que Proust es capaz de transgredir los límites de su propio «sistema» narrativo.

Pero, evidentemente, no podemos circunscribir el papel de la paralepsis a esa sola escena, con el pretexto de que es la única que presenta una imposibilidad física. El criterio decisivo no es tanto la posibilidad material ni la verosimilitud psicológica siquiera, sino la coherencia textual y la tonalidad narrativa. Así, Michel Raimond atribuye al novelista omnisciente la escena durante la cual Charlus lleva a Cottard a una habitación contigua y conversa con él sin testigos.<sup>104</sup> nada nos vedaría en principio suponer que ese diálogo, como otros,<sup>105</sup> haya sido transmitido a Marcel por el propio Cottard, pero el caso es que la lectura de esa página impone la idea de una narración directa y sin transmisor y lo mismo sucede con todas las que he citado en el párrafo anterior y otras más, en que Proust olvida manifiestamente



o pasa por alto la ficción del narrador autobiógrafo y la focalización que entraña, y a *fortiori* la focalización en el héroe que es su forma hiperbólica, para tratar su relato en un tercer modo, que es, evidentemente, la focalización-cero, es decir, la omnisciencia del novelista clásico. Lo que —dicho sea de paso— sería imposible si *En busca del tiempo perdido* fuera, como algunos quieren ver en él, una auténtica autobiografía. De ahí esas escenas, escandalosas, me imagino, para los puristas del «punto de vista», en que yo y los demás reciben el mismo tratamiento, como si el narrador tuviera exactamente la misma relación con una Cambremer, un Basin, un Bréauté y con su propio «yo» pasado: «La señora de Cambremer recordaba haber oído decir a Swann... / Para mí, el pensamiento de las dos primas... / La señora de Cambremer intentaba distinguir... / Por mi parte, yo no dudaba...»: semejante texto está construido manifiestamente sobre la antítesis entre los pensamientos de la señora de Cambremer y los de Marcel, como si existiera en alguna parte un punto desde el cual mi pensamiento y el de los demás me resultaran simétricos: máximo de despersonalización, que no reafirma precisamente la imagen del famoso subjetivismo proustiano. De ahí también esa escena de Montjouvain, cuya rigurosísima focalización (en Marcel) ya hemos observado en lo que se refiere a las acciones visibles y audibles, pero que, en cambio, en cuanto a los pensamientos y los sentimientos, está enteramente focalizada en la señorita Vinteuil:<sup>106</sup> «sintió... pensó... se encontró indiscreta, la delicadeza de su corazón se alarmó... fingió... adivinó... comprendió, etc.» Parece aquí como si el testigo no pudiera ni verlo ni entenderlo todo, pero, en cambio, adivinara todos los pensamientos. Pero la verdad es, evidentemente, que hay dos códigos competidores y funcionan en dos planos de realidad que se oponen sin encontrarse.

Esa doble focalización<sup>107</sup> responde sin duda aquí a la antítesis que organiza toda esa página (como todo el personaje de la señorita Vinteuil, «virgen tímida» y «tipo zafio»), entre la inmoralidad brutal de las acciones (percibidas por el protagonista-testigo) y la extraordinaria delicadeza de los sentimientos, que sólo puede revelar un narrador om-

nisciente, capaz como Dios mismo de ver más allá de las conductas y de sondear los riñones y los corazones.<sup>108</sup> Pero esa coexistencia apenas concebible puede servir de emblema al conjunto de la práctica narrativa de Proust, que juega sin escrúpulos, y como sin inmutarse, a la vez con tres modos de focalización, pasando a voluntad de la conciencia de su protagonista a la de su narrador y alojándose sucesivamente en la de sus personajes más diversos. Esa triple posición narrativa no tiene comparación posible con la simple omnisciencia de la novela clásica, pues no desafía sólo, como Sartre reprochaba a Mauriac, las condiciones de la ilusión realista: transgrede una «ley de la razón» según la cual no se puede estar a la vez dentro y fuera. Por recoger de nuevo la metáfora musical empleada más arriba, hemos de decir que entre un sistema tonal (o modal), con respecto al cual todas las infracciones (paralipsis y paralepsis) se dejan definir como alteraciones, y un sistema atonal (¿amodal?), en que ya no prevalece ningún código y el propio concepto de infracción resulta cálido, *En busca del tiempo perdido* ilustra bastante bien un estado intermedio: estado plural, comparable al sistema politonal (polimodal) que inaugura por cierto tiempo, y precisamente en ese mismo año de 1913, *La consagración de la primavera*. Conviene no tomar esa comparación en sentido demasiado literal;<sup>109</sup> que nos sirva al menos para revelar ese rasgo típico, y muy sorprendente, del relato proustiano, que nos gustaría llamar su polimodalidad.

— En efecto, esa posición ambigua o, mejor, compleja, y deliberadamente anómica, no caracteriza sólo —recordémoslo para concluir este capítulo— el sistema de focalización, sino toda la práctica modal de *En busca del tiempo perdido*: coexistencia paradójica de la mayor intensidad mimética y de una presencia del narrador en principio contraria a toda mimesis novelesca, en el nivel del relato de las acciones; predominio del discurso directo, agravado por la autonomía estilística de los personajes, culmen de la mimesis dialógica, pero que acaba absorbiendo a los personajes en un inmenso juego verbal, culmen de gratuidad literaria,

antítesis del realismo; competencia, por último, de focalizaciones teóricamente incompatibles, que transtorna toda la lógica de la representación narrativa. Esa subversión del modo la hemos visto en varias ocasiones vinculada con la actividad o, mejor, la presencia del narrador mismo, con la perturbadora intervención de la fuente narrativa: de la narración en el relato. Esa última instancia —la de la voz— es la que debemos ahora examinar por sí misma, después de habernos encontrado tantas veces con ella sin querer.

1. 392 c a 395. Cf. *Figures II*, págs. 50-56.

2. La traducción corriente de *haplé diégésis* por «simple relato» me parece un poco desviada. *Haplé diégésis* es el relato *no mezclado* (en 397 b, Platón dice: *akraton*) con elementos miméticos: por tanto, *puro*.

3. *Poética*, 1448 a.

4. Véase en particular Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*. Para Lubbock, «el arte de la ficción comienza sólo cuando el novelista considera su historia un objeto que *mostrar*, que exhibir de tal modo que se cuente a sí mismo».

5. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961. Notemos que, paradójicamente, Booth pertenece a la escuela neoaristotélica de los «Chicago critics».

6. *Ilíada*, v. 34-36.

7. *République*, trad. Chambry, p. 103.

8. *Communications II*, págs. 84-89.

9. Págs. 123-124.

10. «Point of View in Fiction» (*PMLA* 1955), in Ph. Stevick, comp., *The Theory of the Novel*, Nueva York 1967, p. 113. Esa supuesta imperfección del relato biográfico aparece descrita con precisión por A. A. Mendilow: «Contrariamente a lo que se podría esperar, la novela en primera persona raras veces consigue dar la ilusión de la presencia y la inmediatez. Lejos de facilitar la identificación del lector con el protagonista, suele parecer alejada en el tiempo. La esencia de semejante novela es la de ser retrospectiva, la de establecer una distancia temporal reconocida entre el tiempo de la historia (el de los acontecimientos que se producen) y el tiempo real del narrador, el momento en que cuenta dichos acontecimientos. Hay una diferencia capital entre un relato dirigido hacia adelante a partir del pasado, como en la novela en tercera persona, y un relato vuelto hacia atrás a partir del presente, como en la novela en primera persona. En el primero, tenemos la ilusión de que la acción se está produciendo; en el segundo, la acción se

percibe como ya sucedida» (*Time and the Novel*, Londres, 1952, págs. 106-107).

11. I, v. 26-32.

12. Trad. Chambry, p. 103.

13. Garnier, p. 301. Asimismo, Mathilde, que estaba dibujando en su álbum, «exclamó arrebatada...» (p. 355). Julien llega hasta el extremo de «reflexionar» con el acento gascón: «Es cuestión de honneur, se dijo» (p. 333).

14. «Ella dijo: "Ha de darles los buenos días"» (I, p. 697). La paradoja radica en que se da la introducción como una cita literal, acentuada por una imitación de la voz. Pero si Françoise se contentara con un «Me ha dicho que les dé los buenos días», entraría en la norma del discurso indirecto.

15. *Le Style indirect libre*, París, 1926, págs. 57 y ss.

16. De diégesis y de mimesis en el sentido platónico.

17. Transmitida por Valéry Larbaud, prefacio, ed. 10-18, p. 8. Esa conversación se produjo en 1920 o poco después. Recordemos que la novela data de 1887.

18. El propio Dujardin insiste más en un criterio estilístico que es el carácter, según él, necesariamente informe del monólogo interior: «discurso sin oyente y sin pronunciar por el cual un personaje expresa su pensamiento más íntimo, el más próximo al inconsciente, anterior a toda organización lógica, es decir, en estado naciente, mediante frases directas reducidas al mínimo sintáctico, para dar la impresión de *material en bruto*» (*Le monologue intérieur*, París, 1931, p. 59). La conexión entre la intimidad del pensamiento y su carácter ilógico e inarticulado es en este caso, manifiestamente, un prejuicio de época. El monólogo de Molly Bloom responde bastante bien a esa descripción, pero los de los personajes de Beckett, al contrario, más bien hiperlógicos y racionales.

19. Véase al respecto L. E. Bowling, «What is the stream of consciousness technique?» *PMLA*, 1950; R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the modern Novel*, Berkeley, 1954; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: a Study in literary Method*, New Haven, 1955.

20. I, págs. 298-300. (El subrayado es mío.)

21. I, págs. 300-301; por lo demás, este monólogo es pseudoiterativo.

22. III, págs. 421-422.

23. I, págs. 286-289. (El subrayado es mío.)

24. III, págs. 890-891. (El subrayado es mío.)

25. Véase al respecto Michel Raimond, *La Crise du roman*, París, 1967, págs. 277-282, que examina la opinión expresada en 1925 por Robert Kemp de qué Proust practicaba el monólogo interior y concluye, como Dujardin, negativamente: «Esas perspectivas parecen conducirlo a veces a las fronteras del monólogo interior, pero nunca las cruza y en la mayoría de los casos se aleja de ellas.»

26. I, págs. 45-46.

27. Art. cit., p. 37.

28. III, p. 84.

29. II, p. 762.

30. Como en el de Swann, I, págs. 378-381.

31. I, p. 3. (El subrayado es nuestro.)

32. El de los menús de Françoise, I, p. 71: «Una barbada porque la pescadera le había garantizado que estaba muy fresca, una pava porque había visto una hermosa en el mercado de Roussainville-le-Pin, etc.», en que el carácter de cita no está muy marcado, salvo en «una pierna de cordero asada porque el aire libre abre el apetito y tenía tiempo de bajar de aquí a las siete» (Lips, p. 46), y este otro, más manifiesto gracias a la interjección: «Subíamos deprisa a casa de mi tía Léonie para tranquilizarla y demostrarle que, contrariamente a lo que ya se imaginaba, no nos había ocurrido nada, sino que habíamos ido por la parte de Guermantes y eso que mi tía sabía perfectamente, qué caramba, que, cuando dábamos ese paseo, nunca podíamos estar seguros de la hora a la que volveríamos» (I, p. 133; Lips, p. 99). Veamos otro en que la fuente del discurso (de nuevo Françoise) se va marcando cada vez más: «Estaba muy emocionada porque había estallado un altercado terrible entre el lacayo y el portero chivato. La duquesa, con su bondad, tuvo que hacer un simulacro de paz y perdonar al lacayo. Pues era buena y aquella casa habría sido el lugar ideal, si no hubiera escuchado los "chismes"» (II, p. 307). Como se ve, Proust no se atreve a asumir sin comillas el léxico de la criada: señal de gran timidez en el empleo del estilo indirecto libre.

33. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 272.

34. Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, París, 1953, p. 40.

35. *Figures II*, págs. 223-294. Cf. Tadié, *Proust et le Roman*, cap. VI.

36. Aunque sólo fuera por Malraux, que no dejó de atribuir tics lingüísticos a algunos de sus protagonistas (elisiones de Katow, «muchacho» de Clappique, «Nong» de Tchen, «concretamente» de Pradas, manía de las definiciones en García, etc.).

37. Lo que no significa que el idiolecto esté desprovisto aquí de todo valor típico: Brichot habla como profesor de la Sorbona, Norpois como diplomático.

38. I, p. 68.

39. *Stendhal et les Problèmes du roman*, París, 1954, II parte. Véase una bibliografía «teórica» de este tema en F. van Rossum, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique* 4. Desde el punto de vista histórico, R. Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, cap. III; y M. Raymond, *op. cit.*, IV parte.

40. *Understanding Fiction*, Nueva York, 1943.

41. *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Viena-Stuttgart, 1955.

42. «Point of view in Fiction», art. cit.

43. «Distance and Point of view», *Essays in Criticism*, 1961, trad. francesa en *Poétique* 4.

44. *Studies in the narrative Technique of the first-person Novel*, Lund, 1962.

45. J. Pouillon, *Temps et Roman*, París, 1946; T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», art. cit.

46. Ya utilizado en *Figures II*, p. 191, a propósito del relato stendhaliano.

47. Podemos comparar esta tripartición con la clasificación en cuatro términos propuesta por Boris Uspenski (*Poëtika Compozicii*, Moscú, 1970) por el «nivel psicológico» de su teoría general del punto de vista (véase la «puntualización» y los documentos presentados por T. Todorov en *Poétique* 9, febrero de 1972). Uspenski distingue dos tipos en el relato con punto de vista, según que dicho punto de vista sea constante (fijado en un solo personaje) o no: es lo que yo propongo llamar focalización interna *fija* o *variable*, pero para mí no son sino subclases.

48. Véase al respecto Lubbock, *The Craft of Fiction*, cap. VI, y Jean Rousset, «Madame Bovary ou le Livre sur rien», *Forme et Signification*, París, 1962.

49. Véase Rousset, «Le Roman par lettres», *Forme et Signification*, p. 86.

50. Véase Raimond págs. 313-314. Proust se interesó por ese libro: véase Tadié, p. 52.

51. *La Crise du roman*, p. 300.

52. Se trata del salvamento de Aouda, en el cap. XII. Nada impide prolongar ese punto de vista exterior sobre un personaje que seguirá siendo misterioso hasta el final: es lo que hace Melville en *El hombre de confianza y sus máscaras* o Conrad en *El negro del Narciso*.

53. Esa «ignorancia» inicial se ha convertido en un *topos* del comienzo de la novela, hasta cuando el misterio debe aclararse inmediatamente. Así, en el cuarto párrafo de *La educación sentimental*: «Un joven de dieciocho años, largos cabellos y que llevaba un álbum bajo el brazo...» Parece como si, para *introducirlo*, el autor debiera fingir no conocerlo; una vez cumplido ese rito, puede empalmar sin más tapujos: «El señor Frédéric Moreau, recién licenciado, etc.» Los dos tiempos pueden aproximarse, pero deben ser distintos. Ese canon interviene también, por ejemplo, en *Germinal*, en que el protagonista es primero «un hombre», hasta que se presenta: «Me llamo Étienne Lantier»; a partir de lo cual Zola lo llama Étienne. En cambio, no se da en James, que penetra de entrada en la intimidad de su protagonista: «Lo primero que hizo Strether, al llegar al hotel...» (*Los embajadores*); «Kate Croy esperaba a su padre...» (*Las alas de la paloma*); «Al príncipe siempre le había gustado su Londres...» (*La copa de oro*). Esas variaciones merecerían un estudio histórico de conjunto.

54. III parte, cap. I. Cf. Sartre, *L'Idiot de la famille*, págs. 1277-1282.

55. P. 135.

56. Véase R. Debray, «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Littérature*, mayo de 1971.

57. La posición de Balzac es más compleja. Con frecuencia sentimos la tentación de ver en el relato balzaciano el tipo mismo del relato de narrador omnisciente, pero sería olvidar el papel de la localización externa, que acabo de mencionar como procedimiento de apertura, y también situaciones más sutiles, como en las primeras páginas de *Una doble familia*, en que el relato se localiza ora en Camille y su madre, ora en el señor de Granville y cada una de esas localizaciones internas sirve para aislar al otro personaje (o grupo) en su exterioridad misteriosa: entrecruzamiento de curiosidades que por fuerza ha de avivar la del lector.

58. *Chartreuse*, Garnier (Martineau), p. 38.

59. *Temps et Roman*, p. 79.

60. O, en el cine, *La dama del lago* de Robert Montgomery, en que la cámara ocupa el lugar del protagonista.

61. «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, p. 20.

62. Proust advierte en *El lirio en el valle* esta frase de la que dice con razón que se arregla como puede: «Bajé a la pradera para ir a ver de nuevo el Indre y sus islas, el valle y sus viñedos, de los que parecían admirador apasionado» (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, págs. 270-271).

63. I, p. 751.

64. *Aspects of the Novel*, Londres, 1927.

65. «M. François Mauriac et la liberté» (1939), en *Situations I*.

66. P. 93.

67. Véase *Figures II*, págs. 183-185.

68. *Temps et Roman*, p. 90.

69. Otra paralipsis muy clara, en *Miguel Strogoff*: a partir del cap. VI de la II parte, Julio Verne nos oculta lo que el protagonista sabe perfectamente, a saber, que no lo dejó ciego el sable incandescente de Ogarell.

70. Garnier, p. 10.

71. Trad. Youckenat, Lalloué, p. 32.

72. *Op. cit.*, p. 119.

73. O (como veremos en el capítulo siguiente) de un personaje-testigo del tipo de Watson.

74. Naturalmente, esa distinción no es pertinente sino en el caso del relato autobiográfico de forma clásica, en que la narración es bastante posterior a los acontecimientos para que la información del narrador difiera sensiblemente de la del protagonista. Cuando la narración es contemporánea de la historia (monólogo interior, diario, correspondencia), la localización interna en el narrador se reduce a una localización en el protagonista. J. Rousset

lo demuestra en el caso de la novela epistolar (*Forme et Signification*, p. 70). En el capítulo siguiente volveremos a hablar de esto.

75. Sabido es que se interesaba en la técnica jamesiana del punto de vista y, en particular, en *Maisie* (W. Berry, *N.R.F., Hommage à Marcel Proust*, p. 73).

76. 7 de febrero de 1914, Choix Kolb, págs. 197-199.

77. Sobre la ignorancia de Marcel respecto de Albertine, véase Tadié, págs. 40-42.

78. I, págs. 940-941.

79. I, p. 498. Cf. una escena análoga con Norpois, I, págs. 478-479.

80. «Zum Stil Marcel Prousts», *Stilstudien* (1928), *Études de Style*, París, 1970, págs. 453-455.

81. *Voix narratives*, p. 129

82. II, p. 653

83. «No respondió, ya fuera por extrañeza ante mis palabras, atención a su trabajo, preocupación por la etiqueta, dureza de oído, respeto del lugar, miedo al peligro, pereza de la inteligencia u orden del director» (I, p. 665).

84. P. 128.

85. Págs. 135-138.

86. Sobre el «perspectivismo» de la descripción proustiana, véase M. Raimond, págs. 338-343.

87. I, págs. 272-275.

88. I, págs. 159-163.

89. II, págs. 609-610.

90. III, p. 815.

91. Empezando por Proust mismo, evidentemente preocupado aquí por prevenir la crítica (y desviar la sospecha): «De hecho, las cosas de ese tipo que presencié tuvieron siempre, en la puesta en escena, el carácter más imprudente y menos verosímil, como si semejantes revelaciones no debieran ser la recompensa sino de un acto lleno de riesgos, aunque en parte clandestino» (II, p. 608).

