

Introducción al análisis estructural de los relatos

Roland Barthes

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser sostenido por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: ¹ el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. Una tal universalidad del relato, ¿debe hacernos concluir que es algo insignificante? ¿Es tan general que no tenemos nada que decir de él, sino describir modestamente algunas de sus variedades, muy particulares, como lo hace a veces la historia literaria? Pero incluso estas variedades, ¿cómo manejarlas, cómo fundamentar nuestro derecho a distinguirlas, a reconocerlas? ¿Cómo oponer la novela a la novela corta, el cuento al mito, el drama a la tragedia (se lo ha hecho mil veces) sin referirse a un modelo común? Este modelo está implícito en todo juicio sobre la más particular, la más histórica de las formas narrativas. Es pues legítimo que, lejos de abdicar toda ambición de hablar del relato so pretexto de que se trata de un hecho

1. Este no es el caso, recordémoslo, ni de la poesía, ni del ensayo, tributarios del nivel cultural de los consumidores.

Nro. 7

COPIAS: 21

Teoría Literaria II

universal, haya surgido periódicamente la preocupación por la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras preocupaciones: ¿acaso no le es propio intentar el dominio del infinito universo de las palabras para llegar a describir «la lengua» de donde ellas han surgido y a partir de la cual se las puede engendrar? Ante la infinidad de relatos, la multiplicidad de puntos de vista desde los que se puede hablar de ellos (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), el analista se ve un poco en la misma situación que Saussure, puesto ante lo heteróclito del lenguaje y tratando de extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción. Para limitarnos al período actual, los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) —todas formas míticas del azar²—, o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas.

¿Dónde, pues, buscar la estructura del relato? En los relatos, sin duda, ¿En todos los relatos? Muchos comentadores, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden empero resignarse a derivar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego al esbozo de un modelo general. Esta perspectiva de buen sentido es utópica. La lingüística misma, que sólo abarca unas tres mil lenguas, no logra hacerlo; prudentemente se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese momento que se ha constituido verdaderamente y ha progresado a pasos de gigante, llegando incluso a prever hechos que aún no habían sido descubiertos.³ ¿Qué decir entonces del análisis narrativo, enfrentado a millones

2. Existe, por cierto, un «arte» del narrador: es el poder de crear relatos (mensajes) a partir de la estructura (del código); este arte corresponde a la noción de *performance* de Chomsky, y esta noción está muy lejos del «genio» de un autor, concebido románticamente como un secreto individual, apenas explicable.

3. Véase la historia de la *u hitita*, postulada por Saussure y descubierta efectivamente cincuenta años más tarde en: E. Benveniste: *Problemes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 35.

de relatos? Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo; se ve obligado a concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una «teoría»), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.⁴

Para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita, pues, una «teoría» (en el sentido pragmático que acabamos de apuntar); y es en buscarla, en esbozarla en lo que hay que trabajar primero.⁵ La elaboración de esta teoría puede ser notablemente facilitada si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la investigación, parece razonable⁶ tener a la lingüística mismo como modelo fundador del análisis estructural del relato.

I. LA LENGUA DEL RELATO

1. Más allá de la frase.

Como es sabido, la lingüística se detiene en la frase: es la última unidad de que cree tener derecho a ocuparse; si, en efecto, la frase al ser un orden y no una serie, no puede reducirse a la suma de las palabras que la componen y constituye por ello mismo una unidad original, un enunciado, por el contrario, no es más que la sucesión de las frases que lo componen: desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase: «La frase, dice Mañnet, es el

4. Recordemos las condiciones actuales de la descripción lingüística: «...La estructura lingüística es siempre relativa no sólo a los datos del "corpus" sino también a la teoría general que describe esos datos» (E. Bach, *An introduction to transformational grammars*, New York, 1964, p. 29), y esto, de Benveniste (*op. cit.*, p. 119): «...Se ha reconocido que el lenguaje debía ser descrito como una estructura formal, pero que esta descripción exigía establecer previamente procedimientos y criterios adecuados y que en suma la realidad del objeto no era separable del método adecuado para definirlo.»

5. El carácter aparentemente «abstracto» de las contribuciones teóricas que siguen, en este número, deriva de una preocupación metodológica: la de formalizar rápidamente análisis concretos: la formalización no es una generalización como las otras.

6. Pero no imperativo (véase la contribución de Cl. Bremond, más lógica que lingüística).

menor segmento que sea perfecta e íntegramente representativo del discurso.»⁷ La lingüística no podría, pues, darse un objeto superior a la frase, porque más allá de la frase, nunca hay más que otras frases: una vez descripta la flor, el botánico no puede ocuparse de describir el ramo.

Y sin embargo es evidente que el discurso mismo (como conjunto de frases) está organizado y que por esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas:⁸ el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»; más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso ha tenido durante mucho tiempo un nombre glorioso: Retórica; pero, a consecuencias de todo un juego histórico, al pasar la retórica al campo de la literatura y habiéndose separado ésta del estudio del lenguaje, ha sido necesario recientemente replantear desde el comienzo el problema: la nueva lingüística del discurso no está aún desarrollada pero sí al menos postulada por los lingüistas mismos.⁹ Este hecho no es insignificante: aunque constituye un objeto autónomo, es a partir de la lingüística que debe ser estudiado el discurso; si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímelmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran «frase» (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso». Esta hipótesis armoniza bien con ciertas proposiciones de la antropología actual: Jakobson y Lévi-Strauss han hecho notar que la humanidad podía definirse por el poder de crear sistemas secundarios, «desmultiplicadores» (herramientas que sirven para fabricar otras herramientas, doble articulación del lenguaje, tabú del incesto que permite el entrecruzamiento de las familias) y el lingüista soviético Ivanov supone que los lenguajes artificiales no han podido ser adquiridos sino después del lenguaje natural: dado que lo importante para los hombres es poder emplear varios sistemas de sentidos, el lenguaje natural ayuda a elaborar

7. «Reflexiones sobre la frase», en *Language and society* (Mélanges Jansen), Copenhague, 1961, p. 113.

8. Es obvio, como lo ha hecho notar Jakobson, que entre la frase y su más allá hay transiciones: la coordinación, por ejemplo, puede tener un alcance mayor que la frase.

9. Véase en especial: Benveniste, *op. cit.*, cap. X. Z. S. Harris: «Discourse Analysis», *Language*, 28, 1952, 1-30. N. Ruwet: «Analyse structurale d'un poème français», *Linguistics*, 3, 1964, 62-83.

los lenguajes artificiales. Es, pues, legítimo postular entre la frase y el discurso una relación «secundaria» —que llamaremos homológica, para respetar el carácter puramente formal de las correspondencias.

La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso,¹⁰ y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. Aunque dispongan en el relato de significantes originales (a menudo muy complejos), descubrimos en él, agrandadas y transformadas a su medida, a las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional: la tipología actancial propuesta por A. J. Greimas¹¹ descubre en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. La homología que se sugiere aquí no tiene sólo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que ésta sea una suerte de vehículo privilegiado del relato): ya casi no es posible concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje en cuanto lo hubiera usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura: la literatura, y en especial hoy, ¿no hace un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje?¹²

2. Los niveles de sentido.

Desde el comienzo la lingüística proporciona al análisis estructural del relato un concepto decisivo, puesto que al dar cuenta inmediatamente de lo que es esencial en todo sistema de sen-

10. Sería precisamente una de las tareas de la lingüística del discurso fundar una tipología de los discursos. Provisoriamente, se pueden reconocer tres grandes tipos de discursos: metonímico (relato), metafórico (poesía lírica, discurso sentencioso), entimemático (discurso intelectual).