92. I, p. 193; II, págs. 475, 579, 1009; III, págs. 182, 326, 864, etc. No ocurre lo mismo con las informaciones del tipo de *me habían contado que...* (como en el caso de *Un amor de Swann*), que son uno de los modos del conocimiento (de oídas) del protagonista.

93. Es lo que ha visto perfectamente M. Muller: «Naturalmente, dejamos de lado los casos, bastante numerosos, en que el Narrador anticipa lo que aún es el porvenir del protagonista a partir de lo que es su pasado (del Narrador). En esos casos no hay omnisciencia del Novelista» (p. 110).

94. II, págs. 554, 1006.

95. Págs. 140-141.

96. Pág. 110.

97. III, págs. 291-292; III, págs. 995-999; I, p. 35.

98. Incluida la escena escabrosa de la casa de Maineville, que, por lo demás, atestigua esa relación, II, p. 1082.



99. II, p. 739; III, págs. 115-118; II, págs. 854-855.
100. I, p. 186.
101. II, págs. 56-57, 636, 215, 248, 524, 429-430.
102. I, págs. 522-525; II, págs. 122, 156, 162-163.
103. III, p. 187.
104. II, págs. 1071-1072; Raimond, p. 337.
105. Así, la conversación entre los Verdurin sobre Saniette, III, p. 326.
106. A excepción de una frase (p. 163) focalizada en su amiga y de un «seguramente» (p. 161) y un «tal vez» (p. 162).
107. B. G. Rodgers, *Proust's Narrative Techniques*, p. 108, habla de «doble visión» a propósito de la competencia entre el protagonista «subjetivo» y el narrador «objetivo».
108. Sobre los aspectos técnicos y psicológicos de esta escena, véase el excelente comentario de Müller, págs. 148-153, que demuestra, en particular, que la madre y la abuela del protagonista se encuentran indirecta, pero estrechamente, implicadas en ese acto de «sadismo» filial cuyas resonancias personales en Proust son inmensas y que hay que relacionar, evidentemente, con la «Confesión de una muchacha» de *Los placeres y los días* y de los «Sentimientos filiales de un parricida».
109. Sabido es (Painter, II, págs. 422-423) qué fracaso fue el encuentro organizado en mayo de 1922 entre Proust y Stravinsky (y Joyce). Por lo demás, también se podría comparar la práctica narrativa proustiana con esas visiones múltiples y superpuestas que sintetiza, también en la misma época, la representación cubista. Se referirán a un retrato de ese tipo estas líneas del prefacio a las *Palabras de pintor*: «el admirable Picasso, que ha concentrado precisamente todos los rasgos de Cocteau en una imagen de una rigidez tan noble...» (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 580)?

## 5. Voz

### *La instancia narrativa*

— «Llevo mucho tiempo acostándome temprano»: evidentemente, semejante enunciado no se deja descifrar — como, digamos, «El agua hierve a cien grados» o «La suma de los ángulos de un triángulo es igual a la suma de dos rectos» — sin tener en cuenta quién lo enuncia y la situación en que lo enuncia; yo sólo es identificable por referencia a él y el pasado ya transcurrido de la «acción» contada no lo es sino por relación al momento en que la cuenta. Recogiendo los términos conocidos de Benveniste, podemos decir que la *historia* va acompañada aquí por una parte del *discurso* y no es demasiado difícil mostrar que prácticamente siempre es así.<sup>1</sup> Incluso el relato histórico del tipo de «Napoleón murió en Santa Helena» entraña en su pretérito una anterioridad de la historia respecto de la narración y no estoy seguro de que el presente de «El agua hierve a cien grados» (relato iterativo) sea tan intemporal como parece. El caso es que la importancia o la pertinencia de esas implicaciones es esencialmente variable y que esa variabilidad puede justificar o imponer distinciones e imposiciones con valor al menos operativo. Cuando leo *Gambara* o *La obra maestra desconocida* me intereso por una historia y poco me importa quién la cuente, dónde y cuándo; si leo *Facino Cane*, no puedo en ningún instante pasar por alto la presencia del

narrador en la historia que cuenta; si se trata de *La casa Nucingen*, el propio autor se encarga de atraer mi atención sobre la persona del conversador Bixiou y sobre el grupo de oyentes al que se dirige; si se trata de *La posada roja*, seguiré seguramente con mayor atención que el desarrollo previsible de la historia contada por Hermann las reacciones de un oyente llamado Taillefer, pues el relato tiene dos niveles y en el segundo —aquel *en que se cuenta*— es en el que el drama es más apasionante.

Ese tipo de incidencias son las que vamos a estudiar en la categoría de la *voz*: «aspecto», dice Vendryès, «de la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto», sujeto que aquí no es sólo el que realiza o sufre la acción, sino también el que (el mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente, en esa actividad narrativa. Sabido es que la lingüística ha tardado un tiempo en emprender la tarea de explicar lo que Benveniste ha llamado la *subjetividad en el lenguaje*,<sup>2</sup> es decir, en pasar del análisis de los enunciados al de las relaciones entre dichos enunciados y su instancia productora: lo que hoy se llama su *enunciación*. Parece que la poética encuentra una dificultad comparable para abordar la instancia productora del discurso narrativo, instancia a la que hemos reservado el término, paralelo, de *narración*. Esa dificultad se caracteriza sobre todo por una especie de vacilación, sin duda inconsciente, para reconocer y respetar la autonomía de esa instancia o incluso simplemente su especificidad: por un lado, como ya hemos observado, se reducen las cuestiones de la enunciación narrativa a las del «punto de vista»: por otro, se identifica la instancia narrativa con la instancia de «escritura», al narrador con el autor y al destinatario del relato con el lector de la obra.<sup>3</sup> Confusión tal vez legítima en el caso de un relato histórico o de una autobiografía real, pero no cuando se trata de un relato de ficción, en que el propio narrador es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor, y en que la situación narrativa supuesta puede ser muy diferente del acto de escritura (o de dictado) que se refiere a ella: no es el abate Prévost quien cuenta los amores de Manon y des

Griex, no es tampoco el marqués de Renoncourt, supuesto autor de las *Memorias de un hombre de calidad*: es el propio des Griex, en un relato oral en el que «yo» no puede designar sino a él y en que «aquí» y «ahora» remiten a las circunstancias espaciotemporales de esa narración y en modo alguno a las de la redacción de *Manon Lescaut* por su verdadero autor. E incluso las referencias de *Tristram Shandy* a la situación de escritura señalan el acto (ficticio) de Tristram y no el (real) de Sterne; pero, de forma a la vez más sutil y más radical, el narrador de *Papá Goriot* no «es» Balzac, aunque exprese aquí o allá las opiniones de éste, pues el narrador-autor es alguien que «conoce» la pensión Vauquer, su patrona y sus pensionistas, mientras que Balzac, por su parte, no hace sino imaginarlos; y en ese sentido, claro está, la situación narrativa de un relato de ficción no se reduce *nunca* a su situación de escritura.

Esa instancia narrativa es, pues, lo que nos falta por examinar, según las huellas que ha dejado —supuestamente— en el discurso narrativo que supuestamente ha producido. Pero es evidente que esa instancia no sigue siendo necesariamente idéntica e invariable a lo largo de una misma obra narrativa: lo esencial de *Manon Lescaut* lo cuenta des Griex, pero algunas páginas corresponden al señor de Renoncourt; a la inversa, lo esencial de la *Odissea* es contado por «Homero», pero los Cantos IX a XII corresponden a Ulises; y la novela barroca, *Las mil y una noches*, *Lord Jim*, nos han habituado a situaciones mucho más complejas.<sup>4</sup> El análisis narrativo debe asumir, evidentemente, el estudio de esas modificaciones o de esas permanencias: pues, si bien es notable que dos narradores diferentes cuenten las aventuras de Ulises, igualmente notable desde el punto de vista del rigor metodológico es que el mismo narrador cuente los amores de Swann y de Marcel.

Una situación narrativa, como cualquier otra, es un conjunto complejo en el que el análisis, o simplemente la descripción, no puede *distinguir* sino desgarrando un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el

mismo relato, etc. Las necesidades de la exposición nos obligan a esa violencia inevitable por el simple hecho de que el discurso crítico, en la misma medida que otro, no puede decirlo todo a la vez. Así, pues, también aquí examinaremos sucesivamente elementos de definición cuyo funcionamiento real es simultáneo, vinculándolos, en lo esencial, con las categorías del *tiempo de la narración*, del *nivel narrativo* y de la «*persona*», es decir, de las relaciones entre el narrador —y eventualmente su o sus narratario(s)—<sup>5</sup> y la historia que cuenta.

### *Tiempo de la narración*

Por una disimetría cuyas razones profundas desconocemos, pero que está inscrita en las estructuras mismas de la lengua (o, como mínimo, de las grandes «lenguas de civilización» de la cultura occidental), puedo perfectamente *contar una historia sin precisar el lugar en que sucede y si dicho lugar está más o menos alejado del lugar desde donde la cuento, mientras que 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.*<sup>6</sup> A eso se debe tal vez que las determinaciones temporales de la instancia narrativa sean manifiestamente más importantes que sus determinaciones espaciales. Exceptuando las narraciones en segundo grado, cuyo marco va indicado generalmente por el contexto diégetico (Ulises ante los feacios, la hospedera de *Jacques el fatalista* en su posada), el lugar narrativo raras veces se especifica y nunca, por así decir, es pertinente:<sup>7</sup> sabemos aproximadamente dónde escribió Proust *En busca del tiempo perdido*, pero ignoramos dónde produce Marcel el relato de su vida y apenas si se nos ocurre interesarnos al respecto. En cambio, nos importa mucho saber, por ejemplo, cuánto tiempo transcurre entre la primera escena de *En busca del tiempo perdido* (el «drama de la hora de acostarse») y el momento en que se lo evoca en estos términos: «Hace muchos años de eso. Hace ya mucho que no existe

la muralla de la escalera donde vi subir su vela, etc.», pues esa distancia temporal, y lo que la llena, lo que la anima, son aquí un elemento capital de la significación del relato.

— La principal determinación de la instancia narrativa es, evidentemente, su posición relativa respecto de la historia. Parece evidente que la narración no puede ser sino posterior a lo que cuenta, pero esta evidencia queda desmentida desde hace muchos siglos por la existencia del relato «predictivo»<sup>8</sup> en sus diversas formas (profética, apocalíptica, oracular, astrológica, quiromántica, cartomántica, oniro-mántica, etc.), cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos... y, al menos desde *Les lauriers sont coupés*, por la práctica del relato en presente. Hay que tener en cuenta también que la narración en pasado puede fragmentarse en cierto modo para insertarse entre los diversos momentos de la historia como una especie de reportaje más o menos inmediato:<sup>9</sup> práctica corriente de la correspondencia y del diario íntimo y, por tanto, de la «novela epistolar» o del relato en forma de diario (*Cumbres borrascosas*, *Diario de un cura de campo*). Habría que distinguir, pues, desde el simple punto de vista de la posición temporal, cuatro tipos de narración: *ulterior* (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente con gran diferencia), *anterior* (relato predictivo, generalmente en el futuro pero que nada impide conducir al 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 es *a priori* el más complejo, ya que se trata de una narración en varias instancias y la historia y la narración pueden enmarañarse en ella de tal modo, que la segunda reaccione sobre la primera: es lo que sucede en particular en la novela epistolar con varios corresponsales,<sup>10</sup> en que, como se sabe, la carta es a la vez medio del relato y elemento de la intriga.<sup>11</sup> También puede ser el más delicado, e incluso el más rebelde al análisis, cuando se deshace la forma del diario para acabar en una especie de monólogo *a posteriori* de posición temporal indeterminada,

o incluso incoherente: los lectores atentos de *El extranjero*, no han dejado de encontrar esas incertidumbres que son una de las audacias, tal vez involuntaria, de ese relato.<sup>12</sup> Por último, la estrechísima proximidad entre historia y narración produce aquí, la mayoría de las veces,<sup>13</sup> un efecto muy sutil de roce, por así decir, entre el ligero desfase temporal del relato de acontecimiento («Hoy me ha ocurrido lo siguiente») y la simultaneidad absoluta en la exposición de los pensamientos y los sentimientos («Esta noche pienso lo siguiente»). El diario y la confidencia epistolar combinan constantemente lo que en lenguaje radiofónico se llama el directo y el diferido, el casi-monólogo interior y el relato *a posteriori*. Aquí, el narrador es a un tiempo el protagonista y cualquier otro personaje: los acontecimientos de la jornada ya son parte del pasado y el «punto de vista» puede haberse modificado a partir de entonces; los sentimientos de la noche o del día siguiente son plenamente del presente y aquí la focalización en el narrador es al mismo tiempo focalización en el protagonista. Cécile Volanges escribe a la señora de Merteuil para contarle cómo la sedujo Valmont la noche anterior y confiarle sus remordimientos; la escena de seducción ya ha pasado y con ella la turbación que Cécile ya no siente ni puede concebir siquiera; queda la vergüenza y una especie de estupor que es a la vez incomprensión y descubrimiento de sí misma: «Lo que más me reprocho y, sin embargo, debo contároslo es que temo no haberme defendido todo lo que podía. No sabía cómo hacerlo: desde luego, no amo al señor de Valmont, muy al contrario; y había momentos en que parecía que lo amara, etc.»<sup>14</sup> La Cécile de ayer, tan próxima y ya lejana, está vista y relatada por la Cécile de hoy. Tenemos aquí dos heroínas sucesivas, la segunda de las cuales (solamente) es (también) narradora e impone su punto de vista, que es el del *a posteriori* inmediato, suficientemente desfasado para producir disonancia.<sup>15</sup> Sabido es cómo explotó la novela del siglo XVIII, de *Pamela* a *Obermann*, esa situación narrativa propicia a los contrapuntos más sutiles y más «irritantes»: la de la distancia temporal mínima.

En cambio, el tercer tipo (narración simultánea) es en

principio el más sencillo, ya que la coincidencia rigurosa de la historia y la narración elimina toda especie de interferencia y de juego temporal. No obstante, hay que observar que la confusión de las instancias puede funcionar aquí en dos direcciones opuestas según que se subraye la historia o el discurso narrativo. Un relato en el presente de tipo «conductista» y de puros acontecimientos puede parecer el sùmmum de la objetividad, ya que el último vestigio de enunciación que subsistía en el relato de estilo Hemingway —la marca de distancia temporal entre historia y narración que entraña inevitablemente el empleo del pretérito— desaparece en una transparencia total del relato, que acaba de borrar-se en provecho de la historia: así se recibieron en general las obras del «*nouveau roman*» francés y en particular las primeras novelas de Robbe-Grillet.<sup>16</sup> «literatura objetiva», «escuela de la mirada», esas denominaciones revelan perfectamente la sensación de transitividad absoluta de la narración que favorecía el empleo generalizado del presente. Pero, a la inversa, si se subraya la narración misma, como en los relatos en «monólogo interior», la coincidencia juega a favor del discurso y entonces es la acción la que parece reducirse al estado de simple pretexto y por último abolirse: efecto ya apreciable en Dujardin y que no cesa de acentuarse en un Beckett, un Claude Simon, un Roger Laporte. Parece como si el empleo del presente, al aproximar las instancias, rompiera su equilibrio y permitiese al conjunto del relato, según el más ligero desplazamiento de la insistencia, inclinarse bien del lado de la historia bien del lado de la narración, es decir, del discurso: y la facilidad con que la novela francesa de estos últimos años ha pasado de un extremo al otro tal vez ilustre esa ambivalencia y esa reversibilidad.<sup>17</sup>

El segundo tipo (de narración anterior) ha gozado hasta ahora de una inversión literaria mucho menor que los otros, y sabido es que incluso los relatos de anticipación, de Wells a Bradbury, que, sin embargo, pertenecen plenamente al género profético, posdatan casi siempre su instancia narrativa, implícitamente posterior a su historia, lo que ilustra muy bien la autonomía de esa instancia ficticia con



relación al momento de la escritura real. El relato predictivo no aparece, en el *corpus* literario, sino en el segundo nivel: así, en el *Moyse sauvé* de Saint-Amant, el relato profético de Aaron (VI parte) o el largo sueño premonitorio (IV, V y VI partes) de Jocabel, los dos relativos al porvenir de Moisés.<sup>18</sup> La característica común de esos relatos segundos es, evidentemente, la de ser predictivos con relación a su instancia narrativa inmediata (Aaron, sueño de Jocabel), pero no con relación a la instancia última (el autor implícito de *Moyse sauvé*, que, por lo demás, se identifica explícitamente con Saint-Amant): ejemplos manifiestos de predicción *a posteriori*.

La narración ulterior (primer tipo) es la que rige la inmensa mayoría de los relatos producidos hasta ahora. El empleo de un tiempo de pasado basta para designarla como tal, sin por ello indicar la distancia temporal que separa el momento de la narración del de la historia.<sup>19</sup> En el relato clásico «en tercera persona», esa distancia está generalmente como indeterminada y la cuestión carece de pertinencia, pues el pretérito señala una especie de pasado sin edad:<sup>20</sup> la historia puede estar fechada, como suele ocurrir en Balzac, sin que la narración lo esté.<sup>21</sup> Sin embargo, a veces una relativa contemporaneidad de la acción se revela por el empleo del presente, ya sea al principio, como en *Tom Jones*<sup>22</sup> o *Papá Goriot*,<sup>23</sup> ya sea al final, como en *Eugénie Grandet*<sup>24</sup> o *Madame Bovary*.<sup>25</sup> Esos efectos de convergencia final, los más sorprendentes, juegan con el hecho de que la propia duración 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 tanto, en cierta medida, diegética) hasta entonces oculta —o, en el caso de *Bovary*, olvidada desde hace mucho tiempo— entre la historia y su narrador. En cambio, esa isotopía es evidente desde el principio en el relato «en primera persona», en que se presenta de entrada al narrador como personaje de la historia y en que la convergencia final es casi indispensable,<sup>26</sup> según un modo cuyo paradigma puede ofrecernos el último párrafo de *Robinson Crusoe*: «Por último, decidido a no abrumarme

más, estoy preparándome para un viaje mucho más largo que todos estos, tras haber pasado setenta y dos años de una vida de una variedad infinita y haber aprendido suficientemente a conocer el precio de la retirada y la felicidad que entraña acabar nuestros días en paz.»<sup>27</sup> Ningún efecto dramático hay aquí, a menos que la propia situación final sea la de un desenlace violento, como en *Double Indemnity*, en que el protagonista escribe la última línea de su relato-confesión antes de echarse con su cómplice al océano, donde los espera un tiburón: «No he oído abrirse la puerta del camarote, pero ella está a mi lado, mientras escribo. La siento. La luna ha salido.»

Para que la historia acabe reuniéndose así con la narración, es necesario, naturalmente, que la duración de la segunda no supere la de la primera. Ya conocemos la graciosa aporía de Tristram: al no haber conseguido contar, en un año de escritura, sino la primera jornada de su vida, comprueba que lleva trescientos sesenta y cuatro días de retraso, que, por tanto, ha retrocedido en lugar de avanzar y que, al vivir trescientas sesenta y cuatro veces más rápido de lo que escribe, la consecuencia es que cuanto más escribe más le queda por escribir y que, en una palabra, su empresa es desesperada.<sup>28</sup> Razonamiento impecable y cuyas premisas no son en absoluto absurdas. Contar toma tiempo (la vida de Scheherazade pende de ese hilo) y, cuando un novelista pone en escena, en segundo grado, una narración oral, raras veces deja de tenerlo en cuenta: muchas cosas ocurren en la posada, mientras la anfitriona de *Jacques* cuenta la historia del marqués de Arcis, y la primera parte de *Manon Lescaut* termina con la observación de que el caballero ha empleado más de una hora en su relato y necesita cenar para «descansar un poco». Tenemos algunas razones para pensar que Prévost, por su parte, ha tardado mucho más de una hora en escribir esas cien páginas, y sabemos, por ejemplo, que Flaubert necesitó más de cinco años para escribir *Madame Bovary*. Sin embargo, y muy curiosamente, en una palabra, la narración ficticia de ese relato, como en casi todas las novelas del mundo, exceptuada *Tristram Shandy*, no tiene supuestamente ninguna

duración o, más exactamente, parece como si la cuestión de su duración careciera de pertinencia: una de las ficciones de la narración literaria, la más poderosa tal vez, porque pasa, por así decir, desapercibida, es que se trata de un acto instantáneo, sin dimensión temporal. A veces se la fecha, pero nunca se la mide: sabemos que el señor Homais acaba de recibir la cruz de honor en el momento en que el narrador escribe esa última frase, pero no lo que ocurría mientras escribía la primera; sabemos incluso que esa cuestión es absurda: supuestamente, nada separa esos dos momentos de la instancia narrativa, salvo el espacio intemporal del relato como texto. Contrariamente a la narración simultánea o intercalada, que vive de su duración y de las relaciones entre esa duración y la de la historia, la narración ulterior vive de esa paradoja: tiene a la vez una situación temporal (con relación a la historia pasada) y una esencia intemporal, ya que carece de duración propia.<sup>29</sup> Como la reminiscencia proustiana, es éxtasis, «duración de un relámpago», síncope milagrosa, «minuto liberado del orden del Tiempo».

La instancia narrativa de *En busca del tiempo perdido* responde, evidentemente, a ese último tipo: sabemos que Proust pasó más de diez años escribiendo su novela, pero el acto de la narración de Marcel no lleva ninguna marca de duración ni de división: es instantáneo. El presente del narrador, que encontramos, casi en cada página, mezclado con los diversos pasados del protagonista, es un momento único y sin progresión. Marcel Muller ha creído encontrar en Germaine Brée la hipótesis de una doble instancia narrativa: antes y después de la revelación final, pero esa hipótesis no descansa sobre nada y, a decir verdad, yo no veo en Germaine Brée sino un empleo abusivo (aunque corriente) de «narrador» por *protagonista*, que tal vez indujera a Muller a error al respecto.<sup>30</sup> En cuanto a los sentimientos expresados en las últimas páginas de *Swann*, que, según sabemos, no corresponden a la convicción final del narrador,

el propio Muller demuestra perfectamente<sup>31</sup> que no prueban en absoluto la existencia de una instancia narrativa anterior a la revelación: la carta a Jacques Rivière, ya citada,<sup>32</sup> muestra, al contrario, que Proust quiso conciliar aquí el discurso del narrador con los «errores» del protagonista y, por tanto, atribuirle una opción que no es la suya para no revelar demasiado pronto su pensamiento. Ni siquiera el relato hecho por Marcel de sus comienzos de escritor tras la velada de Guermantes (reclusión, primeros esbozos, primeras reacciones de lectores), que tiene en cuenta necesariamente la duración de escritura («Lo que yo tenía que escribir era más largo y para más de una persona. Largo de escribir. Durante el día como máximo podría dormir. Si trabajaba, sería sólo de noche. Pero me harían falta muchas noches, tal vez cien, tal vez mil»)<sup>33</sup> y de la angustia de la muerte interruptora, contradice la instantaneidad ficticia de su narración: pues el libro que Marcel comienza a escribir entonces en *la historia* no se confunde con el que Marcel casi ha acabado de escribir como *relato*... y que es el propio *En busca del tiempo perdido*. El libro ficticio, objeto de relato, es, como todo libro, «largo de escribir». Pero el libro real, el libro-relato, no conoce su propia «longitud»: suprime su duración.

El presente de la narración proustiana corresponde —de 1909 a 1922— a muchos «presentes» de escritura y sabemos que más de una tercera parte, entre ellas las últimas páginas precisamente, estaban escritas desde 1913. Así, pues, el momento ficticio de la narración se ha desplazado *de hecho* durante la redacción real, ya no es hoy el que era en 1913, en el momento en que Proust creía tener su obra terminada para la edición Grasset. Así, las distancias temporales que tenía presentes —y quería significar— cuando escribía, por ejemplo, á propósito de la escena de la hora de acostarse, «hace muchos años de eso», o á propósito de la resurrección de Combray por la magdalena, «siento la resistencia y oigo el rumor de las distancias atravesadas», han aumentado más de diez años por el simple hecho de la prolongación del tiempo de historia: el significado de esas frases ya no es el mismo. A eso se deben ciertas contra-

dicciones irreductibles como ésta: el *hoy* del narrador es, evidentemente, para nosotros, posterior a la guerra, pero «París hoy» de las últimas páginas de Swain sigue siendo en sus determinaciones históricas (su contenido referencial) un París de antes de la guerra, tal como se había visto y descrito en su tiempo. El *significado* novelesco (momento de la narración) ha pasado a ser algo así como 1925, pero el *referente* histórico, que corresponde al momento de la escritura, no lo ha seguido y continúa diciendo: 1913. El análisis narrativo debe registrar esos desplazamientos —y las discordancias que pueden resultar de ellos— como efectos de la génesis real de la obra, pero no puede, en definitiva, estudiar la instancia narrativa, sino tal como aparece en el último estado del texto, como un momento único y sin duración, necesariamente situado varios años después de la última «escena», por tanto, después, de la guerra e incluso como hemos visto,<sup>34</sup> después de la muerte de Marcel Proust. Esa paradoja, recordémoslo, no es tal: Marcel no es Proust y nadie le obliga a morir en él. Lo que obliga, en cambio, es que Marcel pase «muchos años» después de 1916 en una casa de reposo, lo que coloca necesariamente su regreso a París y la recepción de *Germantes* como muy pronto en 1921 y el encuentro con Odette «alelada» en 1923.<sup>35</sup> La consecuencia es ineludible.

Entre ese instante narrativo único y los diversos momentos de la historia, la distancia es necesariamente variable. Si bien han transcurrido «muchos años» desde la escena de la hora de acostar en Combray, hace «poco tiempo» que el narrador empieza de nuevo a percibir sus sollozos de niño, y la distancia que lo separa de la recepción de *Germantes* es, evidentemente, menor que la que lo separa de su primera llegada a Balbec. El sistema de la lengua, el empleo uniforme del pasado, no permiten señalar ese acortamiento progresivo en el tejido mismo del discurso narrativo, pero hemos visto que Proust había logrado en cierta medida hacerlo sentir mediante modificaciones en el régimen temporal del relato: desaparición progresiva del iterativo, prolongación de las escenas singulativas, discontinuidad en aumento, acentuación del ritmo: como si el tiempo

de la historia tendiera a dilatarse y a singularizarse cada vez más al acercarse a su fin, *que es también su origen*.

Podríamos esperar, de acuerdo con la práctica corriente, como ya hemos visto, de la narración «autobiográfica», que el relato condujera a su protagonista hasta un punto en que lo esperase el narrador, para que esas dos hipóstasis se reunieran y se confundiesen por fin. Es lo que a veces se ha afirmado un poco precipitadamente.<sup>36</sup> De hecho, como lo señala muy bien Marcel Muller, «entre el día de la recepción en casa de la princesa y aquel en que el Narrador cuenta esa recepción, se extiende toda una era que mantiene entre el Protagonista y el Narrador un intervalo imposible de salvar: las formas verbales en la conclusión de *El tiempo recobrado* están todas en pasado».<sup>37</sup> El narrador conduce precisamente la historia de su protagonista —su propia historia— hasta el punto en que, como dice Jean Rousset, «el protagonista se va a convertir en el narrador»:<sup>38</sup> preferiría decir más bien *empieza a convertirse* en el narrador, ya que entra efectivamente en su trabajo de escritura. Muller escribe que «si bien el Protagonista se reúne con el Narrador, es en forma de una asíntota: la distancia que los separa tiende hacia cero; no se anulará nunca», pero la imagen connota un juego sterniano con las dos duraciones que, en realidad, no está en Proust: simplemente se da una detención del relato en el punto en que el protagonista ha encontrado la verdad y el sentido de su vida y en que, por tanto, se acaba esa «historia de una vocación», que es, recordémoslo, el objeto declarado del relato proustiano. El resto, cuyo desenlace conocemos ya por la propia novela que acaba aquí, no pertenece ya a la «vocación», sino al trabajo que la prolonga y no debe estar, por tanto, sino esbozado. El tema de *En busca del tiempo perdido* es «Marcel llega a ser escritor» y no «Marcel escritor»; *En busca del tiempo perdido* sigue siendo una novela de formación, y sería falsear sus intenciones y sobre todo forzar su sentido ver en ella una «novela de novelista», como en *Los monederos falsos*; es una novela del futuro novelista. «La continuación», decía Hegel a propósito, precisamente, del *Bildungsroman*, «no tiene ya nada de novelesco...»; es proba-

ble que Proust hubiera aplicado con gusto esa fórmula a su propio relato: lo novelesco es la búsqueda, la *busca*, que acaba en hallazgo (la revelación), no el uso que se haga después de dicho hallazgo. El descubrimiento final de la verdad, el encuentro tardío de la vocación, como la felicidad de los amantes reunidos, no puede ser sino un desenlace, no una etapa, y en ese sentido el tema de *En busca del tiempo perdido* es sin duda un tema tradicional. Así, pues, es necesario que el relato se interrumpa antes de que el protagonista se haya reunido con el narrador, no es concebible que escriban juntos la palabra: Fin. La última frase de éste es cuando —es que— aquél llega por fin a su primera. La distancia entre el fin de la historia y el momento de la narración es, pues, el tiempo que necesita el protagonista para escribir ese libro, que es y no es el que el narrador, a su vez, nos revela en la duración de un relámpago.

### *Niveles narrativos*

Cuando des Grieux, al llegar al final de su relato, declara que acaba de navegar de Nueva Orleans a Le Havre-de-Grâce y después de Le Havre a Calais para volver a ver a su hermano que lo espera a unas leguas, la distancia temporal (y espacial) que hasta entonces separaba la acción contada del acto narrativo se reduce finalmente a cero: el relato ha llegado al *aquí* y al *ahora*, la historia se ha reunido con la narración. Sin embargo, entre esos últimos episodios de los amores del caballero y la sala del *Lion d'or* con sus ocupantes, entre ellos él mismo y su huésped, donde se los cuenta después de cenar al marqués de Renoncour, subsiste una distancia que no es ni temporal ni espacial, sino que es la diferencia entre las relaciones que unos y otros guardan entonces con el relato de des Grieux: relaciones que distinguiremos de forma grosera y forzosamente inadecuada diciendo que unos están dentro (en el relato, se entiende) y los otros fuera. Lo que los separa es menos una distancia que una especie de umbral figurado representado por la propia narración, una diferencia de *nivel*. El *Lion*

*d'or*, el marqués, el caballero en función de narrador están para nosotros en cierto relato, no el de des Grieux, sino el del marqués, las *Memorias de un hombre de calidad*; el regreso de Luisiana, el viaje de El Havre a Calais, el caballero en función de protagonista están en otro relato, el de des Grieux esta vez, que está *contenido* en el primero, no sólo en el sentido de que éste lo enmarca con un preámbulo y una conclusión (por lo demás, ausente aquí), sino en el de que el narrador del segundo es ya un personaje del primero y el acto de narración que lo produce es un acontecimiento contado en el primero.

Vamos a definir esa diferencia de nivel diciendo que *todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato*. La redacción por el señor de Renoncour de sus *Memorias* ficticias es un acto (literario) realizado en un primer nivel, que llamaremos *extradiegético*; calificaremos, pues, esos acontecimientos contados en esas *Memorias* (entre ellos el acto narrativo de des Grieux) y que están en ese primer relato de *diegéticos* o *intradiegéticos*; llamaremos *metadiegéticos* los acontecimientos contados ~~en el relato de des Grieux, relato en segundo grado.~~<sup>37</sup> Del mismo modo, el señor de Renoncour, en cuanto «autor» de las *Memorias* es extradiegético: se dirige, pese a ser ficticio, al público real, igual que Rousseau o Michelet; el mismo marqués, en cuanto protagonista de las mismas *Memorias* es diegético o intradiegético y con él des Grieux narrador en la posada del *Lion d'or*, así como, por lo demás, Manon divisada por el marqués en el primer encuentro en Pacy; pero des Grieux protagonista de su propio relato y Manon heroína y su hermano, y comparsa, son metadiegéticos: esos términos no designan personas, sino situaciones relativas y funciones.<sup>40</sup>

La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadiegético) es por definición diegética, etc. Insistamos sobre el hecho de que el carácter eventualmente ficticio de la instancia primera no modifica más esa situación que el carácter eventualmente «real» de



las instancias siguientes: el señor de Renoncour no es un «personaje» en un relato asumido por el abate Prévost, es el *autor ficticio* de Memorias cuyo autor real, por otra parte, es, según sabemos, Prévost, igual que Robinson Crusoe es el autor ficticio de la novela de Defoe que lleva su nombre: después de lo cual, cada uno de ellos se convierte en personaje en su propio relato. Ni Prévost ni Defoe entran en el espacio de nuestra cuestión, que se refiere, recordémoslo una vez más, a la instancia narrativa y no a la instancia literaria. El señor de Renoncour y Crusoe son narradores-autores y, como tales, están en el mismo nivel narrativo que su público, es decir, ustedes y yo. No ocurre así con des Grieux, que no se dirige nunca a nosotros, sino sólo al paciente marqués, y, a la inversa, aun cuando ese marqués ficticio hubiera encontrado en Calais a un personaje real, digamos Sterne de viaje, no por ello sería ese personaje menos diegético, aunque real: igual que Richelieu en Dumas, Napoleón en Balzac o la princesa Mathilde en Proust. En una palabra, no hay que confundir el carácter extradiegético con la existencia histórica real, ni el carácter diegético (o incluso metadiegético) con la ficción: París y Balbec están en el mismo nivel, aunque uno sea real y el otro ficticio y nosotros somos todos los días objetos de relato, ya que no protagonistas de novela.

Pero no necesariamente toda narración extradiegética se asume como obra literaria ni su protagonista es un narrador-autor en posición de dirigirse, como el marqués de Renoncour, a un público calificado como tal.<sup>41</sup> Una novela en forma de diario íntimo, como el *Diario de un cura de campo* o la *Sinfonía pastoral*, no va destinada en principio a ningún público, ya que no a ningún lector, y lo mismo ocurre con la novela epistolar, ya cuente con un solo correspondiente, como *Pamela*, *Werther* u *Obermann*, calificada con frecuencia de diario disfrazado de correspondencia,<sup>42</sup> o varios, como *La nueva Eloísa* o *Las relaciones peligrosas*: Bernanos, Gide, Richardson, Goethe, Senancour, Rousseau o Laclos se presentan aquí como simples «editores», pero los autores ficticios de esos diarios íntimos o de esas «cartas recopiladas y publicadas por...» no se consideran, evidente-

mente (a diferencia de Renoncour o Crusoe o Gil Blas), «autores». Más aún: ni siquiera se asume forzosamente la narración extradiegética como narración escrita: nadie afirma que Mcursault o Malone hayan escrito el texto que leemos como su monólogo interior y es evidente que el texto de *Les lauriers sont coupés* no puede ser sino una «corriente de conciencia» —ni escrita ni hablada siquiera— misteriosamente captada y transcrita por Dujardin: lo propio del discurso inmediato es excluir toda determinación de forma de la instancia narrativa que constituye.

A la inversa, no toda narración intradiegética produce necesariamente, como la de des Grieux, un relato oral: puede consistir en un texto escrito, como la memoria sin destinatario redactada por Adolphe, o incluso en un texto literario ficticio, obra dentro de la obra, como la «historia» de *El curioso impertinente*, descubierta en un baúl por el cura de *Don Quijote* o la novela corta *El ambicioso por amor*, publicada en una revista ficticia por el protagonista de *Albert Savarus*, autor intradiegético de una obra metadiegética. Pero el relato segundo puede también no ser ni oral ni escrito y darse, abiertamente o no, como un relato interior: así el sueño de Jocabel en *Moyse sauvé* o, de forma más frecuente y menos sobrenatural, toda especie de recuerdo rememorado (en sueños o no) por un personaje: así (y sabido es cuánto sorprendió a Proust ese detalle) interviene en el segundo capítulo de *Sylvie* el episodio («recuerdo a medias soñado») del canto de Adrienne: «Volví a mi cama y no pude encontrar reposo en ella. Sumido en una semisomnolencia, toda mi juventud volvía a pasar en mis recuerdos... Me representaba un castillo de la época de Enrique IV, etc.»<sup>43</sup> Por último, puede ser asumido por una representación no verbal (la mayoría de las veces visual) que el narrador convierte en relato al describir él mismo esa especie de documento iconográfico (es la tela pintada que representa el abandono de Ariane, en las *Noces de Thétis et de Pélée* o la tapicería del diluvio en *Moyse sauvé*) o menos frecuentemente, haciendo que lo describa un personaje, como los cuadros de la vida de Joseph comentado por Amram en el mismo *Moyse sauvé*.

## El relato metadieético

El relato en segundo grado es una forma que se remonta a los orígenes mismos de la narración épica, ya que los cantos IX a XII de la *Odisea*, como sabemos, por lo demás, están dedicados al relato que Ulises hace ante la asamblea de los feacios. Por mediación de Virgilio, Ariosto y Tasso, ese procedimiento (enormemente utilizado, como se sabe, por otra parte, en *Las mil y una noches*) entra en la época barroca en la tradición novelesca, y una obra como la *Astrée*, por ejemplo, se compone en su mayor parte de relatos aportados por tal o cual personaje. Esa práctica se mantiene hasta el siglo XVIII, pese a la competencia de formas nuevas como la novela epistolar; se ve claramente en *Manon Lescaut* o *Tristram Shandy* o *Jacques el fatalista* y ni siquiera el advenimiento del realismo le impide sobrevivir en Balzac (*La casa de Nucingen*, *Otro estudio de mujer*, *La posada roja*, *Sarrasine*, *La piel de zapa*) y Fromentin (*Dominique*); podemos incluso observar cierta exacerbación del *topos* en Barbey o en *Cumbres borrascosas* (relato de Isabelle a Nelly, transmitido por Nelly a Lockwood, apuntado por Lockwood en su diario) y sobre todo en *Lord Jim*, en que el enmarañamiento alcanza los límites de la inteligibilidad común. El estudio formal e histórico de ese procedimiento superaría en gran medida nuestro pronóstico, pero es por lo menos necesario, más adelante, distinguir aquí los principales tipos de relación que pueden unir el relato metadieético al relato primero en el que se inserta.