11. Cf. *infra*, III, 1.

12. Debemos recordar aquí la intuición de Mallarmé nacida en el momento en que proyectaba un trabajo de lingüística: «El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje (determinarla). El lenguaje reflejándose. Finalmente la ficción le parece ser el procedimiento mismo del espíritu humano —es ella quien pone en juego todo método y el hombre se ve reducido a la voluntad» — (*Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 851). Recordaremos que para Mallarmé son sinónimos: «la Ficción o la Poesía» (*ib.*, p. 335).

tido, a saber, su organización, permite a la vez enunciar cómo un relato no es una simple suma de proposiciones y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato. Este concepto es el de nivel de descripción.¹³ Una frase, es sabido, puede ser descripta lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos niveles están en una relación jerárquica, pues si bien cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones que obligan a una descripción independiente para cada uno de ellos, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior: un fonema, aunque perfectamente describable, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase.¹⁴ La teoría de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), integrativas (si se captan de un nivel a otro). Se sigue de esto que las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para realizar un análisis estructural, hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora).

Los niveles son operaciones.¹⁵ Es normal, pues, que al progresar la lingüística tienda a multiplicarlos. El análisis del discurso todavía no puede trabajar más que en niveles rudimentarios. A su manera, la retórica había asignado al discurso al menos dos planos de descripción: la *dispositio* y la *elocutio*.¹⁶ En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ya ha precisado que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) sólo adquieren significación porque están agrupadas en haces y estos haces mismos se combinan;¹⁷ y T. Todo-

13. «Las descripciones lingüísticas nunca son monovalentes. Una descripción no es exacta o falsa, sino que es mejor o peor, más o menos útil». (J. K. Halliday: «Linguistique générale et linguistique appliquée» *Études de linguistique appliquée*, 1, 1962, p. 12).

14. Los niveles de integración han sido postulados por la Escuela de Praga (v. J. Vachek: *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana, Univ. Press, 1964, p. 468) y retomado luego por muchos lingüistas. Es, en nuestra opinión, Benveniste quien ha realizado aquí el análisis más esclarecedor (*op. cit.*, cap. X).

15. «En términos algo vagos, un nivel puede ser considerado como un sistema de símbolos, reglas, etc., que debemos emplear para representar las expresiones». (E. Bach, *op. cit.*, p. 57-58).

16. La tercera parte de la retórica, la *inventio*, no concernía al lenguaje: se ocupaba de las *res*, no de los *verba*.

17. *Anthropologie structurale*, p. 233. (Ed. castellana: Bs. As., Eudeba, 1968, p. 191).

rov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la *historia* (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato.¹⁸ Cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. Permitaseme aquí una suerte de apólogo: en *La Carta Robada*, Poe analizó certeramente el fracaso del prefecto de policía, incapaz de recuperar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice, *en la esfera de especialidad*: el prefecto no omitía ningún lugar, «saturaba» por entero el nivel de la «pesquisa»; pero para encontrar la carta, protegida por su evidencia, había que pasar a otro nivel, sustituir la psicología del policía por la del encubridor. Del mismo modo, la «pesquisa» realizada sobre un conjunto horizontal de relaciones narrativas, por más completa que sea, para ser eficaz debe también dirigirse «verticalmente»: el sentido no está «al final del relato», sino que lo atraviesa; siendo tan evidente como *La Carta Robada*, no escapa menos que ella a toda exploración unilateral.

Muchos tanteos serán aún necesarios antes de poder sentar con seguridad niveles del relato. Los que vamos a proponer aquí constituyen un perfil provisorio cuya ventaja es aún casi exclusivamente didáctica: permiten situar y agrupar los problemas sin estar en desacuerdo, creemos, con algunos análisis que se han hecho.¹⁹ Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del «discurso» en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

18. Aquí mismo, *infra*: «Las categorías del relato literario».

19. He puesto especial cuidado, en esta Introducción, de no interferir las investigaciones en curso.

II. LAS FUNCIONES

1. La determinación de las unidades.

Dado que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas, hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.

Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de «funciones» que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. A partir de los formalistas rusos²⁰ se constituyen como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir, su germen, lo que le permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel: si, en *Un coeur simple*, Flaubert nos hace saber en un cierto momento, aparentemente sin insistir mucho, que las hijas del subprefecto de Pont-L'Évêque tenían un loro, es porque este loro va a tener luego una gran importancia en la vida de Felicité: el enunciado de este detalle (cualquiera sea la forma lingüística) constituye, pues, una función, o unidad narrativa.

Todo, en un relato, ¿es funcional? Todo, hasta el menor detalle, ¿tiene un sentido? ¿Puede el relato ser íntegramente dividido en unidades funcionales? Como veremos inmediatamente, hay sin duda muchos tipos de funciones, pues hay muchos tipos de correlaciones, lo que no significa que un relato deje jamás de estar compuesto de funciones: todo, en diverso grado, significa algo en él. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del

20. Véase en particular, B. Tomachevski, *Thématique* (1925), en: *Théorie de la Littérature*, Seuil, 1965. Un poco después, Propp definía la función como «la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo del cuento en su totalidad» (*Morphology of Folktale*, p. 20). Veremos aquí mismo la definición de T. Todorov («El sentido [o la función] de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total») y las precisiones aportadas por A. J. Greimas que llega a definir la unidad por su correlación paradigmática, pero también por su ubicación dentro de la unidad sintagmática de la que forma parte.

discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aún cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene. Se podría decir, en otras palabras, que el arte no conoce el ruido (en el sentido informativo del término):²¹ es un sistema puro, no hay, jamás hubo, en él unidad perdida,²² por largo o débil o tenue que sea el hilo que la une a uno de los niveles de la historia.²³

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es «lo que quiere decir» un enunciado lo que lo constituye en unidad formal²⁴ y no la forma en que está dicho. Este significado constitutivo puede tener significantes diferentes, a menudo muy retorcidos: si se me enuncia (en *Goldfinger*) que *James Bond vio un hombre de unos cincuenta años, etcétera*, la información encierra a la vez dos funciones de presión desigual: por una parte la edad del personaje se integra en un cierto retrato (cuya «utilidad» para el resto de la historia no es nula pero si difusa, retardada) y por otra parte el significado inmediato del enunciado es que Bond no conoce a su futuro interlocutor: la unidad implica, pues, una correlación muy fuerte (comienzo de una amenaza y obligación de identificar). Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y aún menos con clases «psicológicas» (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).

21. Es en este sentido que no es «la vida», porque no conoce sino comunicaciones confusas. Esta «confusión» (ese límite más allá del cual no se puede ver) puede existir en arte, pero entonces a título de elemento codificado (Watteau, por ejemplo); pero incluso este tipo de «confusión» es desconocido para el código escrito: la escritura es fatalmente clara.

22. Al menos en literatura, donde la libertad de notación (a consecuencia del carácter abstracto del lenguaje articulado) implica una responsabilidad mucho mayor que en las artes «análogas», tales como el cine.

23. La funcionalidad de la unidad narrativa es más o menos inmediata (y, por ende, visible), según el nivel en que juega: cuando las unidades están en un mismo nivel (en el caso del suspenso, por ejemplo), la funcionalidad es muy sensible; mucho menos cuando la función está saturada a nivel narrativo: un texto moderno, de débil significación a nivel de la anécdota, sólo recupera una gran fuerza significativa a nivel de la escritura.

24. «Las unidades sintácticas (más allá de la frase) son de hecho unidades de contenido» (A. J. Greimas, *Cours de Sémanique structurale*), curso incoeditado, VI, 5). La exploración del nivel funcional forma parte, pues, de la semántica general.

Del mismo modo, puesto que la «lengua» del relato no es la lengua del lenguaje articulado —aunque muy a menudo es soportada por ésta—, las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas: podrán por cierto coincidir, pero ocasionalmente, no sistemáticamente; las funciones serán representadas ya por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad), ya inferiores (el sintagma, la palabra e incluso en la palabra solamente ciertos elementos literarios); ²⁵ cuando se nos dice que estando de guardia en su oficina del Servicio Secreto y habiendo sonado el teléfono, *Bond levantó uno de los cuatro auriculares*, el monema *cuatro* constituye por sí solo una unidad funcional, pues remite a un concepto necesario al conjunto de la historia (el de una alta técnica burocrática); de hecho efectivamente, la unidad narrativa no es aquí la unidad lingüística (la palabra), sino sólo su valor connotado (lingüísticamente, la palabra *cuatro* no quiere decir en absoluto *cuatro*); esto explica que algunas unidades funcionales puedan ser inferiores a la frase, sin dejar de pertenecer al discurso: en ese caso ellas desbordan, no a la frase, respecto de la que siguen siendo materialmente inferiores, sino al nivel de denotación, que pertenece, como la frase, a la lingüística propiamente dicha.