El primer tipo es una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, que confiere al relato segundo una función *explicativa*. Es el «veamos por qué» balzaciano, pero asumido aquí por un personaje, ya sea la historia que cuente la de otro (*Sarrasine*) o, con mayor frecuencia, la suya propia (Ulises, des Grieux, Dominique). Todos esos relatos responden, explícitamente o no, a una pregunta de este tipo: «¿Qué acontecimientos han conducido a la situación actual?». La mayoría de las veces, la curiosidad del auditorio intradieético no es sino pretexto para responder a la del lector, como en las escenas

de exposición del teatro clásico, y el relato metadieético una simple variante de la analepsis explicativa. A eso se deben ciertas discordancias entre la función supuesta y la función real, generalmente resueltas a favor de la segunda: así, en el canto XII de la *Odisea*, Ulises interrumpe su relato en la llegada a la isla de Calipso, aunque la mayoría de su auditorio ignora la continuación; el pretexto es que se lo ha contado sumariamente a Alcínoo y a Aretusa (canto VII); la verdadera razón es, evidentemente, que el lector la conoce en detalle por el relato directo del canto V. «Cuando la historia es conocida», dice Ulises, «detesto repetirla»; esa repugnancia es, en primer lugar, la del poeta mismo.

El segundo tipo consiste en una relación puramente temática, que no entraña, pues, ninguna continuidad espacio-temporal entre metadiégesis y diégesis: relación de contraste (desgracia de Ariadna abandonada, en medio de las gozosas bodas de Tetis) o de analogía (como cuando Jocabel, en *Moyse sauvé*, vacila a la hora de ejecutar la orden divina y Amram le cuenta la historia del sacrificio de Abraham). La famosa estructura *en abyme* tan apreciada por el «nouveau roman» del decenio de 1960, es, evidentemente, una forma extrema de esa relación de analogía, llevada hasta los límites de la identidad. Por lo demás, la relación temática, cuando el auditorio la percibe, puede ejercer una influencia en la situación diegética: el efecto inmediato (y el fin, por lo demás) del relato de Amram es el de convencer a Jocabel, en un *exemplum* de función persuasiva. Sabido es que auténticos géneros, como la parábola o el apólogo (la fábula), descansan sobre esa acción monitiva de la analogía: ante la plebe rebelada, Menenio Agripa cuenta la historia de los *Miembros y el estómago*; después, añade Tito Livio, «mostrando hasta qué punto la sedición intestina del cuerpo era semejante a la rebelión de la plebe contra el Senado, consiguió convencerlos».<sup>14</sup> En Proust encontraremos una ilustración menos curativa de esa *virtud del ejemplo*.

El tercer tipo no entraña ninguna relación explícita entre los dos niveles de la historia: es el propio acto de narración el que desempeña una función en la diégesis, indepen-

dientemente del contenido metadieético: función de distracción, por ejemplo, y/u obstrucción. El ejemplo más ilustrado se encuentra con toda seguridad en *Las mil y una noches*, en que Scheherazade rechaza la muerte a fuerza de relatos, cualesquiera que sean (con tal de que interesen al sultán). Podemos observar que, desde el primero al tercer tipo, la importancia de la instancia narrativa no hace sino aumentar. En el primero, la relación (de encadenamiento) es directa, no pasa por el relato y podría muy bien prescindir de él: la cuenta Ulises o no, la tempestad es lo que lo ha arrojado a la orilla de Feacia, la única transformación introducida por su relato es de tipo puramente cognoscitivo. En el segundo, la relación es indirecta, rigurosamente mediatizada por el relato, que es indispensable para el encadenamiento: la aventura de los miembros y del estómago calma a la plebe a *condición* de que Menenio se la cuente. En el tercero, la relación ya sólo se da entre el acto narrativo y la situación presente, el contenido metadieético no importa (casi) más que el mensaje bíblico en una acción de *filibusterismo* en la tribuna del Congreso. Esa relación confirma perfectamente, si fuera necesario, que la narración es un *acto* como cualquier otro.

### *Metalepsis*

El paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda otra forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva. Cortázar cuenta<sup>45</sup> la historia de un hombre asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo: se trata de una forma inversa (y extrema) de la figura narrativa que los clásicos llamaban la *metalepsis del autor* y que consiste en fingir que el poeta «produce él mismo los efectos que canta»,<sup>46</sup> como cuando decimos que Virgilio «hace morir» a Dido en el canto IV de la *Eneida* o cuando Diderot, de forma más equívoca, escribe en

*Jacques el fatalista*: «¿Qué me impediría casar al señor y hacerlo cornudo?», o bien, dirigiéndose al lector, «Si eso os agrada, volvamos a poner a la campesina de grupa tras su conductor, dejémoslos ir y volvamos a nuestros dos viajeros». <sup>47</sup> Sterne llegaba hasta el extremo de solicitar la intervención del lector, a quien pide que cierre la puerta o ayude al señor Shandy a 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, inversamente, como en el caso de Cortázar, produce un efecto de extravagancia ora graciosa (cuando se presenta, como en Sterne o Diderot, en tono de broma) ora fantástica.

Vamos a ampliar a todas esas transgresiones el término de *metalepsis narrativa*. <sup>48</sup> Algunas, tan triviales e inocentes como las de la retórica clásica, juegan con la doble temporalidad de la historia y la narración: así Balzac, en un pasaje ya citado de *Ilusiones perdidas*: «Mientras el venerable eclesiástico sube las rampas de Angulema, no es inútil explicar...», como si la narración fuera contemporánea de la historia y debiese rellenar esos tiempos muertos. Siguiendo ese modelo tan difundido, Proust escribe por ejemplo: «Ya no me queda tiempo, antes de mi partida para Balbec, para comenzar retratos del mundo...», o «Me contento aquí, a medida que el tren carreta se detiene y el empleado grita Doncières, Grattevast, Maineville, etc., con observar lo que me evocan la playita o la guarnición», o: «pero ya es hora de alcanzar al barón que avanza...» <sup>49</sup> Sabido es que los juegos temporales de Sterne son un poco más atrevidos, es decir, un poco más literales, como cuando las digresiones de Tristram narrador (extradiegético) obligan a su padre (en la diégesis) a prolongar su siesta más de una hora, <sup>50</sup> pero aquí también el principio es el mismo. <sup>51</sup> En cierto modo, el pirandellismo de *Seis personajes en busca de autor* o de *Esta noche improvisamos*, en que los mismos actores son sucesivamente protagonistas y comediantes, no es sino una vasta expansión de la *metalepsis*, como todo lo que de ella se deriva en el teatro de Genet, por ejemplo, y como los cambios de nivel de relato robbe-grilletiano: personajes escapados

de un cuadro, de un libro, de un recorte de prensa, de una fotografía, de un sueño, de un recuerdo, de un fantasma, etc. Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y *que es precisamente la narración (o la representación) misma*; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta. A eso se debe la inquietud tan acertadamente designada por Borges: «Tales invenciones sugieren que, si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes ficticios.»<sup>52</sup> Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato.

Una figura menos audaz, pero que podemos vincular con la metalepsis, consiste en contar como diegético, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que, sin embargo, hemos presentado (o se deja adivinar fácilmente) como metadiegético en su principio o, si se prefiere, en su origen: como si el marqués de Renoncour, tras haber reconocido que sabe por el propio des Grieux la historia de sus amores (o incluso después de haberle dejado hablar durante unas páginas), volviera a tomar la palabra después para contar esa historia él mismo, ya sin «fingir», diría Platón, «que se ha convertido en des Grieux». El arquetipo de ese procedimiento es sin duda el *Teeteto*, que, como sabemos, consiste en una conversación entre Sócrates, Teodoro y Teeteto, transmitida por el propio Sócrates a Euclides, quien se la transmite a Terpsion. Pero, para evitar, dice Euclides, «la molestia de esas fórmulas intercaladas en el discurso, cuando, por ejemplo, Sócrates dice hablando de sí mismo: "y yo dije" o "yo respondí" y, hablando de su interlocutor: "estuvo de acuerdo" o "no lo aceptó"', se ha redactado la conversación en forma de un «diálogo directo de Sócrates con sus interlocutores».<sup>53</sup> Llamaremos a esas formas de narración en que el transmisor metadiegético, mencionado o no, resulta eliminado inmediatamente en beneficio del narra-

—dor primero, lo que en cierto modo ahorra un nivel narrativo (o a veces varios), *metadieético reducido* (sobreentendido: al dieético) o *seudodieético*:

— A decir verdad, la reducción no siempre es evidente o, más exactamente, la diferencia entre metadieético y seudodieético no siempre es perceptible en el texto narrativo literario, que (contrariamente al texto cinematográfico) no dispone de rasgos capaces de marcar el carácter metadieético de un segmento,<sup>54</sup> salvo si cambia la persona: si el señor de Renoncour ocupara el lugar de des Grieux para contar las aventuras de éste, la substitución se manifestaría inmediatamente en el paso del *yo* al *él*; pero, cuando el héroe de *Sylvie* revive en sueños un momento de su juventud, nada permite dilucidar si el relato es entonces relato de ese sueño o, directamente y por sobre la instancia onírica, relato de ese momento.

#### *De Jean Santeuil a En busca del tiempo perdido, o el triunfo del seudodieético*

Después de ese nuevo rodeo, nos será más fácil caracterizar la elección narrativa realizada, deliberadamente o no, por Proust en *En busca del tiempo perdido*. Pero primero hay que recordar cuál había sido la de la primera gran obra narrativa de Proust o, más exactamente, de la primera versión de *En busca del tiempo perdido*, es decir, *Jean Santeuil*. En ella, se desdobra la instancia narrativa: el narrador extradieético, que no lleva nombre (pero que es una primera hipótesis del protagonista y al que vemos en situaciones atribuidas más adelante a Marcel) está de vacaciones con un amigo en la bahía de Concarneau; los dos jóvenes se hacen amigos de un escritor llamado C. (segunda hipótesis del protagonista), que, a petición de ellos, se pone a leerles cada noche las páginas escritas durante la jornada de una novela que está redactando. Esas lecturas fragmentarias no aparecen transcritas, pero unos años más tarde, después de la muerte de C., el narrador, que dispone no se sabe cómo de una copia de la novela, se decide a publicarla: es *Jean*



*Santeuil*, cuyo protagonista es, evidentemente, un tercer esbozo de Marcel. Esa estructura descolgada es un poco arcaizante, con las dos únicas diferencias, respecto de la tradición representada por *Manon Lescaut*, de que el narrador intradiegético no cuenta aquí su propia historia y de que su relato no es oral, sino escrito, e incluso literario, ya que se trata de una novela. Más adelante volveremos a hablar de la primera diferencia, que atañe al problema de la «persona», pero aquí hay que insistir en la segunda, que atestigua, en una época en que esos procedimientos han dejado de apreciarse, una cierta timidez ante la escritura novelesca y una evidente necesidad de «distanciación» de esa biografía de Jean... mucho más próxima a la autobiografía que *En busca del tiempo perdido*. El desdoblamiento narrativo se ve agravado, además, por el carácter literario y, lo que es más, «ficticio» (por ser novelesco) del relato metadiegético.

De esa primera etapa hay que recordar que Proust no ignoraba la práctica del relato «en episodios» y que había sufrido la tentación al respecto. Por lo demás, hace alusión a ese procedimiento en un párrafo de *La fugitiva*: «Los novelistas afirman con frecuencia en una introducción que han viajado a un país y han conocido a alguien que les ha contado la vida de una persona. Entonces le ceden la palabra y el relato que les hace es precisamente su novela. Así, la vida de Fabrice del Dongo fue contada a Stendhal por un canónigo de Padua. ¡Cuánto nos gustaría, cuando amamos, es decir, cuando la existencia de otra persona nos parece misteriosa, encontrar a semejante narrador informado! Y, desde luego, existe. ¿Acaso nosotros mismos no contamos con frecuencia, sin la menor pasión, la vida de tal o cual mujer a uno de nuestros amigos o a un extraño que nada sabían de sus amores y nos escuchan con curiosidad?»<sup>55</sup> Vemos que esa observación no se refiere sólo a la creación literaria, sino que se extiende a la actividad narrativa más corriente, tal como puede ejercerse, entre otras, en la existencia de Marcel: esos relatos hechos por X a Y a propósito de Z son el tejido mismo de nuestra «experiencia», una parte de la cual es de tipo narrativo.

Esos antecedentes y esa alusión no hacen sino dar más relieve a ese rasgo dominante de la narración en *En busca del tiempo perdido*, que es la *eliminación casi sistemática del relato metadieético*. En primer lugar, la ficción del manuscrito recogido se ve substituida por una narración directa en que el protagonista-narrador presenta abiertamente su relato como obra literaria y asume, pues, el papel de autor (ficticio), como Gil Blas o Robinsón, en contacto inmediato con el público. Eso explica el empleo del término «este libro» o «esta obra»<sup>56</sup> para designar su relato; esos plurales académicos;<sup>57</sup> esas observaciones al lector;<sup>58</sup> e incluso eseseudodiálogo chistoso al modo de Sterne o de Diderot: «Todo esto, dirá el lector, no nos comunica nada sobre... — Es muy enojoso, en efecto, señor lector. Y más triste de lo que usted cree... — ¿Le presentó por fin al príncipe la señora d'Arpajon? — No, pero cállese y déjeme reanudar mi relato.»<sup>59</sup> El novelista ficticio de *Jean Santeuil* no se permitía tanto y esa diferencia da idea del progreso logrado en la emancipación del narrador. Además, las inserciones metadieéticas están casi completamente ausentes de *En busca del tiempo perdido*: apenas podemos citar al respecto el relato hecho por Swann a Marcel de su conversación con el príncipe de Guermantes convertido al dreyfusismo,<sup>60</sup> los informes de Aimé sobre la conducta pasada de Albertine<sup>61</sup> y sobre todo el relato atribuido a los Goncourt de una cena en casa de los Verdurin.<sup>62</sup> Nótese, por lo demás, que en esos tres casos se coloca en primer plano la instancia narrativa y compite 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 invertidas, es una parodia imaginaria; y el pseudo-Goncourt, parodia real, está aquí mucho más como página de literatura y testimonio sobre la vanidad de las Letras que como documento sobre el salón Verdurin; por esas diversas razones, no era posible reducir esos relatos metadieéticos, es decir, hacer que el narrador volviera a asumirlos.

En cambio, en todos los demás casos la práctica constante de *En busca del tiempo perdido* es lo que hemos lla-

madoseudodiegético, es decir, un relato segundo en su principio, pero inmediatamente devuelto al nivel primero y asumido, cualquiera que sea su origen, por el protagonista-narrador. La mayoría de las analepsis advertidas en el primer capítulo proceden ora de recuerdos rememorados por el protagonista y, por tanto, de una especie de *relato interior* al modo de Nerval, ora de relatos que le ha hecho un tercero. Corresponden al primer tipo, por ejemplo, las últimas páginas de *A la sombra de las muchachas en flor*, que evocan las mañanas soleadas de Balbec, pero a través del recuerdo que de ellas ha conservado el protagonista de vuelta en París: «Lo que volví a ver casi invariablemente, cuando pensé en Balbec, fueron los momentos en que, todas las mañanas, durante la temporada de buen tiempo...»; después de lo cual la evocación olvida su pretexto mnémico y se desarrolla por sí misma, en relato directo, hasta la última línea, de modo que muchos lectores no advierten el rodeo espacio-temporal que lo había originado y creen que se trata de una simple «vuelta hacia atrás» isodiegética, sin cambio de nivel narrativo; o el regreso a 1914, durante la estancia en París de 1916, introducido por esta frase: «*Pensaba en que hacía mucho que no había vuelto a ver a ninguna de las personas de que se ha hablado en esta obra. Sólo en 1914...*»;<sup>63</sup> sigue un relato directo de ese primer regreso, como si no se tratara de un recuerdo evocado durante el segundo, o como si ese recuerdo no fuera sino un pretexto narrativo, lo que Proust llama precisamente un «procedimiento de transición»; unas páginas más adelante, el pasaje dedicado a la visita de Saint-Loup,<sup>64</sup> que comienza como una analepsis isodiegética, termina con esta frase que revela a *posteriori* su origen mnémico: «Al tiempo que *recordaba así* la visita de Saint-Loup...» Pero hay que recordar sobre todo que *Combray I* es un ensueño de insomnio, que *Combray II* es un «recuerdo involuntario» provocado por el gusto de la magdalena y que todo lo que sigue, a partir de *Un amor de Swann*, es de nuevo una evocación del insomnio: todo *En busca del tiempo perdido* es una vasta analepsisseudodiegética en función de los recuerdos del «sujeto intermedio», en seguida reivindicados y asumidos

como relato por el narrador final.

Al segundo tipo corresponden todos esos episodios, evocados en el capítulo anterior a propósito de los problemas de focalización, que se han producido fuera de la presencia del protagonista y de los cuales el narrador no ha podido, pues, recibir información sino mediante un *relato intermedio*: así, las circunstancias del matrimonio de Swann, los tratos entre Norpois y Falfenheim, la muerte de Bergotte, la conducta de Gilberte después de la muerte de Swann, la recepción que se ha perdido en casa de la Berma:<sup>65</sup> como hemos visto, la fuente de esas informaciones unas veces está declarada, otras veces implícita, pero en todos los casos Marcel incorpora celosamente a su relato lo que ha sabido por Cottard, por Norpois, por la duquesa, o por Dios sabe quién, como si no soportara la posibilidad de dejar a otro la menor parte de su privilegio narrativo.

El caso más típico, y, naturalmente, más importante, es aquí el de *Un amor de Swann*. En su principio, ese episodio es doblemente metadiegético, ya que en primer lugar Marcel ha recibido los detalles de un narrador y en un momento indeterminados y, además, porque Marcel recuerda dichos detalles a lo largo de ciertas noches de insomnio: recuerdos de relatos anteriores, pues, a partir de los cuales, una vez más, el narrador extradiegético recoge todo lo aportado y cuenta en su propio nombre toda esa historia ocurrida antes de su nacimiento, no sin introducir en ella marcas sutiles de su existencia ulterior,<sup>66</sup> que son como una firma e impiden al lector olvidarlo por mucho tiempo: hermoso ejemplo de egocentrismo narrativo. Proust había saboreado en *Jean Santeuil* los placeres desusados de lo metadiegético, parece como si hubiera jurado no volver a ello y reservarse (o reservar a su portavoz) la totalidad de la función narrativa. *Un amor de Swann* contado por el propio Swann habría comprometido esa unidad de instancia y ese monopolio del protagonista. Swann, exhipóstasis de Marcel,<sup>67</sup> ya no debe ser, en la economía definitiva de *En busca del tiempo perdido*, sino un precursor desgraciado e imperfecto: no tiene, pues, derecho a la «palabra», es decir, al

relato... y menos aún (ya volveremos a hablar de eso) al discurso que lo lleva en su seno, lo acompaña y le da sentido. Esa es la razón por la que Marcel, y sólo él, es quien en última instancia, y sin tener en cuenta ninguna de las demás, debe contar esa aventura que no es la suya. Pero que la prefigura, como todo el mundo sabe, y en cierta medida la determina. Volvemos a ver aquí la influencia indirecta, analizada más arriba, de ciertos relatos metadiegticos: el amor de Swann por Odette no tiene ninguna repercusión directa en el destino de Marcel<sup>68</sup> y, por esa razón, la norma clásica lo consideraría sin duda puramente *episódico*; pero su repercusión indirecta, es decir, la influencia del conocimiento que de él tiene Marcel por mediación de un relato, es, en cambio, considerable y él mismo lo atestigua en esta página de *Sodoma*:

Pensaba entonces en todo lo que había sabido del amor de Swann por Odette, de la forma como Swann se había visto burlado toda su vida. En el fondo, ahora que lo pienso, la hipótesis que me hizo poco a poco construir todo el carácter de Albertine e interpretar dolorosamente cada momento de una vida que yo no podía controlar en su totalidad, fue el recuerdo, la idea fija del carácter de la señora Swann, tal como me habían *contado* que era. Esos *relatos* contribuyeron a hacer que en el futuro mi imaginación hiciese el juego de suponer que Albertine, en lugar de ser la buena muchacha que era, habría podido tener la misma inmoralidad, la misma facultad de engaño que una vieja zorra, y yo pensaba en todos los sufrimientos que me habrían esperado en ese caso, si hubiera habido de amarla alguna vez.<sup>69</sup>

*Esos relatos contribuyeron...: a causa* del relato de un amor de Swann podrá Marcel efectivamente imaginar un día a una Albertine semejante a Odette: infiel, viciosa, inaccesible y, *por consiguiente*, enamorarse de ella. Ya sabemos lo que sigue. Poder del relato...

No olvidemos, al fin y al cabo, que, si Edipo puede hacer lo que todo el mundo, según dicen, no hace sino desear, es porque un oráculo ha *contado* de antemano que mataría un día a su padre y se casaría con su madre: sin oráculo,

no hay exilio ni, por tanto, incógnito ni, por tanto, parricidio ni incesto. El oráculo de *Edipo rey* es un relato metadigético en futuro, cuya sola enunciación va a desencadenar la «máquina infernal» capaz de cumplirlo. No es una profecía que se realiza, es una trampa en forma de relato y que «cuaja». Sí, poder (y astucia) del relato. Los hay que hacen vivir (Scheherazade), los hay que matan. Y no se puede juzgar bien *Un amor de Swann*, si no se comprende que ese amor *contado* es un instrumento del Destino.

### Persona

Hasta aquí se ha podido observar que no empleábamos los términos de «relato en primera —o en tercera— persona» sino entre comillas de advertencia. En efecto, esas locuciones corrientes me parecen inadecuadas; en el sentido de que subrayan la variación en el elemento de hecho invariable de la situación narrativa, a saber, la presencia, explícita o implícita, de la «persona» del narrador, que no puede estar en su relato, como todo sujeto de la enunciación en su enunciado, sino en «primera persona», salvo que haya enlaje de convención como en los *Comentarios* de César: y precisamente el hecho de que se subraye la «persona» hace pensar que la elección —puramente gramatical y retórica— del narrador es constantemente del mismo tipo que la de César al decidir escribir sus *Memorias* «a» tal o cual persona. Sabido es que en realidad el problema no radica en eso. La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus «personajes»<sup>70</sup> o por un narrador extraño a dicha historia. La presencia de verbos en primera persona en un texto narrativo puede, pues, remitir a dos situaciones muy diferentes, que la gramática confunde pero el análisis narrativo debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por sí mismo, como cuando Virgilio escribe «Arma virumque *cano*...», y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes

de la historia, como cuando Crusoe escribe: «En 1632, nací en York...» Resulta más que evidente que la expresión «relato en primera persona» no se refiere sino a la segunda de esas situaciones y esa disimetría confirma su impropiedad. En la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento *como tal* en el relato, toda narración se hace, por definición, virtualmente en primera persona (aunque sea en plural académico, como cuando Stendhal escribe: «*Hemos de confesar que... hemos comenzado la historia de nuestro héroe...*») La verdadera cuestión es la de si ha tenido o no el narrador ocasión de emplear la primera persona para designar a *uno de los personajes*. Así, pues, distinguiremos aquí dos tipos de relatos: uno de narrador ausente de la historia que cuenta (ejemplo: Homero en la *Ilíada* o Flaubert en *La educación sentimental*), otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta (ejemplo: *Gil Blas* o *Wuthering Heights*). Llamo al primer tipo, por razones evidentes, *heterodiegético* y al segundo *homodiegético*.

Pero seguramente los ejemplos elegidos revelan ya una disimetría en el estatuto de esos dos tipos: Homero y Flaubert están uno y otro totalmente y, por tanto, *igualmente* ausentes de los dos relatos citados; en cambio, no se puede decir que *Gil Blas* y Lockwood tengan una presencia igual en sus relatos respectivos: *Gil Blas* es innegablemente el protagonista de la historia que cuenta, Lockwood no lo es innegablemente (y podríamos encontrar fácilmente ejemplos de «presencia» aún más tenue: en seguida volveré a esto). La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato (*Gil Blas*); otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo; Lockwood, ya citado, el narrador anónimo de *Louis Lambert*, Ishmael en *Moby Dick*, Marlow en *Lord Jim*, Carraway en *The Great Gatsby*, Zeitblom en *Doktor Faustus...* sin olvidar al más ilustre y más típico, el transparente (pero indiscreto) Dr. Watson de Conan Doyle.<sup>71</sup> Parece como si el narrador no pudiera ser en su relato un comparsa ordinaria

rio: no puede ser sino divo o simple espectador. Para la primera variedad (que representa en cierto modo el grado intenso del homodiegético) reservaremos el término, inevitable, de *autodiegético*.

La relación del narrador con la historia, definida en esos términos, es en principio invariable: hasta 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 infaliblemente infracción a una norma implícita, al menos cuando lo percibe, el paso de un estatuto a otro: así la desaparición (discreta) del narrador-testigo inicial de *Rojo y negro* o de *Bovary* o la (más ruidosa) del narrador de Lamiel, que sale abiertamente de la diégesis «para llegar a ser hombre de letras. Así, lector benévolo, adiós, no volverás a oír hablar de mí».<sup>72</sup> Transgresión más fuerte aún, el cambio de persona gramatical para designar al mismo personaje: así, en *Autre étude de femme*, Bianchon pasa súbitamente del «yo» al «él»,<sup>73</sup> como si abandonara de repente el papel de narrador; así, en *Jean Santeuil*, el protagonista pasa, a la inversa, del «él» al «yo».<sup>74</sup> En el campo de la novela clásica, y todavía en Proust, semejantes efectos se deben, evidentemente, a una especie de patología narrativa, explicable por modificaciones apresuradas y estados de inconclusión del texto; pero sabido es que la novela contemporánea ha superado ese límite, como muchos otros, y no vacila en establecer entre narrador y personaje(s) una relación variable o flotante, vértigo pronominal que concuerda con una lógica más libre y una idea más compleja de la «personalidad». Las formas más extremas de esa emancipación<sup>75</sup> tal vez no sean las más perceptibles, ya que en ellas han desaparecido los atributos clásicos del «personaje» —nombre propio, «carácter» físico y moral— y con ellos los puntos de referencia de la circulación gramatical. Seguramente Borges es quien nos ofrece el ejemplo más espectacular de esa transgresión —precisamente porque se inscribe aquí en un sistema narrativo totalmente tradicional que acentúa el contraste—, en el cuento titulado *La forma de la espada*,<sup>76</sup> en que el protagonista comienza



contando su infame aventura e identificándose con su víctima, antes de confesar que es, en realidad, *el otro*, el cobarde denunciador hasta entonces tratado, con el desprecio debido, en «tercera persona». El propio Moon da el comentario «ideológico» de ese procedimiento narrativo: «Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres... Yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres.» Lo fantástico borgiano, emblemático en eso de toda una literatura moderna, *carece de acepción de persona*.

No pretendo orientar en ese sentido la narración proustiana, pese a que en ella el proceso de desintegración del «personaje» está notoriamente avanzado. *En busca del tiempo perdido* es fundamentalmente un relato autodiegético, en que el protagonista-narrador no cede, por así decir, nunca a nadie, como hemos visto, el privilegio de la función narrativa. Lo más importante aquí no es la presencia de esa forma totalmente tradicional, sino ante todo la conversión de que resulta y, además, las dificultades que encuentra en una novela como ésta.

«Autobiografía disimulada»: en general, parece totalmente natural y como evidente que *En busca del tiempo perdido* sea un relato de forma autobiográfica escrito «en primera persona». Esa naturalidad es de una evidencia engañosa, pues el designio inicial de Proust, como lo sospechaba Germaine Brée ya en 1948, y como lo ha confirmado posteriormente la publicación de *Jean Santeuil*, no reservaba ningún lugar, salvo preliminar, a esa posición narrativa. *Jean Santeuil*, recordémoslo, es de forma deliberadamente heterodiegética. Ese rodeo impide, pues, considerar la forma narrativa de *En busca del tiempo perdido* prolongación directa de un discurso auténticamente personal, cuyas discordancias respecto de la vida real de Marcel Proust no constituirían sino desviaciones secundarias. «El relato en primera persona», escribe acertadamente Germaine Brée, «es fruto de una opción estética consciente y no signo de la confidencia directa, de la confesión, de la autobiografía.»<sup>77</sup>

Hacer contar la vida de «Marcel» por el propio «Marcel», después de haber hecho contar la de «Jean» por el escritor «C.» corresponde, en efecto, a una opción narrativa tan marcada y, por tanto, tan significativa —e incluso más, por el rodeo— como la de Defoe en *Robinson Crusoe* o la de Lesage en *Gil Blas*. Pero, además, no podemos dejar de observar que esa conversión de lo heterodiegético a lo autodiegético acompaña, y completa, la otra conversión, ya observada, de lo metadiegético en lo diegético (oseudodiegético). De Santeuil a *En busca del tiempo perdido*, el protagonista podía pasar del «él» al «yo» sin que por ello desapareciera la estratificación de las instancias narrativas: bastaba con que la «novela» de C. fuera autobiográfica o incluso simplemente de forma autodiegética. A la inversa, la doble instancia podía reducirse sin modificar la relación entre protagonista y narrador: bastaba con suprimir el preámbulo y comenzar por algo así: «Marcel llevaba mucho tiempo acostándose temprano...» Así, pues, hay que estudiar en su significado pleno la doble conversación que constituye el paso del sistema narrativo de *Jean Santeuil* al de *En busca del tiempo perdido*.

Si definimos, en todo relato, el estatuto del narrador a la vez por su nivel narrativo (extradiegético o intradiegético) y por su relación con la historia (heterodiegético u homodiegético), podemos representar mediante un cuadro con doble entrada los cuatro tipos fundamentales de estatuto del narrador: 1) *extradiegético-heterodiegético*, paradigma: Homero, narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, paradigma: Gil Blas, narrador en primer grado que cuenta su propia historia; 3) *intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Scheherazade, narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente; 4) *intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulises en los Cantos IX a XII, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia. En este sistema, el narrador (segundo) de la casi totalidad del relato de *Santeuil*, el novelista ficticio C., se sitúa en la misma casilla que Scheherazade como intra-heterodiegético y el narrador (único) de *En busca del tiempo perdido* en

la casilla diametralmente (diagonalmente) opuesta (sea cual fuera la disposición dada a las entradas) de Gil Blas, como extra-homodiegético:

| RELACIÓN \ NIVEL | Extradiegético     | Intradiegético     |
|------------------|--------------------|--------------------|
|                  |                    |                    |
| Heterodiegético  | Homero             | Scheherazade<br>C. |
| Homodiegético    | Gil Blas<br>Marcel | Ulises             |

Se trata de una inversión absoluta, ya que se pasa de una situación caracterizada por la disociación completa de las instancias (primer narrador-autor extradiegético: «yo» —segundo narrador, novelista intradiegético: «C.» — protagonista metadiegético: «Jean») a la situación inversa, caracterizada por la reunión de tres instancias en una sola «persona»: el protagonista-narrador-autor Marcel. El significado más manifiesto de esa inversión es el de la asunción tardía, y deliberada, de la *forma* de la autobiografía directa, que hay que comparar inmediatamente con el hecho, aparentemente contradictorio, de que el contenido narrativo de *En busca del tiempo perdido* sea menos directamente autobiográfico que el de *Santeuil*:<sup>78</sup> como si Proust hubiera debido vencer primero cierta adherencia a sí mismo, separarse de sí mismo para conquistar el derecho a decir «yo» o, más precisamente, el derecho a hacer decir «yo» a ese protagonista que no es ni totalmente él mismo ni totalmente otro. La conquista del «yo» no es, pues, aquí regreso y presencia a y de sí mismo, instalación en la comodidad

de la «subjetividad»,<sup>79</sup> sino tal vez lo contrario exactamente: la difícil experiencia de una relación consigo mismo vivida como (ligera) distancia y descentramiento, relación que simboliza de maravilla esa semihomonimia más que discreta, y como accidental, del protagonista-narrador y el firmante.<sup>80</sup>

Pero esa explicación, como vemos, se refiere sobre todo al paso de lo heterodiegético a lo autodiegético y deja un poco atrás la supresión del nivel metadiegético. La condensación brutal de las instancias tal vez estuviera ya comenzada en esa páginas de *Jean Santeuil* en que el «yo» del narrador (pero, ¿cuál?) substitufa como por descuido al «él» del protagonista: efecto de impaciencia, sin duda, pero no tanto impaciencia por «expresarse» o por «contarse» quitando la máscara de la ficción novelesca; irritación, más bien, ante los obstáculos o dificultades opuestos por la disociación de las instancias a la forma del discurso... que, ya en *Jean Santeuil*, no es sólo un discurso narrativo. Nada es más molesto seguramente, para un narrador tan deseoso de acompañar su «historia» con esa clase de comentario perpetuo que es su justificación profunda, que haber de cambiar sin cesar de «voz», contar las experiencias del protagonista «en tercera persona» y comentarlas después en su propio nombre, mediante una intrusión constantemente reiterada y siempre discordante: eso explica la tentación de saltar el obstáculo y reivindicar y anexionarse finalmente la propia experiencia, como en esa página en que el narrador, tras haber contado las «impresiones recuperadas» por Jean cuando el paisaje del lago de Ginebra le recuerda el mar en Beg Meil, empalma con sus propias reminiscencias y su resolución de no escribir «sino cuando un pasado resucitaba de repente en un olor, en una vista que hacía estallar y por encima del cual palpita la imaginación y cuando ese gozo me daba la inspiración».<sup>81</sup> Como se ve, aquí ya no se trata de descuido: es la posición narrativa de conjunto adoptada en *Santeuil* la que resulta inadecuada y acaba cediendo a las necesidades y a las instancias más profundas del discurso. Tales «accidentes» prefiguran a la vez el fracaso o, mejor, el abandono próximo de *Santeuil* y su reanu-

dación ulterior en la voz propia de *En busca del tiempo perdido*, la de la narración autodiegética directa.

Pero, como hemos visto en el capítulo del modo, esa nueva posición también va acompañada de dificultades, ya que ahora hay que integrar en un relato de forma autobiográfica toda una crónica social que supera con frecuencia el campo de los conocimientos directos del protagonista, y que a veces incluso, como en el caso de *Un amor de Swann*, no entra sin dificultad en los del narrador. En realidad, como ha demostrado B. G. Rodgers,<sup>82</sup> la novela proustiana no consigue sino a duras penas conciliar dos postulaciones contradictorias: la de un discurso «córico» omnipresente, que apenas se acomoda a la narración «objetiva» clásica y que exige que la experiencia del protagonista se confunda con el pasado del narrador, que podrá así comentarla sin apariencia de intrusión (lo que explica la adopción final a una narración autodiegética en que pueden mezclarse y fundirse las voces del protagonista, del narrador y del autor vuelto hacia un público al que enseñar y convencer)... y la de un contenido narrativo muy vasto, que desborda en gran medida la experiencia interior del protagonista y exige por momentos un narrador casi «omnisciente»: eso explica los obstáculos y las pluralidades de focalización que ya hemos visto.

La posición narrativa de *Jean Santeuil* era sin duda insostenible y su abandono nos parece retrospectivamente «justificado»; la de *En busca del tiempo perdido* está mejor adaptada a las necesidades del discurso proustiano, pero no es, ni mucho menos, de una coherencia perfecta. En realidad, el designio proustiano no podía satisfacerse plenamente ni con uno ni con otro: ni con la «objetividad» demasiado distante del relato heterodiegético, que mantenía el discurso del narrador alejado de la «acción» y, por tanto, de la experiencia del protagonista, ni con la «subjetividad» del relato autodiegético, demasiado personal y como demasiado estrecha para abarcar sin inverosimilitud un contenido narrativo que desborda en gran medida esa experiencia. Se trata aquí, precisémoslo, de la experiencia ficticia del protagonista, que Proust, por razones bien conocidas,

quiso que fuera más limitada que la suya propia: en un sentido, nada de *En busca del tiempo perdido* supera la experiencia de Proust, pero todo lo que consideró que debía atribuir a Swann, a Saint-Loup, a Bergotte, a Charlus, a la señorita Vinteuil, a Legrandin, a muchos otros más, supera, evidentemente, a la de Marcel: dispersión deliberada de la «materia» autobiográfica, que es, pues, responsable de ciertas dificultades narrativas. Así —y por volver a citar sólo las dos paralepsis más flagrantes— puede pareceros extraño que Marcel haya llegado a conocer los últimos pensamientos de Bergotte, pero no que Proust tenga acceso a ellos, ya que los «vivió» él mismo en le Jeu de Paume cierto día de mayo de 1921; asimismo, podemos extrañarnos de que Marcel lea tan bien en los sentimientos ambiguos de la señorita Vinteuil en Montjouvain, pero mucho menos, me parece, que Proust haya sabido atribuírselos. Todo eso, y muchas otras cosas más, procede de Proust y no vamos a llevar el desprecio del «referente» hasta el extremo de pasarlo por alto; pero, como también sabemos, quiso liberarse de todo eso liberando a su protagonista. Así, pues, necesitaba a la vez un narrador «omnisciente» capaz de dominar una experiencia moral ahora *objetivada* y un narrador autodiegético capaz de asumir personalmente, autenticar y aclarar con su propio comentario la experiencia espiritual que da su sentido final a todo el resto y que sigue siendo, por su parte, el privilegio del protagonista. A eso se debe esa situación paradójica, y para algunos escandalosa, de una narración «en primera persona» y, sin embargo, omnisciente a veces. También en esto, sin quererlo, tal vez sin saberlo, y por razones que se deben a la naturaleza profunda —y profundamente contradictoria— de su propósito, *En busca del tiempo perdido* atenta contra las convenciones más establecidas de la narración novelesca al hacer tambalearse no sólo sus «formas» tradicionales, sino también —conmoción más secreta y, por tanto, más decisiva— la lógica misma de su discurso.

Como en todo relato de forma autobiográfica,<sup>83</sup> los dos actantes que Spitzer llamaba *erzählendes Ich* (yo narrante) y *erzähltes Ich* (yo narrado) están separados en *En busca del tiempo perdido* por una diferencia de edad y de experiencia que permite al primero tratar al segundo con una especie de superioridad condescendiente e irónica, muy sensible, por ejemplo, en la escena de la presentación fallida de Marcel a Albertine o en la del beso denegado.<sup>84</sup> Pero lo propio de *En busca del tiempo perdido*, lo que la distingue aquí de casi todas las demás autobiografías, reales o ficticias, es que a esa experiencia esencialmente variable, y que disminuye fatalmente a medida que el protagonista avanza en el «aprendizaje» de la vida, se suma una diferencia más radical y como absoluta, irreductible a un simple «progreso»: la que determina la revelación final, la experiencia decisiva de la memoria involuntaria y de la vocación estética. En eso *En busca del tiempo perdido* 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 sólo sabe, y de la forma más empírica, *más* que el protagonista; *sabe*, en lo absoluto, conoce la Verdad: una verdad a la que el protagonista no se acerca por un movimiento progresivo y continuo, sino que, muy al contrario, y pese a los presagios y anuncios con que se ha hecho preceder aquí y allá, se derrite sobre él en el momento en que se encuentra en cierto modo más alejado de ella que nunca: «Hemos llamado a todas las puertas que dan al vacío y la única por la que podemos entrar y que en vano habríamos buscado durante cien años chocamos con ella sin saberlo y se abre.»