2. Clases de unidades.

Estas unidades funcionales deben ser distribuidas en un pequeño número de clases formales. Si se quiere determinar estas clases sin recurrir a la sustancia del contenido (sustancia psicológica, por ejemplo), hay que considerar nuevamente a los diferentes niveles de sentido: algunas unidades tienen como correlato unidades del mismo nivel; en cambio para saturar otras hay que pasar a otro nivel. De donde surgen desde un principio dos grandes clases de funciones: las unas distribucionales, las otras integradoras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, retomadas en especial por Bremond, pero que nosotros consideramos aquí de un modo infinitamente más detallado que estos autores; a ellas reservaremos el nombre de funciones (aunque las otras unidades sean también funcionales). Su modelo es clásico a partir del análisis de Tomachevski:

25. «No se debe partir de la palabra como de un elemento indivisible del arte literario, tratarlo como el ladrillo con el que se construye el edificio. La palabra es divisible en 'elementos verbales' mucho más finos» (J. Tynianov, citado por T. Todorov, en: *Langages*, 6 p. 18).

la compra de un revólver tiene como correlato el momento en que se lo utilizará (y si no se lo utiliza, la notación se invierte en signo de veleidad, etcétera), levantar el auricular tiene como correlato el momento en que se lo volverá a colgar; la intrusión del loro en la casa de Felicité tiene como correlato el episodio del embalsamamiento, de la adoración, etcétera. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todos los *indicios* (en el sentido más general de la palabra); ²⁶ la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósferas», etcétera; la relación de la unidad con su correlato ya no es entonces distribucional (a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integradora; para comprender «para qué sirve» una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues sólo allí se devela el indicio; la potencia administrativa que está detrás de Bond, de la que es índice el número de aparatos telefónicos, no tiene ninguna incidencia sobre la secuencia de acciones en que Bond se ve comprometido al aceptar la comunicación; sólo adquiere su sentido al nivel de una tipología general de los actantes (Bond está del lado del orden); los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»; la sanción de los Indicios es «más alta», a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito (el «carácter» de un personaje nunca puede ser designado aunque sin cesar es objeto de indicios), es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las «Funciones» siempre está «más allá», es una sanción sintagmática. ²⁷ Funciones e Indicios abarcan, pues otra distinción clásica: las Funciones implican los relata metonímicos, los Indicios, los relata metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser. ²⁸ Estas dos grandes clases de unidades: Funciones e Indicios, de-

26. Todas estas designaciones, como las que siguen, pueden ser provisorias.

27. Esto no impide que *finalmente* la exposición sintagmática de las funciones pueda abarcar relaciones paradigmáticas entre funciones separadas, como se lo admite a partir de Lévi-Strauss y Greimas.

28. No es posible reducir las Funciones a acciones (verbos) y los Indicios a cualidades (adjetivos), porque hay acciones que son indicativas, al ser «signos» de un carácter, de una atmósfera, etc.

berían permitir ya una cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente «indiciales» (como las novelas «psicológicas»); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género. Pero esto no es todo: dentro de cada una de estas dos grandes clases es posible determinar inmediatamente dos subclases de unidades narrativas. Para retomar la clase de las Funciones, digamos que sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderos «nudos» del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-«nudo»: llamemos a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*. Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre; si, en un fragmento de relato, *suenan el teléfono*, es igualmente posible que se conteste o no, lo que no dejará de encauzar la historia por dos vías diferentes. En cambio, entre dos funciones cardinales, siempre es posible disponer notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa: el espacio que separa a *sonó el teléfono* de *Bond atendió* puede ser saturado por una multiplicidad de incidentes menudos o detalladas descripciones: *Bond se dirigió al escritorio, levantó el tubo, dejó el cigarrillo*, etcétera. Estas catálisis siguen siendo funcionales, en la medida en que entran en correlación con un núcleo, pero su funcionalidad es atenuada, unilateral, parásita: es porque se trata aquí de una funcionalidad puramente cronológica (se describe lo que separa dos momentos de la historia), mientras que en el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: las catálisis no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Todo hace pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia, dado que lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; en este sentido, el relato sería una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bien podría ser la divisa del Destino, de quien el relato no es en suma más que la «lengua»; y esta «fusión» de la lógica y la temporalidad es llevada a cabo por la armazón de las funciones cardinales. Estas funciones pueden ser a primera vista muy insignifican-

tes; lo que las constituye no es el espectáculo (la importancia, el volumen, la rareza o la fuerza de la acción enunciada), es, si se puede decir, el riesgo: las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato; entre estos polos de alternativa, entre estos «dispatchers», las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos «lujos» no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlos; la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación con su núcleo), no por ello participaría menos en la economía del mensaje; pero no es este el caso: una notación, en apariencia expletiva, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces incluso despista: ²⁹ puesto que lo anotado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector. Digamos que no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero que tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso. En cuanto a la segunda gran clase de unidades narrativas (los *Indicios*), clase integradora, las unidades que allí se encuentran tienen en común el no poder ser saturadas (completadas) sino a nivel de los personajes o de la narración; forman, pues, parte de una relación *paramétrica*, ³⁰ cuyo segundo término, implícito, es continuo, extensivo a un episodio, un personaje o a toda una obra; sin embargo, es posible distinguir *indicios propiamente* dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Decir que Bond está de guardia en una oficina cuya ventana abierta deja ver la luna entre espesas nubes que se deslizan, es dar el indicio de una noche de verano tormentosa y esta deducción misma constituye un indicio atmosférico que remite al clima pesado, angustioso de una acción que aún no se conoce. Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lec-

29. Valery hablaba de «signos dilatorios». La novela policial hace un gran uso de estas unidades «despistadoras».

30. N. Ruwet llama elemento paramétrico a un elemento que se mantenga a lo largo de la duración de una pieza musical (por ejemplo, el tiempo de un allegro de Bach, el carácter monódico de un solo).

tor de aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad, como la de las catálisis, es pues débil, pero no es tampoco nula: cualquiera sea su «inanidad» con relación al resto de la historia, al informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso.³¹

Nudos y catálisis, indicios e informantes (una vez más, poco importan los nombres), tales son, pareciera, las primeras clases en que se pueden distribuir las unidades del nivel funcional.

Es necesario completar esta clasificación con dos observaciones.

En primer lugar, una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes: beber whisky (en el hall de un aeropuerto) es una acción que puede servir de catálisis a la notación (cardinal) de *esperar*; pero es también y al mismo tiempo el indicio de una cierta atmósfera (modernidad, distensión, recuerdo, etcétera): dicho de otro modo, algunas unidades pueden ser mixtas. De esta suerte puede ser posible todo un juego en la economía del relato; en la novela *Goldfinger*, Bond, teniendo que investigar en el cuarto de su adversario, recibe una credencial de su comandante: la notación es una pura función (cardinal); en el film, este detalle está cambiado: Bond quita bromeando el juego de llaves a una mucama que no protesta; la notación ya no es sólo funcional, es también «indicial», remite al carácter de Bond (su desenvoltura y su éxito con las mujeres). En segundo lugar, hay que destacar (cosa que retomaremos más adelante) que las cuatro clases de que acabamos de hablar pueden ser sometidas a otra distribución, por lo demás más adecuada al modelo lingüístico. Las catálisis,

* los indicios y los informantes tienen en efecto un carácter común: son *expansiones*, si se las compara con núcleos: los núcleos (como veremos inmediatamente) constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarla según un modo de proliferación en principio infinito; como sabemos, es lo que sucede con la frase, constituida por proposiciones simples, complicadas al infinito mediante duplicaciones, rellenos, encubri-

31. Aquí mismo, G. Genette distingue dos tipos de descripciones: ornamental y significativa. La descripción significativa debe ser referida al nivel de la historia y la descripción ornamental al nivel del discurso, lo que explica que durante mucho tiempo haya constituido un «fragmento» retórico perfectamente codificado: la *descriptio* o *ekphrasis*, ejercicio muy estimado por la neoretórica.

mientos, etcétera: al igual que la frase, el relato es infinitamente catalizable. Mallarmé confería una importancia tal a este tipo de escritura que con ella elaboró su poema *Jamais un coup de dés*, que bien se puede considerar, con sus «nudos» y sus «vientres», sus «palabras-nudos» y sus «palabras-encajes» como el blasón de todo relato, de todo lenguaje.