Esa particularidad de *En busca del tiempo perdido* entraña una consecuencia decisiva para las relaciones entre el discurso del protagonista y el del narrador. En efecto, hasta ese momento esos dos discursos se habían yuxtapuesto, se habían entrelazado, pero, salvo en dos o tres excepciones,<sup>85</sup> nunca se habían confundido: la voz del error y la tribulación no podía identificarse con la del conocimiento

y la sabiduría: la de Parsifal con la de Gurnemanz. En cambio, a partir de la *revelación última* (por invertir el término aplicado por Proust a *Sodoma I*), las dos voces pueden fundirse y confundirse, o alternarse en un mismo discurso, ya que en adelante el *yo pensaba* del protagonista puede escribirse «comprendía», «observaba», «adivinaba», «sentía», «sabía», «sentía profundamente», «se me ocurrió», «ya había llegado a esa conclusión», «comprendí», etc.<sup>86</sup>, es decir, coincidir con el *yo sé* del narrador. A eso se debe esa proliferación repentina del discurso indirecto, y su alternancia sin oposición ni contraste con el discurso presente del narrador. Como ya hemos observado, el protagonista de la recepción no se identifica aún *en acto* con el narrador final, ya que la obra escrita del segundo está aún por venir para el primero; pero las dos instancias se reúnen ya en «el pensamiento», es decir, en la palabra, ya que comparten la misma verdad, que ahora puede deslizarse, sin rectificación, y como sin tropiezo, de un discurso a otro, de un tiempo (el imperfecto del protagonista) al otro (el presente del narrador): como lo manifiesta claramente esta última frase tan ágil, tan libre —tan *omnitemporal*, diría Auerbach—, perfecta ilustración de su propio propósito: «Al menos, si *me fuera dado* bastante tiempo para concluir mi obra, *no dejaría* de describir en primer lugar a los hombres (aun cuando *debiera* hacerlos parecerse a seres monstruosos) como ocupantes de un lugar tan considerable, junto al tan limitado que les *está* reservado en el espacio, un lugar, al contrario, desmedidamente prolongado —ya que *tocan* simultáneamente, como gigantes sumergidos en los años, épocas tan distantes, entre las cuales tantos días *han ido* a colocarse— en el Tiempo.»

### *Funciones del narrador*

Esa modificación hace entrar en acción, pues, de forma muy apreciable una de las funciones esenciales del narrador proustiano. Puede parecer extraño, a primera vista, atribuir a cualquier narrador otro papel que el de la narración propiamente dicha, es decir, el hecho de contar la his-



toría, pero, de hecho, sabemos perfectamente que el discurso del narrador, novelesco o de otro tipo, puede asumir otras funciones. Tal vez valga la pena pasarles revista rápidamente para apreciar mejor la especificidad, al respecto, de la narración proustiana. Me parece que podemos distribuir dichas funciones (más o menos como Jakobson distribuye las funciones del lenguaje)<sup>87</sup> según los diversos aspectos del relato (en el sentido amplio) a que se refieren.

—El primero de esos aspectos es, evidentemente, la *historia* y la función que se refiere a ella es la *función* propiamente *narrativa*, de la que ningún narrador puede desviarse sin perder al mismo tiempo su carácter de narrador, y cuyo papel puede muy bien intentar —como han hecho algunos novelistas americanos— reducir. El segundo es el *texto* narrativo, al que el narrador puede referirse en un discurso en cierto modo metalingüístico (metanarrativo en este caso) para señalar sus articulaciones, sus conexiones, sus inter-relaciones, en una palabra, su organización interna; esos «organizadores» del discurso,<sup>88</sup> que Georges Blin llamaba «indicaciones de control»,<sup>89</sup> corresponden a una segunda función que podemos llamar *función de control*. —

—El tercer aspecto es la *situación narrativa* misma, cuyos dos protagonistas son el narratario, presente, ausente o virtual, y el propio narrador. A la orientación hacia el narratario, al interés por establecer o mantener con él un contacto, o incluso un diálogo (real, como en *La casa Nucingen*, o ficticio, como en *Tristram Shandy*), corresponde una función que recuerda a la vez la función «fática» (verificar el contacto) y la función «conativa» (actuar sobre el destinatario) de Jakobson. Rodgers llama a esos narradores, del tipo de Shandy, siempre vueltos hacia su público y con frecuencia más interesados por la relación que guardan con él que por su propio relato, «cuentistas».<sup>90</sup> En otro tiempo los habrían llamado más bien «conversadores», y tal vez debamos denominar la función a la que suelen dar preferencia *función de comunicación*; sabido es qué importancia cobra en la novela epistolar, y en particular tal vez en las formas que Jean Rousset llama «monodias epistolares», como, evidentemente, las *Cartas portuguesas*, en que la presencia au-

sente del destinatario se convierte en el elemento dominante (obsesivo) del discurso.

Por último, la orientación del narrador hacia sí mismo determina una función muy homóloga a la que Jakobson llama, un poco desafortunadamente, la función «emotiva»: es la que explica la participación del narrador, en cuanto tal, en la historia que cuenta, la relación que guarda con ella: relación afectiva, desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio, como cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio;<sup>91</sup> se trata de algo que podría llamarse función *testimonial* o de *atestación*. Pero las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción: aquí se afirma lo que podríamos llamar la *función ideológica* del narrador<sup>92</sup> y sabido es hasta qué punto desarrolló Balzac, por ejemplo, esa forma de discurso explicativo y justificativo, vehículo en él, como en tantos otros, de la motivación realista.

Desde luego, no debe atribuirse a esa distribución en cinco funciones una impermeabilidad demasiado rigurosa: ninguna de esas categorías es totalmente pura y sin connivencia con otras, ninguna salvo la primera es totalmente indispensable y al mismo tiempo ninguna, por mucho que se procure, es totalmente evitable. Se trata de una cuestión de insistencia y de peso relativo: todo el mundo sabe que Balzac «interviene» en su relato más que Flaubert, que Fielding se dirige al lector con mayor frecuencia que Madame de La Fayette, que las «indicaciones de control» son más indiscretas en Fenimore Cooper<sup>93</sup> o Thomas Mann<sup>94</sup> que en Hemingway, etc., pero no vamos a intentar extraer de ello una tipología incómoda.

Tampoco vamos a volver a hablar de las diversas manifestaciones, que ya hemos visto en otros lugares, de las funciones extranarrativas del narrador proustiano: observaciones dirigidas al lector, organización del relato mediante anuncios y evocaciones, indicaciones de las fuentes, atesta-

ciones mnémicas. Lo que falta subrayar aquí es la situación de casi-monopolio del narrador respecto de lo que hemos denominado la función ideológica y el carácter deliberado (no obligatorio) de ese monopolio. En efecto, de todas las funciones extranarrativas, ésta es la única que no corresponde necesariamente al narrador. Sabido es que grandes novelistas ideólogos, como Dostoievski, Tolstoi, Thomas Mann, Broch, Malraux, se han esforzado por transferir a algunos de sus personajes la tarea del comentario y del discurso didáctico... hasta transformar determinadas escenas de *Los poseídos*, de *La montaña mágica* o de *La esperanza* en auténticos coloquios teóricos. Nada semejante en Proust, quien no se dio, aparte de Marcel, ningún «portavoz». Un Swann, un Saint-Loup, un Charlus, pese a su inteligencia, son objetos de observación, no órganos de verdad, ni auténticos interlocutores siquiera (sabido es, por lo demás, lo que Marcel piensa de las virtudes intelectuales de la conversación y de la amistad): sus errores, sus ridículos, sus fracasos y sus decaimientos son más instructivos que sus opiniones. Incluso esas figuras de la creación artística que son Bergotte, Vinteuil o Elstir no intervienen, por así decir, como poseedores de un discurso teórico autorizado: Vinteuil es mudo, Bergotte reticente o fútil, y la mediación sobre su obra corresponde a Marcel:<sup>95</sup> Elstir comienza, simbólicamente, por las payasadas de pintorzuelo del señor Biche y las declaraciones que hace en Balbec importan menos que la enseñanza silenciosa de sus telas. La conversación intelectual es un género manifiestamente contrario al gusto proustiano. Sabido es el desdén que le inspira todo el que «piensa», como, según él, el Hugo de los primeros poemas, «en lugar de contentarse, como la naturaleza, con dar que pensar».<sup>96</sup> Toda la humanidad, de Bergotte a Françoise y de Charlus a la señora Sazerat, está ante él como una «naturaleza», encargada de provocar el pensamiento, no de expresarlo. Caso extremo de solipsismo intelectual. Finalmente, a su modo, Marcel es un autodidacta.

— La consecuencia es que nadie, salvo a veces el protagonista en las condiciones antes citadas, puede ni debe disputar al narrador su privilegio de comentario ideológico: eso

explica la proliferación tan conocida de ese discurso «auctorial», por tomar a los críticos de lengua alemana ese término que indica a la vez la presencia del autor (real o ficticio) y la *autoridad* soberana de esa presencia en su obra. La importancia cuantitativa y cualitativa de ese discurso psicológico, histórico, estético, metafísico, es tal, pese a las denegaciones,<sup>17</sup> que podemos sin duda atribuirle la responsabilidad —y en un sentido el mérito— de la conmoción más fuerte asestada en esta obra, y por esta obra, al equilibrio tradicional de la forma novelesca: si todos tienen la sensación de que *En busca del tiempo perdido* «ya no es del todo una novela», como la obra que, a su nivel, concluye la historia del género (de los géneros) e inaugura, con algunas otras, el espacio sin límites y como indeterminado de la *literatura* moderna, lo debe, evidentemente —y esta vez también pese a las «intenciones del autor» y por efecto de un movimiento tanto más irresistible cuanto que fue involuntario— a esa invasión de la historia por el comentario, de la novela por el ensayo, del relato por su propio discurso.

### *El narratario*

Semejante imperialismo teórico, semejante certidumbre de verdad, podrían inclinar a pensar que en este caso el papel del destinatario es puramente pasivo, que se limita a recibir un mensaje que o se toma o se deja, a «consumir» *a posteriori* una obra consumada lejos de él y sin él. Nada podría ser más contrario a las convicciones de Proust, a su propia experiencia de la lectura y a las exigencias más profundas de su obra.

Antes de examinar esa última dimensión de la instancia narrativa proustiana, hay que decir unas palabras más generales sobre ese personaje que hemos llamado 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 se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; es decir, que *a priori* no se confunde más con

el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor.

A narrador intradieгético, narratario intradieгético, y el relato de des Grieux o de Bixiou no va dirigido al lector de *Manon Lescaut* o de *La casa Nucingen*, sino sólo al señor de Renoncour, sólo a Finot, Couture y Blondet, que son los únicos en designar las marcas de «segunda persona» eventualmente presentes en el texto, de igual modo que las que encontraremos en una novela epistolar no pueden designar sino al corresponsal epistolar. Nosotros, los lectores, no podemos identificarnos con esos narratarios ficticios, de igual modo que esos narradores intradieгéticos no pueden dirigirse a nosotros, ni suponer nuestra existencia.<sup>108</sup> Por esa razón, no podemos ni interrumpir a Bixiou ni escribir a la señora de Tourvel.

En cambio, el narrador extradieгético sólo puede dirigirse a un narratario extradieгético, que en este caso se confunde con el lector virtual y con el cual puede identificarse cada lector real. Ese lector virtual es en principio indefinido, aunque a veces Balzac se dirige más en particular ora al lector de provincias ora al lector parisino y Sterne lo llama a veces Señora o Señor Crítico. El narrador extradieгético puede también fingir, como Meursault, no dirigirse a nadie, pero esa actitud bastante extendida en la novela contemporánea nada puede, evidentemente, contra el hecho de que un relato, como todo discurso, se dirija necesariamente a alguien y contenga siempre en su interior la llamada al destinatario. Y, si el efecto de la existencia de un narratario intradieгético es mantenernos a distancia al interponerse siempre entre el narrador y nosotros, como Finot, Couture y Blondet se interponen entre Bixiou y el oyente indiscreto tras el tabique, a quien no iba destinado ese relato (pero, según dice Bixiou, «siempre hay alguien al lado»), cuanto más transparente es la instancia receptora, más silenciosa resulta su evocación en el relato, más fácil sin duda, o, mejor dicho más irresistible la identificación, o substitución, de cada lector real en esa instancia virtual.

Esa es sin duda, pese a algunas escasas y muy inútiles interpelaciones ya señaladas, la relación que *En busca del tiempo perdido* guarda con sus lectores. Cada uno de ellos se sabe narratario virtual, y cuán ansiosamente esperado, de ese relato giratorio que, más que ningún otro seguramente, necesita escapar para existir en su verdad propia a la clausura del «mensaje final» y a la consumación narrativa para reanudar sin fin el movimiento circular que siempre lo remite de la obra a la vocación que ésta «cuenta» y de la vocación a la obra que ésta suscita y así sin descanso.

Como lo manifiestan los términos mismos de la famosa carta a Rivière,<sup>100</sup> el «dogmatismo» y la «construcción» de la obra proustiana no se privan de un recurso incesante al lector, encargado de «adivinarlos» antes de que se expresen, pero también, una vez revelados, de interpretarlos y situarlos en el movimiento que a la vez los engendra y los arrastra. Proust no podía ser excepción a la regla que enunciaba en *El tiempo recobrado* y que da al lector derecho a traducir en sus términos el universo de la obra para «dar después a lo que lee toda su generalidad»: aunque cometa una infidelidad aparente, «el lector necesita leer de determinado modo para leer bien; el autor no debe ofenderse por ello, sino, al contrario, dejar la mayor libertad al lector», pues la obra no es, en definitiva, según manifiesta el propio Proust, sino un instrumento de óptica que el autor ofrece al lector para ayudarlo a leer en sí mismo. «El escritor no dice "mi lector" sino por una costumbre adquirida en el lenguaje insincero de los prefacios y las dedicatorias. En realidad cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo.»<sup>100</sup>

Tal es el estatuto vertiginoso del narratario proustiano: invitado, no como Nathanaël a «tirar ese libro», sino a reescribirlo, totalmente infiel y milagrosamente exacto, como Pierre Ménard al inventar palabra por palabra el *Quijote*. Cada cual comprende lo que dice esa fábula, que pasa de Proust a Borges y de Borges a Proust y que se ilustra perfectamente en los saloncitos contiguos de *la casa Nucingen*: el verdadero autor del relato no es sólo quien lo cuenta, sino también, y a veces mucho más, el que lo escucha. Y que no

es necesariamente aquel a quien nos dirigimos: siempre hay alguien *al lado*.

1. Véase al respecto *Figures II*, págs. 61-69.

2. *Problèmes de linguistique générale*, París, 1966, págs. 258-266.

3. Así Todorov, *Communications* 8, págs. 146-147.

4. Sobre *Las mil y una noches*, véase Todorov, «Les hommes-récits», *Poétique de la prose*, París, 1971: «El récord [de engarce] parece ser el del [ejemplo] que nos ofrece la historia del baúl sangrante. En efecto, en este caso Scheherazade cuenta que el sastre cuenta que el barbero cuenta que su hermano cuenta que... La última historia es una historia de quinto grado» (p. 83). Pero el término de *engarce* no aclara el hecho, precisamente, de que cada una de esas historias está en un «grado» superior al de la anterior, pues su narrador es un personaje de ésta: pues también se pueden «engarzar» relatos del mismo nivel, por simple digresión, sin cambio de instancia narrativa: véanse los paréntesis de Jacques en el *Fatalista*.

5. Llamaré así al destinatario del relato, siguiendo a R. Barthes (*Communications* 8, p. 10) y el modelo de la oposición propuesta por A. J. Greimas entre *destinador* y *destinatario*, París, 1966, p. 177).

6. Ciertos empleos del presente connotan sin lugar a dudas la indeterminación temporal (y no la simultaneidad entre historia y narración), pero parecen curiosamente reservados a formas más particulares de relato («historia chistosa», adivinanza, problema o experimento científico, resumen de intriga) y sin inversión literaria importante. El caso del «presente narrativo» con valor de pretérito es también diferente.

7. Podría serlo, pero por razones que no son exactamente de tipo espacial: que un relato «en primera persona» se produzca en la cárcel, en una cama de hospital, en un asilo psiquiátrico, puede constituir un elemento decisivo de anuncio del desenlace: véase *Lolita*.

8. Tomo este término de Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haya, 1969, p. 48, para designar toda clase de relato en que la narración preceda a la historia.

9. El reportaje radiofónico o televisado es, evidentemente, la forma más inmediata de ese tipo de relato, en que la narración sigue tan cerca a la acción, que puede considerarse prácticamente simultánea, razón por la cual se emplea el presente. Encontramos una curiosa utilización literaria del relato simultáneo en el capítulo XXIX de *Ivanhoe*, en que Rebecca cuenta a Ivanhoe, herido, la batalla que se está produciendo al pie del castillo y que ella sigue por la ventana.

10. Sobre la tipología de las novelas epistolares según el número de correspondientes, véase J. Rousset, «Une forme littéraire: le roman par lettres», *Forme et Signification*, y B. Romberg, *op. cit.*, p. 51 y 55.

11. Así en *Las relaciones peligrosas*, cuando la señora de Volanges descubre en el escritorio de su hija las cartas de Danceny, descubrimiento cuyas consecuencias se notifican a Danceny en la carta 62, típicamente «performativa». Cf. Todorov, *Littérature et Signification*, págs. 44-46.

12. Véase B. T. Fitch, *Narrateur et Narration dans L'Étranger d'Albert Camus*, París (1960), 1968, part. págs. 12-26.

13. Pero existen también formas diferidas de la narración en forma de diario: así, el «primer cuaderno» de *La sinfonía pastoral*, o el complejo contrapunto de *El empleo del tiempo*.

14. Carta 97.

15. Compárese con la carta 48, de Valmont a Tourvel, escrita en la cama de Émilie, «en directo» y, por así decir, *en el acto*.

16. Todos los escritos en presente salvo *Le Voyeur*, cuyo sistema temporal, como se sabe, es más complejo.

17. Ilustración más sorprendente aún, *La celosía*, que puede leerse *ad libitum* en modo objetivista, sin celoso alguno, o, al contrario, como el puro monólogo interior de un marido que espía a su mujer e imagina sus aventuras. Sabido es el papel bisagra, precisamente, que desempeñó esa obra publicada en 1959.

18. Véase *Figures II*, págs. 210-211.

19. A excepción del pretérito perfecto, que en francés connota una relativa proximidad: «El perfecto establece una conexión viva entre el acontecimiento pasado y el presente en que su evocación se sitúa. Es el tiempo de quien relata los hechos como testigo, como participante; es, por tanto, también el tiempo que elegirá quien quiera hacer resonar hasta nosotros el acontecimiento retransmitido y relacionarlo con nuestro presente» (Benveniste, *Problèmes...* p. 244). Sabido es todo lo que *El extranjero* debe al empleo de ese tiempo.

20. Käthe Hamburger ( *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957) ha llegado hasta el extremo de negar al «pretérito épico» el menor valor temporal. En esa posición extrema y muy discutida hay una cierta verdad hiperbólica.

21. En cambio, Stendhal, como se sabe, gusta de datar, y más precisamente antedatar por razones de prudencia política, la instancia narrativa de sus novelas: *Rojo y negro* (escrito en 1829-1830) de 1827, *La Cartuja de Parma* (escrito en 1839) de 1830.