3. La sintaxis funcional.

¿Cómo, según qué «gramática», se encadenan unas a otras estas diferentes unidades a lo largo del sintagma narrativo? ¿Cuáles son las reglas de la combinatoria funcional? Los informantes y los indicios pueden combinarse libremente entre sí: así sucede, por ejemplo, con el retrato, que yuxtapone sin coherción datos de estado civil y rasgos caracterológicos. Una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual conectarse, pero no recíprocamente. En cuanto a las funciones cardinales, están unidas por una relación de solidaridad: una función de este tipo obliga a otra del mismo tipo y recíprocamente. Debemos detenernos un momento en esta última relación: primero, porque ella define la armazón misma del relato (las expansiones son suprimibles, pero los núcleos no), luego porque preocupa en especial a los que tratan de estructurar el relato.

Ya hemos señalado que por su estructura misma el relato institúa una confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad constituye el problema central de la sintaxis narrativa. ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Este punto dividía aún recientemente a los investigadores. Propp, cuyos análisis, como se sabe, han abierto el camino a los estudios actuales defiende absolutamente la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es, a sus ojos, lo real y, por esta razón, parece necesario arraigar el cuento en el tiempo. Sin embargo, Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (definida por la unidad de la acción) a la historia (definida por la pluralidad de acciones y la unidad de tiempo), atribuía ya la primacía a lo lógico sobre lo cronológico.³² Es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), todos los cuales podrían suscribir sin duda (aunque divergiendo en otros puntos) la proposición de Lévi-Strauss: «el orden de sucesión cro-

32. *Poética*, 1459 a.

nológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal». ³³ El análisis actual tiende, en efecto, a «descronologizar» el continuo narrativo y a «relogicizarlo», a someterlo a lo que Mallarmé llamaba, a propósito de la lengua francesa, *los rayos primitivos de la lógica*. ³⁴ O más exactamente —es este al menos nuestro deseo—, la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; corresponde a la lógica narrativa dar cuenta del tiempo narrativo. Se podría decir, de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), así como en la lengua, el tiempo sólo existe en forma de sistema; desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos el tiempo no existe o, al menos, sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el «verdadero» tiempo es una ilusión referencial, «realista», como lo muestra el comentario de Propp y es a título de tal que debe tratarlo la descripción estructural. ³⁵

¿Cuál es, pues, esa lógica que se impone a las principales funciones del relato? Es lo que activamente se trata de establecer y lo que hasta aquí ha sido más ampliamente debatido. Nos remitiremos, pues, a las contribuciones de A. J. Greimas, Cl. Bremond y T. Todorov, publicadas aquí mismo, y que tratan todas acerca de la lógica de las funciones. Tres direcciones principales de investigación, expuestas más adelante por T. Todorov, se ponen de manifiesto. La primera vía (Bremond) es más propiamente lógica: se trata de reconstituir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato, de volver a trazar el trayecto de las «elecciones» a las que tal personaje, en cada punto de la historia está fatalmente sometido ³⁶ y de sacar así a luz lo que se podría llamar una lógica energética, ³⁷ ya que ella capta los personajes en el momento en

33. Citado por Cl. Bremond, «El mensaje narrativo», en: *La semiología*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, Colección *Comunicaciones*.

34. *Quant au Livre (Oeuvres complètes, Pléyade, p. 386)*.

35. A su manera, como siempre perspicaz pero desaprovechada, Valéry enunció muy bien el status del tiempo narrativo: «El creer al tiempo agente e hilo conductor se basa en el mecanismo de la memoria y en el del discurso combinado» (*Tel Quel*, II, 348); la bastardilla es nuestra en efecto, la ilusión es producida por el discurso mismo.

36. Esta concepción recuerda una opinión de Aristóteles: la *proairesis*, elección racional de las acciones a acometer, funda la *praxis*, ciencia práctica que no produce ninguna obra distinta del agente, contrariamente a la *poiesis*. En estos términos, se dirá que el analista trata de reconstituir la *praxis* interior al relato.

37. Esta lógica, basada en la alternativa (*hacer esto o aquello*) tiene el

que eligen actuar. El segundo modelo es lingüístico (Lévi-Strauss, Greimas): la preocupación esencial de esta investigación es descubrir en las funciones oposiciones paradigmáticas, las cuales, conforme al principio jakobsoniano de lo «poético», «se extienden» a lo largo de la trama del relato (veremos, sin embargo, aquí mismo los nuevos desarrollos con los que Greimas corrige o completa el paradigmatismo de las funciones). La tercera vía, esbozada por Todorov, es algo diferente pues instala el análisis a nivel de las «acciones» (es decir, de los personajes), tratándose de establecer las reglas por las que el relato combina, varía y transforma un cierto número de predicados básicos.

No se trata de elegir entre estas hipótesis de trabajo, que no son rivales sino concurrentes y que por lo demás están hoy en plena elaboración. El único complemento que nos permitiremos agregar aquí concierne a las dimensiones del análisis. Incluso si excluimos los indicios, los informantes y las catálisis, quedan todavía en un relato (sobre todo si se trata de una novela y ya no de un cuento) un gran número de funciones cardinales; muchas no pueden ser manejadas por los análisis que acabamos de citar y que han trabajado hasta hoy con las grandes articulaciones del relato. Sin embargo, es necesario prever una descripción lo suficientemente ceñida como para dar cuenta de todas las unidades del relato, de sus menores segmentos; las funciones cardinales, recordémoslo, no pueden ser determinadas por su «importancia», sino sólo por la naturaleza (doblemente implicativa) de sus relaciones: un «llamado telefónico», por fútil que parezca, por una parte comporta él mismo algunas funciones cardinales (sonar, descolgar, hablar, volver a colgar) y por otra parte, tomado en bloque, hay que poder conectarlo, al menos mediatizadamente, con las grandes articulaciones de la anécdota. La cobertura funcional del relato impone una organización de pausas, cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño grupo de funciones que llamaremos aquí (siguiendo a Cl. Bremond) una *secuencia*. Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad ³⁸: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Para tomar un ejemplo intencionalmente fútil, pedir una consumición, recibirla, consumirla, pagarla: estas diferentes funciones constituyen una secuencia evidentemente cerrada, pues

mérito de dar cuenta del proceso de dramatización que se da ordinariamente en el relato.

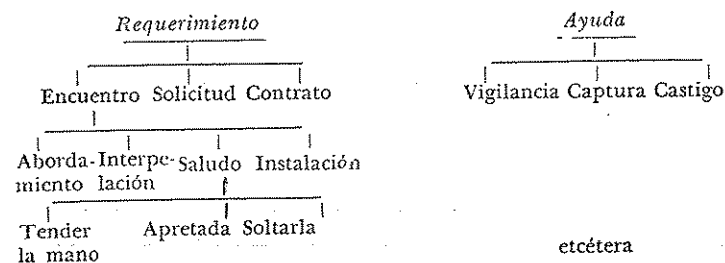
38. En el sentido hjelmsleviano de doble implicación: dos términos se presuponen uno al otro.

no es posible hacer preceder el pedido o hacer seguir el pago sin salir del conjunto homogéneo «Consumición». La secuencia es, en efecto, siempre nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp y luego Bremond, ya se han visto llevados a nombrarlas (Fraude, Traición, Lucha, Contrato, Seducción, etc.); la operación nominativa es igualmente inevitable para las secuencias fútiles, que podríamos llamar «microsecuencias», las que forman a menudo el grano más fino del tejido narrativo. Estas nominaciones ¿son únicamente del resorte del analista? Dicho de otro modo, ¿son puramente metalingüística? Lo son sin duda, puesto que se refieren al código del relato, pero es posible imaginar que forman parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente) mismo, el cual capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer es nombrar; escuchar no es sólo percibir un lenguaje, sino también construirlo. Los títulos de secuencias son bastante análogos a esas *palabras-cobertura* (*cover-words*) de las máquinas de traducir que cubren de una manera aceptable una gran variedad de sentidos y de matices. La lengua del relato, que está en nosotros, comporta de manera inmediata estas rúbricas esenciales: la lógica cerrada que estructura una secuencia está indisolublemente ligada a su nombre: toda función que inaugura una *seducción* impone desde su aparición, en el nombre que hace surgir, el proceso entero de la seducción, tal como lo hemos aprendido de todos los relatos que han formado en nosotros la lengua del relato.

Cualquiera sea su poca importancia, al estar compuesta por un pequeño número de núcleos (es decir, de hecho, de «dispatchers»), la secuencia comporta siempre momentos de riesgo y esto es lo que justifica su análisis: podría parecer irrisorio constituir en secuencia la sucesión lógica de los pequeños actos que componen el ofrecimiento de un cigarrillo (*ofrecer, aceptar, prender, fumar*); pero es que precisamente en cada uno de estos puntos es posible una alternativa y, por lo tanto, una libertad de sentido: du Pont, el comanditario de James Bond, le ofrece fuego con su encendedor, pero Bond rehusa; el sentido de esta bifurcación es que Bond teme instintivamente que el adminículo encierre una trampa.³⁹ La secuencia es, pues, si quiere, una *unidad lógica amenazada*: es lo que la justifica a *mínimo*. Pero también está fundada a *máximo*: encerrada en

39. Es muy posible descubrir, aun a este nivel infinitesimal, una oposición de modelo paradigmático, si no entre dos términos, al menos entre dos polos de la secuencia: la secuencia *Ofrecimiento del cigarrillo* presenta, suspendiéndolo, el paradigma *Peligro/Seguridad* (descubierto por Chegllov en su análisis del ciclo de Sherlock Holmes), *Sospecha/Protección, Agresividad/Amistad*.

sus funciones, subsumida en un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, pronta a funcionar como el simple término de otra secuencia más amplia. He aquí una microsecuencia: *tender la mano, apretarla, soltarla*; este Saludo se vuelve una simple función: por una parte, asume el papel de un indicio (blandura de du Pont y repugnancia de Bond) y, por otra parte, constituye globalmente el término de una secuencia más amplia, designada *Encuentro*, cuyos otros términos (*acercarse, detenerse, interpelación, saludo, instalación*) pueden ser ellos mismos microsecuencias. Toda una red de subrogaciones estructura así al relato desde las más pequeñas matrices a las mayores funciones. Se trata, por cierto, de una jerarquía que sigue perteneciendo al nivel funcional: sólo cuando el relato ha podido ser ampliado, por sucesivas mediaciones, desde el cigarrillo de du Pont hasta el combate de Bond contra Goldfinger, el análisis funcional está concluido: la pirámide de las funciones toca entonces el nivel siguiente (el de las Acciones), hay, pues, a la vez, una sintaxis interior a la secuencia y una sintaxis (subrogante) de las secuencias entre sí. El primer episodio de *Goldfinger* adquiere de este modo un sentido «estemático»:



Esta representación es evidentemente analítica. El lector percibe una sucesión lineal de términos. Pero lo que hay que hacer notar es que los términos de varias secuencias pueden muy bien imbricarse unos en otros: una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se desplazan en contrapuntos;⁴⁰ funcionalmente, la estructura del relato tiene forma de «fuga»: por esto el relato «se sostiene» a la vez que «se prolonga». La imbricación de las secuencias no puede, en efecto, cesar, dentro de una misma obra, por un fenómeno de ruptura radical, a menos que los pocos bloques (o «estemas») estancos que, en este caso la componen, sean de algún modo recuperados al nivel supe-

40. Este contrapunto fue presentado por los Formalistas rusos, cuya tipología esbozaron; también se consignaron las principales estructuras «retorcidas» de la frase (cf. *infra*, V, 1).

rior de las Acciones (de los personajes): *Goldfinger* está compuesto por tres episodios funcionalmente independientes, pues sus estemas funcionales dejan por dos veces de comunicarse: no hay ninguna relación de secuencia entre el episodio de la piscina y el de Fort-Knox; pero subsiste una relación actancial, pues los personajes (y, por consiguiente, la estructura de sus relaciones) son los mismos. Reconocemos aquí a la epopeya («conjunto de fábulas múltiples»): la epopeya es un relato quebrado en el plano funcional pero unitario en el plano actancial (esto puede verificarse en la Odisea o en el teatro de Brecht). Hay, pues, que coronar el nivel de las funciones (que proporciona la mayor parte del sistema narrativo) con un nivel superior, del que, a través de mediaciones, las unidades del primer nivel extraigan su sentido, y que es el nivel de las Acciones.

III. LAS ACCIONES

1. *Hacia una posición estructural de los personajes.*

En la Poética aristotélica, la noción de personaje es secundaria y está enteramente sometida a la noción de acción: puede haber fábulas sin «caracteres», dice Aristóteles, pero no podría haber caracteres sin fábula. Este enfoque ha sido retomado por los teóricos clásicos (Vossius). Más tarde, el personaje, que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción,⁴¹ tomó una consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una «persona», en una palabra, un «ser» plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar;⁴² el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado de golpe una esencia psicológica; estas esencias podían ser sometidas a un inventario cuya forma más pura ha sido la lista de los «tipos» del teatro burgués (la coqueta, el padre noble, etc.). Desde su aparición, el análisis estructural se resistió fuertemente a tratar al personaje como a una esencia, aunque más no fuera para clasificarla; como lo recuerda aquí T. Todorov, Tomachevski llegó hasta negar al personaje toda importancia narrativa, punto de vista que luego atenuó. Sin llegar a retirar los personajes del aná-

41. No olvidemos que la tragedia clásica sólo conoce «actores» no «personajes».

42. El «personaje-persona» reina en la novela burguesa; en *La guerra y la paz*, Nicolás Rostov es a primera vista un buen muchacho, leal, valeroso, ardiente; el príncipe Andrés, un aristócrata, desencantado, etc.; lo que les sucede luego ilustra sus personalidades, pero no los constituye.

lisis, Propp los redujo a una tipología simple fundada, no en la psicología, sino en la unidad de las acciones que el relato les impartía (Dador de objeto mágico, Ayuda, Malo, etc.).

A partir de Propp, el personaje no deja de plantear al análisis estructural del relato el mismo problema: por una parte, los personajes (cualquiera sea el nombre con que se los designe: *dramatis personae* o actantes) constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas «acciones» narradas dejan de ser inteligibles, de modo que se puede decir con razón que no existe en el mundo un solo relato sin «personajes»⁴³ o, al menos, sin «agentes»; pero, por otra parte, estos «agentes» que son muy numerosos, no pueden ser ni descriptos ni clasificados en términos de «personas», ya se considere a la «persona» como una forma puramente histórica, restringida a ciertos géneros (por cierto, los que más conocemos) y que, en consecuencia, haya que exceptuar el caso, amplísimo de todos los relatos (cuentos populares, textos contemporáneos) que comportan agentes, pero no personas; ya sea que se sostenga que la «persona» nunca es más que una racionalización crítica impuesta por nuestra época a simples agentes narrativos. El análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy, a través de diversas hipótesis, cuyo eco encontraremos en algunas de las contribuciones que siguen, en definir al personaje no como un «ser», sino como un «participante». Para Cl. Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (*Fraude*, *Seducción*); cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (lo que es *Fraude* para uno, es *Engaño* para el otro); en suma, cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia. T. Todorov, analizando una novela «psicológica» (*Les liaisons dangereuses*) (Las Relaciones peligrosas) parte, no de los personajes-personas, sino de las tres grandes relaciones en las que ellos pueden comprometerse y que llama predicados de base (amor, comunicación, ayuda); estas relaciones son sometidas por el análisis a dos clases de reglas: de *derivación* cuando se trata de dar cuenta de otras relaciones y de *acción* cuando se trata de describir la trans-