22. «En la parte occidental de Inglaterra llamada condado de Somerset, vivía en tiempos, y tal vez viva aún, un gentilhombre llamado Allworthy...»

23. «La señora Vauquer, nacida de Conflans, es una anciana que, desde hace cuarenta años, regenta en París una pensión burguesa...»



24. «Su rostro es blanco, reposado, calmo, su voz es dulce y ensimismada, sus modales son sencillos, etc.»

25. «[El señor Homais] tiene una clientela increíble; la autoridad lo trata con deferencia y la opinión pública lo protege. Acaba de recibir la cruz de honor.» Recordemos que las primeras páginas («Estábamos en el despacho, etc.») indican ya que el narrador es contemporáneo, e incluso condiscípulo, del protagonista.

26. La picaresca española parece constituir una excepción notable a esa «regla»; al menos, el *Lazarillo*, que acaba en suspense («[...] en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna»). *Guzmán* y el *Buscón* también, pero prometiéndolo una «continuación y fin» que no llegará.

27. O, en forma más irónica, el de *Gil Blas*: «Hace tres años, amigo lector, que llevo una vida deliciosa con personas tan queridas. Para colmo de satisfacción, el cielo se ha dignado concederme dos hijos, cuya educación va a ser la diversión de mi vejez y cuyo padre creo piadosamente ser.»

28. Libro IV, cap. 13.

29. Las indicaciones temporales del tipo «Ya hemos dicho», «más adelante veremos», etc., no se refieren de hecho a la temporalidad de la narración, sino al espacio del texto (=hemos dicho más arriba, veremos más adelante...) y a la temporalidad de la lectura.

30. Muller, p. 45; G. Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, París, 1969, págs. 38-40.

31. P. 46.

32. P. 215.

33. III, p. 1043.

34. P. 127.

35. Ese episodio sucede (p. 951) «menos de tres años» —por tanto, más de dos años— después de la velada de Guermantes.

36. En particular, Louis Martin-Chauffier: «Como en las memorias, el que sostiene la pluma y el que vemos vivir, distintos en el tiempo, tienden a juntarse; tienden hacia ese día en que la marcha del protagonista en acción acaba en esa mesa en que el narrador, ya sin intervalo ni memoria, lo invita a sentarse junto a él para que escriban juntos la palabra: 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. Págs. 49-50. Recordemos, sin embargo, que ciertas anticipaciones (como el último encuentro con Odette) abarcan una parte de esa «era».

38. *Forme et Signification*, p. 144.

39. Ya he propuesto esos términos en *Figures II*, p. 202. El prefijo *meta-* connota, evidentemente, aquí, como en «metalenguaje», el paso al segundo grado: el *metarrelato* es un relato en el relato, la *metadiégesis* es el universo de ese relato segundo, como la *diégesis* designa (según un uso ahora difundido) el universo del relato primero. No obstante, hay que reconocer que ese término funciona

a la inversa de su modelo lógico-lingüístico: el metalenguaje es un lenguaje en el que se habla de otro lenguaje, por lo que el metarelato debería ser el relato primero, en cuyo interior se cuenta un segundo relato. Pero me ha parecido que era mejor reservar para el primer grado la designación más sencilla y más corriente y, por tanto, invertir la perspectiva de ajuste. Naturalmente, el posible tercer grado será un meta-metarelato, con su meta-metadiégesis, etc.

40. Por lo demás, el mismo personaje puede asumir dos funciones narrativas idénticas (paralelas) en niveles diferentes: así, en *Sarrasine*, el narrador intradieгético, cuando cuenta a su compañera la historia de Zambinella. Nos cuenta, pues, que cuenta esa historia, de la que además él no es protagonista: situación exactamente inversa de la (mucho más corriente) de *Manon*, en que el narrador primero se convierte en el nivel segundo en el oyente de otro personaje que cuenta su propia historia. La situación de *doble narrador* sólo aparece, que yo sepa, en *Sarrasine*.

41. Véase el «Aviso del Autor» publicado delante de *Manon Lescaut*.

42. Sin embargo, subsiste una diferencia sensible entre esas «monodias epistolares», como dice Roussel, y un diario íntimo: la existencia de un destinatario (aunque esté mudo) y sus huellas en el texto.

43. Tenemos, pues, ahí una analepsis metadieгética, lo que, evidentemente, no son todas las analepsis. Así, en la misma *Sylvie*, la retrospección de los caps. IV, V y VI es asumida por el propio narrador y no procurada por la memoria del protagonista: «Mientras el coche sube las cuestas, recompongamos los recuerdos de la época en que yo acudía allí con tanta frecuencia.» Aquí la analepsis es puramente dieгética... o, si se quiere marcar más claramente la igualdad de nivel narrativo, *isodieгética*. (El comentario de Proust está en *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 235, y *Recherche*, III, p. 919).

44. *Historia romana*, II, cap. 32.

45. «Continuidad de los parques», en *Final del juego*.

46. Fontanier, *Commentaire des Tropes*, p. 116. *Moyse sauvé* inspira en Boileau (*Art poétique*, I, vs. 25-26) esta metalepsis sin indulgencia: Y [Saint-Amant] persiguiendo a Moïse por los desiertos / Corre con Faraón a ahogarse en los mares.

47. Garnier, págs. 495 y 497.

48. *Metalepsis* forma sistema aquí 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 también, II, p. 1011: «Digamos simplemente de momento, mientras *Albertine me espera...*»

50. III, cap. 38 y IV, cap. 2.

51. Debo la lejana revelación del juego metaléptico a este lap-

sus, tal vez voluntario, de un profesor de historia: «Vamos a estudiar ahora el Segundo Imperio desde el Golpe de Estado hasta las vacaciones de Semana Santa.»

52. *Otras inquisiciones.*

53. 143 c. Trad. Chambry.

54. Tales como el fundido, la cámara lenta, la voz en off, el paso del color al blanco y negro o a la inversa, etc. Por lo demás, se podrían haber establecido convenciones de ese tipo en literatura (itálicas, negritas, etc.).

55. III, p. 551

56. «La vocación invisible cuya historia es *esta obra*» (II, p. 397); «Las proporciones de *esta obra...*» (II, p. 642); «*este libro* en el que no hay un sólo hecho que no sea ficticio...» (III, p. 846).

57. «*Creemos* que el señor de Charlus...» (II, p. 1010).

58. «*Advirtamos al lector...*» (III, p. 40); «Antes de volver a la tienda de Jupien, el autor tiene interés en decir cuánto lo entristece-  
ría que *el lector* se ofuscará...» (III, p. 46).

59. II, págs. 651-652.

60. II, págs. 705-712.

61. III, págs. 515-516, 524-525.

62. III, págs. 709-717.

63. III, p. 737.

64. II, págs. 756-762.

65. I, págs. 467-471; II, págs. 257-263; III, págs. 182-188, 574-582, 995-998.

66. «Con frecuencia *he* pedido que me contaran muchos años después, cuando *comencé* a interesarme por su carácter en vista de las semejanzas que en ámbitos muy diferentes presentaba con el *mío...*» (p. 193); «Y no había, como *vosotros* en Combray en mi infancia...» (p. 295); «*como yo iba a ser, a mi vez*» (p. 297); «*mi abuelo*» (p. 194, p. 310); «*mi tío*» (págs. 311-312), etc.

67. En *Jean Santeuil*, los dos personajes parecen confundidos; y también en ciertos esbozos de los *Cahiers*. Véase, por ejemplo, Maurois, p. 153.

68. A menos que contemos como tal la propia existencia de Gilberte, «fruto» de ese amor...

69. II, p. 804.

70. Empleamos este término a falta de otro más neutro, o más extensivo, que no connotara indebidamente, como éste, la cualidad de «ser humano» del agente narrativo, cuando, en realidad, nada impide en la ficción confiar ese papel a un animal (*Memorias de un asno*) o incluso a un objeto «inanimado» (no sé si hay que clasificar en esa categoría a los narradores sucesivos de *Los dijes indiscretos...*).

71. Una variante de este tipo es el relato con narrador testigo colectivo: la tripulación de *El negro del Narciso*, los habitantes de la aldea en *A Rose for Emily*. Recordemos que las primeras páginas de *Bovary* están escritas en ese modo.

72. Divan, 1948, p. 43. El caso inverso, aparición repentina de un yo autodiegético en un relato heterodiegético, parece más raro. Los «yo creo» stendhalianos (*Leuven*, p. 117; *Chartreuse*, p. 76) pueden corresponder al narrador como tal.

73. Skira, págs. 75-77.

74. Pléiade, p. 319.

75. Véase, por ejemplo, J. L. Baudry, *Personnes*, Seuil, 1967.

76. *Ficciones*: p. 494 de *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

77. *Op. cit.*, p. 27.

78. Véase Tadić, págs. 20-23.

79. El famoso «subjetivismo» proustiano no es sino lo más alejado de una seguridad sobre la subjetividad. Y el propio Proust no dejaba de irritarse ante las conclusiones facilonas que se sacaban de su opción narrativa: «Como tuve la desgracia de comenzar mi libro por yo y ya no podré cambiar, soy "subjetivo" *in aeternum*. Si, en lugar de eso, hubiera comenzado con "Roger Maucclair ocupaba un hotelito", me habrían clasificado como "objetivo"» (a J. Boulanger, 30-XI-1921, *Corr. Gén.* III, 278).

80. Sobre esa cuestión controvertida, véase M. Suzuki, «Le "je" proustien», *BSAMP*, 9 (1959), H. Waters, «The Narrator, not Marcel», *French Review*, feb. de 1960, y Muller, págs. 12 y 164-165. Sabido es que las dos únicas apariciones de ese nombre en *En busca del tiempo perdido* son tardías (III, 75 y 157) y que la primera no deja de inspirar reservas. Pero me parece que ello no basta para rechazarla. Si hubiera que impugnar todo lo que no se dice sino una vez... Por otra parte, llamar al protagonista Marcel no es, evidentemente, identificarlo con Proust, pero esa coincidencia parcial y frágil es eminentemente simbólica.

81. Pléiade, p. 401.

82. *Proust's narrative Techniques*, págs. 120-141.

83. Se trata en este caso de la autobiografía clásica, con narración ulterior, y no del monólogo interior en presente.

84. I, págs. 855-856 y 933-934.

85. La mayoría constituidas por momentos de meditación estética, a propósito de Elstir (II, págs. 419-422) de Wagner (III, págs. 158-162) o de Vinteuil (III, págs. 252-258), en que el protagonista presiente lo que le confirmará la revelación final. *Gomorra I*, que en cierto sentido es una primera escena de revelación, presenta también rasgos de coincidencia de los discursos, pero el narrador procura, al menos una vez, corregir un error del protagonista (II, págs. 630-631). Excepción inversa, las últimas páginas de *Swann*, en que es el narrador quien finge compartir el punto de vista del personaje.

86. III, págs. 869-899.

87. *Essais de linguistique générale*, págs. 213-220.

88. R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, agosto de 1967, p. 66.

89. *Regiehemerkungen* (*Stendhal et les Problèmes du roman*, p. 222).

90. *Op. cit.*, p. 55.

91. «Al escribir esto, siento que mi pulso vuelve a acelerarse; aunque viviera cien mil años, tendría presentes esos momentos» (Rousseau, *Confessions*, ya citado p. 106). Pero el testimonio del narrador puede referirse igualmente a acontecimientos contemporáneos del acto de narración y sin relación con la historia que cuenta: así, las páginas de *Doctor Faustus* sobre la guerra que causa estragos, mientras Zeitblom redacta sus recuerdos sobre *Leverkühn*.

92. Que no es necesariamente la del autor: los juicios de des Grieux no obligan *a priori* al abate Prévost y los del narrador-autor ficticio de *Leuwen* o de *La cartuja* no obligan en absoluto a Henry Beyle.

93. «Para no dar a nuestro relato una extensión que podría fatigar al lector, le rogamos que imagine transcurrida una semana entre la escena con que termina el capítulo anterior y los acontecimientos para cuya relación nos proponemos reanudar en éste el hilo de nuestra historia»; «Es oportuno que el curso de nuestra historia se detenga un instante para darnos tiempo a remontarnos hasta las causas cuyas consecuencias habían provocado posteriormente la singular aventura que acabamos de exponer. No vamos a dar a esta digresión...», etc. (*La pradera*, caps. VII, XV).

94. «Como el capítulo anterior está desmesuradamente hinchado, hago bien de iniciar otro...»; «El capítulo que acaba de concluir está también demasiado hinchado para mi gusto...»; «No miro atrás y me prohíbo contar los folios acumulados entre los números romanos anteriores y los que acabo de trazar...» (*Doctor Faustus*, caps. IV, V, IX).

95. No a Swann, ni siquiera en lo relativo a la Sonata: «¿Era eso, esa felicidad propuesta por la frascecita de la sonata a Swann, quien se había equivocado al asimilarla al placer del amor y no había sabido encontrarlo en la creación artística...» (III, p. 877).

96. II, p. 549.

97. «Eso explica la grosera tentación en el escritor de escribir obras intelectuales. Gran indelicadeza. Una obra en la que haya teorías es como un objeto sobre el cual se deje la etiqueta del precio» (III, p. 882). ¿Acaso no sabe el lector de *En busca del tiempo perdido* lo que cuesta?

98. Un caso particular es el de la obra literaria metadiegtica, del tipo de *El celoso impertinente* o *Jean Santeuil*, que puede ir dirigida a un lector, pero en principio ficticio, a su vez.

99. «¡Por fin encuentro un lector que *adivina* que mi libro es una obra dogmática y una construcción!» (Choix Kolb, p. 197).

100. III, p. 911.

## EPILOGO

*Para concluir sin recapitulaciones inútiles, unas palabras de autocrítica o, si se quiere, de apología. Las categorías y los procedimientos aquí propuestos no carecen, desde luego, de defectos en mi opinión: se trataba, como ocurre con frecuencia, de elegir entre inconvenientes. En un ámbito habitualmente cedido a la intuición y el empirismo, la proliferación conceptual y terminológica habrá irritado seguramente a más de uno y no espero de la «posteridad» que conserve una gran parte de estas propuestas. Este arsenal, como cualquier otro, estará superado inevitablemente dentro de unos años y tanto más rápidamente cuanto más en serio se lo tome, es decir, se lo discuta, se lo ensaye y se lo revise con el uso. Una de las características de lo que podemos llamar el esfuerzo científico es la de saberse esencialmente caduco y condenado a la decadencia: marca totalmente negativa, desde luego, y de consideración bastante melancólica para la mentalidad «literaria», siempre inclinada a contar con una gloria póstuma, pero, si bien el crítico puede soñar con una obra en segundo grado, el especialista en poética sabe, por su parte, que trabaja en —digamos más bien con— lo efímero, obrero de antemano des-ocupado.*

*Así, pues, creo, espero, que toda esa tecnología, seguramente bárbara para los aficionados a las Bellas Letras — prolepsis, analepsis, iterativo, focalizaciones, paralipsis, metadie-gético, etc. — parecerá mañana de lo más rústica e irá a reu-*

nirse con otros embalajes perdidos de la Poética: no sin haber tenido —esperémoslo— alguna utilidad transitoria. Occam, ya inquieto ante los progresos de la contaminación intelectual, prohibía crear jamás sin necesidad seres de la razón: hoy diríamos objetos teóricos. No me perdonaría a mí mismo haber transgredido ese principio, pero me parece al menos que algunas de las formas literarias designadas y definidas aquí requieren investigaciones futuras, que en este trabajo apenas aparecen tratadas, por razones evidentes, superficialmente. Espero, pues, haber aportado a la teoría literaria, y a la historia de la literatura, algunos objetos de estudio sin duda menores, pero un poco más afinados que las entidades tradicionales, tales como «la novela» o «la poesía».

La aplicación específica de esas categorías y procedimientos a *En busca del tiempo perdido* tal vez fuera más chocante aún y no puedo negar que el propósito de este trabajo se define casi exactamente como lo opuesto de esta declaración preliminar de un reciente y excelente estudio sobre el arte de la novela en Proust, declaración que seguramente recoge la unanimidad de las personas sensatas: «No hemos querido imponer a la obra de Proust categorías exteriores a ella, una idea general de la novela o del modo como debe estudiarse una novela; no un tratado de la novela, cuyas ilustraciones procederan de *En busca del tiempo perdido*, sino conceptos nacidos de la obra y que permiten leer a Proust como éste leyó a Balzac y a Flaubert. No hay teoría de la literatura sino en la crítica de lo singular.»<sup>1</sup>

Desde luego, no se puede afirmar que los conceptos aquí utilizados hayan «nacido de la obra» exclusivamente ni que esta descripción del relato proustiano sea conforme a la idea que de él tenía el propio Proust. Seméjante distancia entre la teoría indígena y el método crítico puede parecer insensata, como todos los anacronismos. Sin embargo, me parece que no debemos fiarnos ciegamente de la estética explícita de un escritor, aunque sea un crítico tan genial como el autor de *Contre Sainte-Beuve*. La conciencia estética de un artista, cuando es grande, no está, por así decir, nunca en el nivel de su práctica, y ello no es sino una de las manifestaciones de lo que Hegel simbolizaba con el vuelo tardío del ave de Miner-

va. No tenemos a nuestra disposición ni siquiera la centésima parte del genio de Proust, pero tenemos con respecto a él la ventaja (que es un poco como la del asno vivo con respecto al león muerto) de leerlo a partir de lo que precisamente contribuyó a engendrar —esta literatura moderna que tanto le debe— y, por tanto, de percibir claramente en su obra lo que no estaba sino en estado naciente; tanto más cuanto que la transgresión de las normas, la invención estética, como hemos visto, son en la mayoría de los casos involuntarias en él y a veces inconscientes: su designio era otro y ese despreciador de la vanguardia es casi siempre revolucionario a su pesar (me gustaría decir que aquí es la mejor forma de serlo, si no tuviera la vaga sospecha de que es la única). Por repetirlo una vez más y después de tantas otras, leemos el pasado a la luz del presente, ¿y no es así como el propio Proust leía a Balzac y a Flaubert? ¿Cree alguien de verdad que sus conceptos críticos habían «nacido de» La comedia humana o de La educación sentimental?

Asimismo, esa especie de barrido (en el sentido óptico) «impuesto» aquí a En busca del tiempo perdido tal vez nos haya permitido, espero, hacer aparecer en ella bajo esa iluminación nueva relieves con frecuencia no advertidos ni siquiera por Proust ni por la crítica proustiana hasta ahora (la importancia del relato iterativo, por ejemplo, o del pseudodiegético) o caracterizar de forma más precisa rasgos ya advertidos, tales como las anacronías o las focalizaciones múltiples. El «encasillado», tan desprestigiado, no es un instrumento de encarcelación, de poda castradora ni de sometimiento: es un procedimiento de descubrimiento y un medio de descripción.