43. Si una parte de la literatura contemporánea ha atacado al «personaje» no ha sido para destruirlo (cosa imposible) sino para despersonalizarlo, lo que es muy diferente. Una novela aparentemente sin personajes, como *Drame* de Philippe Sollers, desecha enteramente a la persona en provecho del lenguaje, pero no por ello deja de conservar un juego fundamental de actantes, frente a la acción misma de la palabra. Esta literatura posee siempre un «sujeto», pero este «sujeto» es a partir de aquí el del lenguaje.

formación de estas relaciones a lo largo de la historia: hay muchos personajes en *Les liaisons dangereuses*, pero «lo que se dice de ellos» (sus predicados) se deja clasificar. Finalmente, A. J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de *actantes*), en la medida en que participen de tres grandes ejes semánticos, que por lo demás encontramos en la frase (*sujeto, objeto, complemento de atribución, complemento circunstancial*) y que son la *comunicación, el deseo* (o la búsqueda) y la *prueba*;⁴⁴ como esta participación se ordena por parejas, también el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (*Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Opositor*) proyectada a lo largo del relato; y como el actante define una clase, puede ser cubierto por actores diferentes, movilizados según reglas de multiplicación, de sustitución o de carencia. Estas tres concepciones tienen muchos puntos en común. El principal, es necesario repetirlo, es definir el personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables; por esto hemos llamado aquí al segundo nivel de descripción, aunque sea el de los personajes, nivel de las Acciones: esta palabra no debe, pues, ser interpretada acá en el sentido de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel, sino en el sentido de las grandes articulaciones de la *praxis* (desear, comunicar, luchar).

2. El problema del sujeto.

Los problemas planteados por una clasificación de los personajes del relato no están aun bien resueltos. Por cierto hay coincidencias acerca de que los innumerables personajes del relato pueden ser sometidos a reglas de sustitución y que, aun dentro de una obra, una misma figura puede absorber personajes diferentes;⁴⁵ por otra parte, el modelo actancial propuesto por Greimas (y retomado desde una perspectiva diferente por Todorov) parece sin duda resistir a la prueba de un gran número de relatos: como todo modelo estructural vale menos por su forma canónica (una matriz de seis actantes)

44. *Sémantique structurale*, 1966, p. 129 sq.

45. El psicoanálisis ha acreditado ampliamente estas operaciones de condensación. Mallarmé decía ya, a propósito de *Hamlet*: «¿Comparsas? Son muy necesarias, pues en la pintura ideal de la escena todo se mueve según una reciprocidad simbólica de tipos ya sea entre sí o respecto de una sola figura.» (*Crayonné au théâtre*, Pléiade, p. 301).

que por las transformaciones reguladas (carencias, confusiones, duplicaciones, sustituciones), a las que se presta, permitiéndonos así esperar una tipología actancial de los relatos;⁴⁶ sin embargo, cuando la matriz tiene un buen poder clasificador (como en el caso de los actantes de Greimas), da cuenta insuficientemente de la multiplicidad de las participaciones en cuanto éstas son analizadas en términos de perspectivas; y cuando estas perspectivas son respetadas (en la descripción de Bremond), el sistema de los personajes resulta demasiado parcelado; la reducción propuesta por Todorov evita ambos escollos, pero hasta ese momento recae solamente sobre un único relato. Pareciera que todo esto puede ser armonizado rápidamente. La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es la ubicación (y, por lo tanto, la existencia) del *sujeto* en toda matriz actancial, cualquiera sea su fórmula. ¿Quién es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Hay o no hay una clase privilegiada de actores? Nuestra novela nos ha habituado a acentuar de una u otra manera, a veces retorcida (negativa), a un personaje entre otros. Pero el privilegio está lejos de cubrir toda la literatura narrativa. Así, muchos relatos enfrentan, alrededor de un objeto en disputa, a dos adversarios, cuyas «acciones» son así igualadas; el sujeto es entonces verdaderamente doble sin que se lo pueda reducir por sustitución; es esta incluso, quizás, una forma arcaica corriente, como si el relato, a la manera de ciertas lenguas, hubiera conocido también él un *duelo* de personas. Este duelo es tanto más interesante cuanto que relaciona el relato con la estructura de ciertos juegos (muy modernos) en los que dos adversarios iguales desean conquistar un objeto puesto en circulación por un árbitro; este esquema recuerda a la matriz actancial propuesta por Greimas, lo que no puede asombrarnos si aceptamos que el juego, siendo un lenguaje, también depende de la misma estructura simbólica que encontramos en la lengua y en el relato: también el juego es una frase.⁴⁷ Si, pues, conservamos una clase privilegiada de actores (el sujeto de la búsqueda, del deseo, de la acción), es al menos necesario flexibilizarla sometiendo a este actante a las categorías mismas de la persona, no psicológica sino gramatical: una vez más, habrá que acercarse a la lingüística para poder describir y clasificar la instancia personal (*yo/tú*) o apersonal (*él*) singular, dual o plural de la ac-

46. Por ejemplo: los relatos en los que el objeto y el sujeto se confunden en un mismo personaje son relatos de la búsqueda de sí mismo, de su propia identidad (*L'Ane d'or*); relatos donde el sujeto persigue objetos sucesivos (*Madame Bovary*), etc.

47. El análisis del ciclo de James Bond, hecha por U. Eco, se refiere más al juego que al lenguaje.

en su desarrollo, el orden existente fuera de él y cuyo desenlace introduciría un orden nuevo, precisamente el del universo de la novela. Pensemos, por ejemplo, en las novelas de Dickens, la mayoría de las cuales presenta la estructura inversa: a lo largo de todo el libro es el orden exterior, el orden de la vida que domina las acciones de los personajes; en el desenlace se produce un milagro, tal personaje rico se revela súbitamente como un ser generoso y hace posible la instauración de un orden nuevo. Este nuevo orden —el reino de la virtud— sólo existe evidentemente en el libro, pero es el que triunfa después del desenlace.

Sin embargo, no es cierto que haya que encontrar en todos los relatos semejante infracción. Algunas novelas modernas no pueden ser presentadas como el conflicto entre dos órdenes sino más bien como una serie de variaciones en gradación sobre el mismo tema. Tal es la estructura de las novelas de Kafka, Beckett, etcétera. En todos los casos, la noción de infracción, como por lo demás todas las que conciernen a la estructura de la obra, podrá servir como criterio para una tipología futura de los relatos literarios.

Detenemos aquí nuestro esbozo de un marco para el estudio del relato literario. Esperemos que esta búsqueda de un denominador común a las discusiones del pasado hará más fecundas las futuras.

*Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.*

Fronteras del relato

(1966)

Gérard Genette

Si aceptamos, por convención, atenernos al campo de la expresión literaria, definiremos sin dificultad el relato como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito. Esta definición positiva (y corriente) tiene el mérito de la evidencia y de la simplicidad; su principal inconveniente es quizá, justamente, el encerrarse y encerrarnos en la evidencia, el ocultar a nuestros ojos lo que precisamente, en el ser mismo del relato, constituye el problema y la dificultad, borrando en cierto modo las fronteras de su ejercicio, las condiciones de su existencia. Definir positivamente el relato es acreditar, quizá peligrosamente, la idea o la sensación de que el relato *fluye espontáneamente*, que nada hay más natural que contar una historia, combinar un conjunto de acciones en un mito, un cuento, una epopeya, una novela. La evolución de la literatura y de la conciencia literaria desde hace medio siglo ha tenido, entre otras felices consecuencias, la de atraer nuestra atención, por el contrario, sobre el aspecto singular, artificial y problemático del acto narrativo. Hay que volver una vez más al estupor de Valéry ante un enunciado tal como «La marquesa salió a las cinco». Sabemos hasta qué punto, bajo formas diversas y a veces contradictorias, la literatura moderna ha vivido e ilustrado este asombro fecundo, cómo ella se ha querido y se ha hecho, en su fondo mismo, interrogación, conmoción, controversia sobre el propósito narrativo. Esta pregunta falsamente ingenua: *¿por qué existe el relato?* podría al menos incitarnos a buscar o, más simplemente, a reconocer los límites en cierta forma negativos del relato, a considerar los principales juegos de oposiciones a través de los que el relato se define y se constituye frente a las diversas formas de no-relato.

Diégesis y mimesis.

Una primera oposición es la que señala Aristóteles en algunas frases rápidas de la *Poética*. Para Aristóteles, el relato (*diégesis*)

es uno de los dos modos de imitación poética (*mimesis*); el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público.¹ Aquí se instaura la distinción clásica entre poesía narrativa y poesía dramática. Esta distinción ya había sido esbozada por Platón en el libro III de *La República*, con estas dos diferencias: que por una parte Sócrates negaba allí al relato la cualidad (es decir, para él, el defecto) de imitación, y que, por otra parte, tenía en cuenta aspectos de representación directa (diálogos) que puede presentar un poema no dramático como los de Homero. Hay, pues, en los orígenes de la tradición clásica, dos divisiones aparentemente contradictorias en que el relato se opondría a la imitación, en una como su antítesis y en la otra como uno de sus modos.

Para Platón, el campo de lo que él llama *lexis* (o forma de decir, por oposición a *logos*, que designa lo que se dice) se divide teóricamente en imitación propiamente dicha (*mimesis*) y simple relato (*diégesis*). Por simple relato, Platón entiende todo lo que el poeta cuenta «hablando en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla»: ² así, cuando Homero, en el canto I de la *Iliada*, nos dice a propósito de Crises: «Luego Crises, sacerdote de Apolo, el que hiere de lejos, deseando redimir a su hija, se presentó en las veloces naves aqueas con un inmenso rescate y las ínfulas de Apolo, el que hiere de lejos, que pendían de áureo cetro en la mano; y suplicó a todos los aqueos, y particularmente a los dos atridas, caudillos de pueblos» ³ Por el contrario, la imitación consiste, a partir del verso siguiente, en que Homero hace hablar a Crises mismo o, más bien, según Platón, habla simulando haberse vuelto Crises y «esforzándose por darnos, lo más posible, la ilusión de que no es Homero quien habla sino el viejo, sacerdote de Apolo». He aquí el texto del discurso de Crises: «Atridas, y también vosotros, Aqueos de las hermosas grebas, puedan los dioses, habitantes del Olimpo, concederos el destruir la ciudad de Príamo y regresar luego sin daño alguno a vuestros hogares. ¡Pero a mí, puedan vosotros asimismo devolverme mi hija! Y por ello, aceptad este rescate que os traigo, por respeto al hizo de Zeuz, el arquero Apolo.» Ahora bien, agrega Platón, Homero hubiera podido igualmente proseguir su relato en una forma puramente narrativa, contando las palabras de Crises en lugar de transcribirlas, lo cual, para el mismo pasaje, hubiera dado en estilo indirecto y en prosa: «Llegó el sacerdote y suplicó a los dioses que permitieran a los

1. 1448 a.

2. 393 a.

3. *Iliada*, I, 12-16.

aqueos apoderarse de Troya y les concediesen un regreso feliz. Pidió también, invocando el nombre del dios, que aceptaran un rescate y le devolvieran a su hija.» ⁴ Esta división teórica, que opone en el interior de la dicción poética, los dos modos puros y heterogéneos del relato y de la imitación, determina y fundamenta una clasificación práctica de los géneros, que comprende los dos modos puros (narrativo, representado por el antiguo ditirambo y mimético, representado por el teatro), más un modo mixto o, más precisamente, alternado que es el de la epopeya, como acabamos de verlo en el ejemplo de la *Iliada*.

La clasificación de Aristóteles es a primera vista completamente diferente puesto que reduce toda poesía a la imitación, distinguiendo solamente dos modos imitativos: el directo, que Platón llama propiamente imitación y el narrativo, que él llama, como Platón, *diégesis*. Por otra parte, Aristóteles parece identificar plenamente, no sólo, como Platón, el género dramático con el modo imitativo, sino también sin tener en cuenta en principio su carácter mixto, el género épico con el modo narrativo puro. Esta reducción puede responder al hecho de que Aristóteles define, más estrictamente que Platón, el modo imitativo por las condiciones escénicas de la representación dramática. También puede justificarse por el hecho de que la obra épica, cualquiera sea la parte que comprendan los diálogos o discursos en estilo directo, y aún si esta parte supera a la del relato, sigue siendo esencialmente narrativa porque los diálogos están en ella necesariamente encuadrados y provocados por partes narrativas que constituyen, en sentido propio, el *fondo* o, si se quiere, la trama de su discurso. Por lo demás, Aristóteles reconoce a Homero una superioridad sobre los otros poetas épicos porque interviene personalmente lo menos posible en su poema, poniendo la mayoría de las veces en escena personajes caracterizados, conforme a la función del poeta, que es la de imitar lo más posible. ⁵ Con ello, parece reconocer implícitamente el carácter imitativo de los diálogos homéricos y, por ende, el carácter mixto de la dicción épica, narrativa en su fondo pero dramática en su mayor extensión. La diferencia entre las clasificaciones de Platón, de Aristóteles se reduce, pues, a una simple variante de términos: estas dos clasificaciones coinciden sin duda en lo esencial, es decir, la oposición de lo dramático y lo narrativo, siendo considerado el primero por ambos filósofos como más plenamente imitativo que el segundo: acuerdo sobre los hechos, en cierto modo subrayado por el desacuerdo sobre los valores, puesto que Platón

4. 393 e.

5. 1460 a.

condena a los poetas en tanto imitadores, comenzando por los dramaturgos y sin exceptuar a Homero, juzgado incluso demasiado mimético para un poeta narrativo y no admite en la Ciudad más que a un poeta ideal cuya dicción austera sería lo menos mimética posible; mientras que Aristóteles, simétricamente, coloca a la tragedia por encima de la epopeya y elogia en Homero todo lo que acerca su escritura a la dicción dramática. Ambos sistemas son, pues, idénticos, a condición de una inversión de valores: para Platón como para Aristóteles, el relato es un modo debilitado, atenuado de la representación literaria, no se ve bien, a primera vista, lo que podría hacernos pensar de otra manera.

No obstante, es necesario introducir aquí una observación de la que ni Platón ni Aristóteles parecen haberse preocupado y que restituirá al relato todo su valor y toda su importancia. La imitación directa, tal como se da en escena, consiste en gestos y palabras. En tanto consiste en gestos, puede evidentemente representar acciones, pero escapa aquí al plano lingüístico, que es donde se ejerce la actividad específica del poeta. En tanto consiste en palabras, en parlamentos (es evidente que en una obra narrativa la parte de la imitación directa se reduce a esto), no es, hablando con propiedad, representativa, puesto que se limita a reproducir tal cual un discurso real o ficticio. Se puede decir que los versos 12 a 16 de la *Ilíada*, citados más arriba, nos dan una representación verbal de los actos de Crises, pero no podemos decir lo mismo de los cinco siguientes; éstos no *representan* el discurso de Crises: si se trata de un discurso realmente pronunciado, lo *repiten* literalmente, y si se trata de un discurso ficticio, lo *constituyen*, también literalmente; en ambos casos, el trabajo de la representación es nulo; en ambos casos, los cinco versos de Homero se confunden rigurosamente con el discurso de Crises: no sucede evidentemente lo mismo con los cinco versos narrativos anteriores y que no se confunden de ninguna manera con los actos de Crises: «la palabra *perro*, dice Williams James, no muerde». Si se llama imitación poética al hecho de representar por medios verbales una realidad no verbal, y, excepcionalmente, verbal (como se llama imitación pictórica al hecho de representar por medios pictóricos una realidad no pictórica y, excepcionalmente, pictórica), hay que admitir que la imitación se encuentra en los cinco versos narrativos y no se halla de ninguna manera en los cinco versos dramáticos, que consisten simplemente en la interpolación, en medio de un texto que representa acontecimientos, de otro texto directamente tomado de esos acontecimientos: como si un pintor holandés del siglo XVII, en una anticipación de ciertos procedimientos modernos, hubiera colo-