Eso no significa —como tal vez se haya advertido ya— que su utilizador se prohíba toda preferencia y toda evaluación estética, o incluso todo prejuicio. Seguramente se habrá visto que, en esta confrontación del relato proustiano con el sistema general de los posibles narrativos, la curiosidad y la predilección del analista se inclinaban infaliblemente hacia los aspectos más excéntricos del primero, transgresiones específicas o inicios de una evolución futura. Esa valorización sistemática de la originalidad y la innovación tal vez tenga algo de



ingenua y, en resumidas cuentas, algo de romántica aún, pero hoy nadie puede escapar a ella del todo. Roland Barthes da una justificación de ella muy convincente en *Sl/Z*:<sup>2</sup> «¿Por qué lo escripible (lo que puede escribirse hoy) es nuestro valor? Porque la apuesta del trabajo literario (de la literatura como trabajo) es la de hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto.» La preferencia por lo que, en el texto de Proust, es no sólo «legible» (clásico), sino también «escripible» (traduzcamos groseramente: moderno) tal vez exprese el deseo del crítico, o incluso del especialista en poética, de desempeñar, en contacto con los puntos estéticamente «subversivos» del texto, un papel obscuramente más activo que el del simple observador y analista. El lector, aquí, cree participar y tal vez por el simple reconocimiento —o, mejor, la revelación de rasgos inventados por la obra muchas veces a espaldas del autor— participe efectivamente y en una ínfima medida (ínfima, pero decisiva) contribuya a la creación. Esa contribución, o incluso esa intervención, eran, recordémoslo una vez más, un poco más que legítimas en opinión de Proust. El especialista en poética también es el «propio lector de sí mismo» y descubrir (nos dice también la ciencia moderna) es siempre un poco inventar.

Otro prejuicio, en este caso rechazado, tal vez explique por qué esta «conclusión» no es tal; quiero decir: por qué no se hallará aquí una «síntesis» final en que se junten y se justifiquen unos a otros todos los rasgos característicos del relato proustiano observados a lo largo de este estudio. Cuando semejantes convergencias o correlaciones se manifestaban de forma irrecusable (así, entre la desaparición del sumario y la emergencia del iterativo o entre la eliminación de lo metadieгético y la polimodalidad), no hemos dejado de reconocerlas y resaltarlas. Pero me parecería enojoso buscar la «unidad» a toda costa y, con ello, forzar la coherencia de la obra, lo que, como se sabe, es una de las tentaciones más fuertes de la crítica, una de las más triviales (por no decir de las más vulgares) y también una de las más fáciles de satisfacer, ya que sólo exige un poco de retórica interpretativa.

Ahora bien, aunque no se puede negar en Proust la volun-

idad de coherencia y el esfuerzo de construcción, igualmente innegable es en su obra la resistencia de la materia y la intervención de lo incontrolado... tal vez de lo incontrolable. Ya hemos observado el carácter retroactivo, aquí como en Balzac o en Wagner, de una unidad tardíamente lograda a partir de un material heterogéneo y originariamente no organizado. Igualmente evidente es la intervención de la inconclusión debida al trabajo en cierto modo suplementario aportado a la obra por la prórroga accidental de 1914. En busca del tiempo perdido fue sin duda, para Proust al menos, una obra «acabada»: lo era en 1913 y la perfecta composición ternaria de esa época (Por el camino de Swann, El mundo de Guermantes, El tiempo recobrado) lo atestigua a su modo. Pero ya se sabe lo que fue de ella y nadie puede afirmar que la estructura actual de En busca del tiempo perdido sea producto de otra cosa que de las circunstancias: una causa activa, la guerra; una causa negativa, la muerte. Nada, cierto es, es más fácil que justificar la obra del azar y «demostrar» que En busca del tiempo perdido encontró por fin el 18 de noviembre de 1922 el perfecto equilibrio y la exacta proporción que le faltaban hasta entonces, pero precisamente esa facilidad es lo que aquí rechazamos. Si bien En busca del tiempo perdido estuvo en un tiempo acabada, hoy ya no lo está y el modo como admitió la extraordinaria ampliación posterior tal vez demuestre que esa conclusión provisional no era, como toda terminación, sino una ilusión retrospectiva. Hay que devolver esa obra a su fragmentariedad, al estremecimiento que da lo indefinido, al hálito de lo imperfecto. En busca del tiempo perdido no es un objeto concluido: no es un objeto.

También en esto, sin duda, la práctica (involuntaria) de Proust supera su teoría y su designio: digamos al menos que responde mejor a nuestro deseo. El armonioso tríptico de 1913 se duplicó en superficie, pero por un solo lado; pues la primera hoja siguió, por fuerza, conforme al plan primitivo. Ese desequilibrio, o descentramiento, nos agrada como tal y en su impremeditación y nos guardaremos mucho de motivarlo «exponiendo» un fin inexistente y una construcción ilusoria y de reducir abusivamente lo que Proust, a propósito de otra cosa, llamaba la «contingencia del relato». <sup>3</sup> Las «leyes» del

relato proustiano son, como el propio relato, parciales, defectivas, tal vez azarosas: leyes consuetudinarias y totalmente empíricas, que no hay que hipostasiar en un Canon. Aquí, el código, como el mensaje, tiene sus lagunas y sus sorpresas.

Pero sin duda ese rechazo de la motivación es a su manera una motivación. No se puede escapar a la presión del significado: el universo semiótico tiene horror al vacío y nombrar la contingencia es ya asignarle una función, imponerle un sentido. Hasta —¿o sobre todo?— cuando se calla, el crítico dice siempre demasiado. Lo mejor sería tal vez, como el propio relato proustiano, no «acabar» nunca, es decir, en un sentido nunca comenzar.

1. Tadić, *Proust et le Roman*, p. 14.

2. P. 10.

3. Jean Santeuil, *Pléiade*, p. 314.

## Lista de obras utilizadas

### 1. *Obras de Proust.*

*A la recherche du temps perdu*, texto establecido por Pierre Clarac y André Ferré, colección de la Pléiade, Gallimard, t. I: nov. 1955; II: enero de 1956; III: mayo de 1956. (Trads. españolas: *En busca del tiempo perdido*, Barcelona Plaza & Janés, 1952; Madrid, Alianza Editorial, 1975.)

*Jean Santeuil*, precedido de *Les plaisirs et les jours*, texto establecido por Pierre Clarac e Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, 1971. (Trads. españolas: *Jean Santeuil*, Madrid, Alianza Editorial, 1971; *Los placeres y los días*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.)

*Contre Sainte-Beuve*, precedido de *Pastiches et Mélanges* y seguido de *Essais et Articles*, texto establecido por Pierre Clarac e Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, 1971. (Trad. esp.: *Parodias y Miscelánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.)

*Correspondance générale*, Plon, 1930-1936.

*Choix de lettres*, presentado por Philip Kolb, Plon, 1965.

*Para las diversas variantes y esbozos de En busca...*

*Du côté de chez Swann*, Grasset, 1914.

*Chroniques*, Gallimard, 1927.

*Contre Sainte-Beuve*, seguido de *Nouveaux Mélanges*, texto establecido por Bernard de Fallois, Gallimard, 1954.

*Textes retrouvés*, recopilados y presentados por Philip Kolb y L. B. Price, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1968; y *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, 1971.

\*Salvo indicación, el lugar de edición es París.

André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949.  
Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, 1971.

## 2. *Estudios críticos y teóricos.*

- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.  
Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.  
Balzac, Honoré de, *Études sur M. Bayle* (1840), Skira, Ginebra, 1943.  
Bardèche, Maurice, *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, 1971.  
Barthes, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8.  
— «Le discours de l'Histoire», *Informations sur les sciences sociales*, agosto de 1967.  
— «L'effet du réel», *Communications* 11.  
— *S/Z*, Seuil, 1970. (Trad. esp.: Madrid, Siglo xxi, 1980.)  
Bentley, Phyllis, «Use of summary», in *Some observations on the art of narrative*, 1947, reproducido en Philip Stevick, comp., *The Theory of the Novel*, The Free Press, Nueva York, 1967.  
Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966. (Trad. española: *Problemas de lingüística general*, Madrid, Siglo xxi, 1988).  
Blin Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, 1954.  
Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones en Obras completas*, Buenos Aires, Eincéc Editores, 1974.  
— *Discusión*, *Ibid.*  
Booth, Wayne, «Distance and Point of view», *Essays in Criticism*, 1961. (Trad. franc.: «Distance et point de vue», *Poétique* 4.)  
— *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, 1961. (Trad. española: *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974).  
Bowling, L.E., «What is the stream-of-consciousness technique?», *PALA*, 1950.  
Brée, Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé* (1950), Les Belles Lettres, 1969.  
Brooks, Cleanth & Warren, Robert Penn, *Understanding Fiction*, Nueva York, 1943.  
Daniel, Georges, *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, 1963.  
Debray-Genette, Raymonde, «Les figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique* 3.  
— «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Littérature* 2.  
Dujardin, Edouard, *Le Monologue intérieur*, Messiaen, 1931.  
Feuillerat, Albert, *Comment Proust a composé son roman*, Yale Univ. Press, New Haven, 1934.

- Fitch, Bryan T., *Narrateur et Narration dans L'Étranger d'Albert Camus*, Archives des Lettres modernes (1960), 1968.
- Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, Londres, 1927. (Trad. española: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1985).
- Friedman, Melvin, *Stream of Consciousness: a Study in literary Method*, Yale Univ. Press, New Haven, 1955.
- Friedman, Norman, «Point of view in Fiction», *PMLA*, 1955, reproducido en Stevick, comp., *The Theory of the Novel*, The Free Press, Nueva York, 1967.
- Génette, Gérard, *Figures*, Seuil, 1966.  
— *Figures II*, Seuil, 1969.
- Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Larousse, 1966. (Trad. esp.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.)
- Guiraud, Pierre, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1971.
- Hachez, Willy, «La chronologie et l'âge des personnages de A.L.R.T.P.», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 1956; «Retouches à une chronologie», *ibid.*, 1961; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid.*, 1965.
- Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957.
- Houston, J. P., «Temporal patterns in A.L.R.T.P.», *French Studies*, enero de 1962.
- Huet, J. B., *Traité de l'origine des romans*, 1970.
- Jakobson, Roman, «A la recherche de l'essence du langage», *Problèmes du langage* (Diogène 51), Gallimard, 1966.
- Jauss, H. R., *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A.L.R.T.P.* (1965), Carl Winter, Heidelberg, 1970.
- Lämmert, Eberhart, *Bauformen des Erzählens*, J.B. Metzlersche Verlag, Stuttgart, 1955.
- Lefebvre, Maurice-Jean, *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1971.
- Lips, Marguerite, *Le Style indirect libre*, Payot, 1926.
- Lubbock Percy, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.
- Martin-Chauffier, Louis «Proust et le double "Je" de quatre personnes», *Problèmes du roman (Confluences)*, 1943, parcialmente reproducido en Jacques Bersani, comp., *Les Critiques de notre temps et Proust*, Garnier, 1971.
- Maurois, André, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949.
- Mendilow, A. A., *Time and the Novel*, Londres, 1952.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, 1968.
- Müller, Gunther, «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für P. Kluckhohn*, 1948, reproducido en *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.
- Muller, Marcel, *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Droz, Ginebra, 1965.
- Painter, G. D., *Marcel Proust (1959 y 1965)*. (Trad. esp.: Lumen, Barcelona, 1967.)
- Picon, Gaétan, *Malraux par lui-même*, Seuil, 1953.

- Platón, *La República*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- Pouillon, Jean, *Temps et Roman*, Gallimard, 1946.
- Raible, Wolfgang, «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8 (1971).
- Raimond, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Corti, 1966.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967.
- Richard, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974.
- Rodgers, B. G., *Proust's narrative techniques*, Droz, Ginebra, 1965.
- Romberg, Bertil, *Studies in the narrative Technique of the first person Novel*, Lund, 1962.
- Rossum-Guyon, Françoise Van, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique* 4.
- *Critique du roman*, Gallimard, 1970.
- Rousset, Jean, *Forme et Signification*, Corti, 1962.
- Sartre, Jean-Paul, «M. François Mauriac et la liberté» (1939), en *Situations I*, Gallimard, 1947.
- *L'Idiot de la famille*, Gallimard, 1971.
- Spitzer, Leo, «Le style de Marcel Proust» (1928). (Trad. franc.: *Études de style*, Gallimard, 1970.)
- Stang, R., *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, Nueva York-Londres, 1959.
- Stanzel, F. K., *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Viena-Stuttgart, 1955.
- Suzuki, M., «Le "je" proustien», *BSAMP*, 1959.
- Tadié, Jean-Yves, *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971.
- Todorov, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8.
- *Littérature et Signification*, Larousse, 1967.
- «Poétique», en *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, 1968.
- *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haya, 1969 (Trad. esp.: *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones).
- *Poétique de la prose*, Seuil 1971. (Trad. esp.: *Poética de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1988.)
- «La poétique en U.R.S.S.», *Poétique* 9.
- Uspenski, Boris, *Poëtika Kompozicii*, Moscou, 1970; cf. «Poétique de la composition», *Poétique* 9.
- Vigneron, Robert, «Genèse de Swann», *Revue d'histoire de la philosophie*, enero de 1937; «Méthodes de composition: Proust, Balzac, Wagner», *French Review*, mayo de 1946; «Structure de Swann: prétentions et défaillances», *Modern Philology*, noviembre de 1946; «Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait», *ibid.*, febrero de 1948.
- Waters, Harold, «The Narrator, not Marcel», *French Review*, febrero de 1960.
- Wellek, René & Warren, Austin, *Theory of Literature* (1949). (Trad. esp.: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985.)
- Zeralla, Michel, *Personne et Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1969.





## INDICE DE MATERIAS

Aquí aparecen enumerados los términos, recibidos o creados, que he empleado en un sentido técnico. Las cifras que siguen remiten a las apariciones más importantes, sin tener en cuenta las simples menciones. Las cifras en *itálicas* indican las páginas en que aparece una definición explícita o implícita: este repertorio funciona, pues, indirectamente como un glosario terminológico.

acronía, estructura acrónica: 136-137.

alcance (de anacronía): 103-115-120 (analepsis), 130 (prolepsis).

alteración: 249-250-251 v. paralepsis, paralipsis.

anacronía: 91-95-143 v. analepsis, prolepsis.

anafórico (singulativo-): 173

analepsis (o retrospección): 95-120

— externa: 104-105

— interna: 105-115

— — heterodiegética: 105

— — homodiegética: 106-115

— — — completiva (o remisión): 106-109

— — — repetitiva (o evocación): 109-115-175

— parcial: 116-118

— completa: 116-118-120

anisocronía: 144-145-146-166

anticipación: v. prolepsis.

anuncio: v. prolepsis

autodiegético: 300

determinación: 185

— interna: 189-190, 193-194

diégesis: v. historia, intradieético.

diegético: en el uso corriente, la diégesis es el universo espacio-temporal designado por el relato; así, pues, en nuestra terminología, en ese sentido general, diegético = «que se refiere o pertenece a la historia»; en un sentido más específico, diegético = intradieético; v. este término.

discurso (de personaje): 227-241

— restituido: 227-230, 231-238

— transpuesto: 228-229

— contado (o narrativizado): 227-228

distancia: 220-221-228

duración (o velocidad): 91-144-166

elipsis: 106-109-116, 151-152, 161-163

— indeterminada: 161

— determinada: 161

— explícita: 161

— calificada: 162

— implícita: 162

— hipotética: 163

esbozos: 128-129

escena: 145-152-163-166

especificación: 185-186

— interna: 190-196

evocación: v. analepsis

extensión: 187-197

extradieético (nivel-): 284-285

focalización: 244-245, 261

— cero: 245-261-262

— interna: 245

— — — — — línea: 245

— — — — — en el protagonista: 253-258

— — — — — en el narrador: 258-260

— — — — — variable: 245

— — — — — múltiple: 245

— — — — — externa: 245-246

frecuencia: 91-145-211

heterodiegético (relato-): 105 (analepsis), 124 (prolepsis) 299, 301

historia (o diégesis): 83

homodiegético (relato): 106-109 (analepsis), 124-130 (prolepsis), 299, 301

intradiegético (o diegético) (nivel-1 (o diégesis): 284-317, 286-287

isocronía (del relato): 145

isodiegético: 318-295

iterativo (relato): 175-176-208

iteración externa (o generalizante): 177

– interna (o sintetizante): 178

metadiegético (nivel) (o metadiégesis): 284-318, 287-289

– reducido: v. pseudodiegético

metalepsis: 169, 289, 291

modo: 86-87, 219-220, 221, 262

movimiento: 151, 166

narración: 83, 270-314

– ulterior: 274, 275, 277

– anterior: 274, 276, 279

– simultánea: 274, 275, 279

– intercalada: 274, 279

narratario: 227, 312-314

nivel (narrativo): 283, 297-298, 302-307, 312-313

orden: 91, 137

paralepsis: 249-251, 260-261

paralipsis: 107, 139, 249-250

pausa (descriptiva): 151, 155, 160, 168

persona: 298, 308-309

perspectiva: 220, 241, 262-263

predictivo (relato): 274

prolepsis (o anticipación): 95, 121, 131, 138

– externas: 122-124-141

– internas: 122-124-130

– Prolepsis – heterodiegética: 124-130

- - homodiegetica: 122-124-130
- - - - - completiva: 124-126
- - - - - repetitiva (o anuncio): 126-129-130-175-25
- completa: 130
- parcial: 130

relato: 81-82

remisión: v. analepsis

repetitivo (relato): 175

retrospección: v. analepsis

señuelo: 129

seudodiegético (o metadiegético reducido): 292-297

seudoiterativo: 180-181

silepsis: 143, 165, 175, 178, 208, 217

singulativo (relato): 174, 281

- - - analógico: 174, 175

- - - integrado: 197

sumario: 152, 153-155

tiempo: 86, 89-90, 212

- de la narración: 273, 283-284

velocidad: v. duración

voz: 86, 87, 270-271, 313

## INDICE

|                            |    |
|----------------------------|----|
| Crítica y poética .....    | 9  |
| Poética e historia .....   | 13 |
| La retórica limitada ..... | 23 |
| Metonimia en Proust .....  | 47 |

## Discurso del relato

|                                                                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Prefacio .....                                                                                                                                                                              | 77  |
| Introducción .....                                                                                                                                                                          | 81  |
| 1. Orden .....                                                                                                                                                                              | 89  |
| ¿Tiempo del relato?, 89. — Anacronías, 91. — Alcance, amplitud, 103. — Analepsis, 104. — Prolepsis, 121. — Hacia la acronia, 131.                                                           |     |
| 2. Duración .....                                                                                                                                                                           | 144 |
| Anisocronías, 144. — Sumario, 152. — Pausa, 155. — Elipsis, 161. — Escena, 163.                                                                                                             |     |
| 3. Frecuencia .....                                                                                                                                                                         | 172 |
| Singulativo Iterativo, 172. — Determinación, especificación, extensión, 185. — Diacronía interna y diacronía externa, 197. — Alternancia, transiciones, 199. — El juego con el Tiempo, 208. |     |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4. Modo .....                                                                                                                                                                                                                                                                     | 219 |
| ¿Modos del relato?, 219. — Distancia, 220. — Relato de acontecimientos, 222. — Relato de palabras, 226. — Perspectiva, 241. — Focalizaciones, 245. — Alteraciones, 249. — Polimodalidad, 252.                                                                                     |     |
| 5. Voz .....                                                                                                                                                                                                                                                                      | 270 |
| La instancia narrativa, 270. — Tiempo de la narración, 273. — Niveles narrativos, 283. — El relato metadieгético, 287. — Metalepsis, 289. — El triunfo delseudodieгético, 292. — Persona, 298. — Protagonista/narrador, 307. — Funciones del narrador, 308. — El narratario, 312. |     |
| Epílogo .....                                                                                                                                                                                                                                                                     | 322 |
| <i>Lista de las obras utilizadas</i> .....                                                                                                                                                                                                                                        | 328 |
| Índice de materias .....                                                                                                                                                                                                                                                          | 333 |
| Índice .....                                                                                                                                                                                                                                                                      | 337 |