cado en medio de una naturaleza muerta, no la pintura de una valva de ostra, sino una valva verdadera. Hemos usado esta comparación simplista para hacer tangible el carácter profundamente heterogéneo de un modo de expresión al que nos hemos habituado tanto que ya no percibimos ni los cambios más abruptos de registro. El relato «mixto» según Platón, es decir, el modo de relación más corriente y más universal, «imita» alternativamente, en el mismo tono y, como diría Michaux, «sin siquiera ver la diferencia», una materia no verbal que efectivamente debe representar cómo pueda, y una materia verbal que se representa a sí misma y que la mayoría de las veces se contenta con *citar*. Si se trata de un relato histórico rigurosamente fiel, el historiador-narrador debe ser sensible al cambio de régimen, cuando pasa del esfuerzo narrativo para relatar actos cumplidos a la transcripción mecánica de las palabras pronunciadas, pero cuando se trata de un relato parcial o totalmente ficticio, el trabajo de ficción, que recae igualmente sobre los contenidos verbales y no verbales, tiene sin duda por efecto ocultar la diferencia que separa a los dos tipos de imitación, una de las cuales es directa, en tanto que la otra hace intervenir un sistema de engranajes más bien complejos. Aún si admitimos (lo que es por otra parte difícil) que imaginar actos e imaginar palabras procede de la misma operación mental, «decir» esos actos y decir esas palabras constituyen dos operaciones verbales muy diferentes. O, más bien, sólo la primera constituye una verdadera operación, un acto de *dicción* en sentido platónico, que comporta una serie de transposiciones y de equivalencias y una serie de elecciones inevitables entre los elementos a retener de la *historia* y los elementos a *desdénar*, entre los diversos puntos de vista posibles, etcétera, todas operaciones evidentemente ausentes cuando el poeta o el historiador se limitan a transcribir un discurso. Es posible, por cierto (e incluso se debe) cuestionar esta distinción entre el acto de representación mental y el acto de representación verbal —entre el *logos* y la *lexis*—, pero esto equivale a cuestionar la teoría misma de la imitación, que concibe a la ficción poética como un simulacro de realidad, tan trascendente al discurso que lo lleva a cabo como el acontecimiento histórico es exterior al discurso del historiador o el paisaje representado al cuadro que lo representa: teoría que no establece entre ficción y representación, ya que el objeto de la ficción se refiere para ella a una realidad simulada y que espera ser representada. Ahora bien, parece que en esta perspectiva la noción misma de imitación en el plano de la *lexis* es un puro espejismo que se desvanece a medida que uno se acerca: el lenguaje no puede imitar perfectamente sino al lenguaje o, más precisamente, un discurso

no puede imitar perfectamente sino a un discurso perfectamente idéntico; en una palabra, un discurso sólo puede imitarse a sí mismo. En tanto que *lexis*, la imitación directa es, exactamente, una tautología.

Nos vemos, pues, conducidos a esta conclusión inesperada: que el único modo que conoce la literatura en tanto representación es el relato, equivalente verbal de acontecimientos no verbales y también (como lo muestra el ejemplo forjado por Platón) de acontecimientos verbales, salvo que desaparezca en este último caso ante una cita directa donde queda abolida toda función representativa, casi como un orador judicial puede interrumpir su discurso para dejar que el tribunal examine por sí mismo una prueba. La representación literaria, la *mimesis* de los antiguos, no es pues el relato más los «discursos»; es el relato y sólo el relato. Platón oponía *mimesis* a *diégesis* como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. *Mimesis* es *diégesis*.

Narración y descripción.

Pero la representación literaria así definida, si bien se confunde con el relato (en sentido amplio) no se reduce a los elementos puramente narrativos (en sentido estricto) del relato. Hay que admitir ahora, en el seno mismo de la *diégesis*, una distinción que no aparece ni en Platón ni en Aristóteles y que trazará una nueva frontera, interior al dominio de la representación. Todo relato comporta, en efecto, aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la *descripción*. La oposición entre narración y descripción, por lo demás acentuada por la tradición escolar, es uno de los rasgos más característicos de nuestra conciencia literaria. Se trata sin embargo de una distinción relativamente reciente, cuyo nacimiento y desarrollo en la teoría y la práctica de la literatura habría que estudiar algún día. No parece, a primera vista, que haya tenido una existencia muy activa antes del siglo XIX, en el que la introducción de largos pasajes descriptivos en un género típicamente narrativo como la novela, pone en evidencia los recursos y las exigencias del procedimiento.⁶

6. La encontramos, sin embargo, en Boileau a propósito de la epopeya:

Esta persistente confusión o descuido en distinguir, que indica muy claramente en griego el empleo del término común *diégesis*, radica quizá sobre todo en el *status* literario muy desigual de los tipos de representación. En principio, es evidente posible concebir textos puramente descriptivos que tiendan a representar objetos sólo en su existencia espacial, fuera de todo acontecimiento y aún de toda dimensión temporal. Hasta es más fácil concebir una descripción pura de todo elemento narrativo, que la inversa, pues la designación más sobria de los elementos y circunstancias de un proceso puede ya pasar por un comienzo de descripción: una frase como «la casa es blanca con un techo de pizarra y postigos verdes» no comporta ningún rasgo de narración, en tanto que una frase como «el hombre se acercó a la mesa y tomó un cuchillo» contiene al menos, junto a los verbos de acción, tres sustantivos que por poco calificados que estén, pueden ser considerados como descriptivos por el sólo hecho de que designan seres animados o inanimados; incluso un verbo puede ser más o menos descriptivo, en la precisión que aporta al espectáculo de la acción (basta para convencerse de esto comparar «así el cuchillo», por ejemplo; con «tomó el cuchillo») y, por consiguiente, ningún verbo está por completo exento de resonancias descriptivas. Se puede, pues, decir que la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos). Pero esta situación de principio indica ya, de hecho, la naturaleza de la relación que une a las dos funciones en la inmensa mayoría de los textos literarios: la descripción podría conseguirse independientemente de la narración, pero de hecho no se la encuentra nunca, por así decir, en estado puro; la narración sí puede existir sin descripción, pero esta dependencia no le impide asumir constantemente el primer papel. La descripción es, naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada. Existen géneros narrativos, como la epopeya, el cuento, la novela corta, la novela, donde la descripción puede ocupar un lugar muy grande, y aun materialmente el más grande, sin dejar de ser, como por vocación, un simple auxiliar del relato. En cambio, no existen géneros descriptivos y cuesta imaginar, fuera del terreno didáctico (o de ficciones semi didácticas como las de Julio Verne) una obra en la que el relato se comportara como auxiliar de la descripción.

«En la narración sed vivos y concisos; en las descripciones, ricos y solemnes...» (*Art Poétique*, III, 257-258).

El estudio de las relaciones entre lo narrativo y lo descriptivo se reduce pues, en lo esencial, a considerar las *funciones diegéticas* de la descripción, es decir, el papel jugado por los pasajes o los aspectos descriptivos en la economía general del relato. Sin intentar entrar aquí en el detalle de este estudio, destacaremos al menos, dentro de la tradición literaria «clásica» (de Homero hasta el fin del siglo XIX) dos funciones relativamente distintas. La primera es de naturaleza en cierto modo decorativa. Es sabido que la retórica tradicional coloca a la descripción, al mismo título que las otras figuras de estilo, entre los ornamentos del discurso: la descripción extensa y detallada aparece aquí como una pausa y una recreación en el relato, con una función puramente estética, como la de la escultura en un edificio clásico. El ejemplo más célebre es quizá la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*.⁷ Es sin duda en esta función de decoración que piensa Boileau cuando recomienda la riqueza y la pompa en este género de fragmentos. La época barroca se ha destacado por una suerte de proliferación del excursus descriptivo, muy visible por ejemplo en el *Moisés salvado* de Saint-Amant y que terminó por destruir el equilibrio del poema narrativo en su declinación.

La segunda gran función de la descripción, la más manifiesta hoy porque se impuso, con Balzac, en la tradición del género novelístico, es de naturaleza a la vez explicativa y simbólica: los retratos físicos, las descripciones de vestimentas y de moblajes tienden, en Balzac y en sus sucesores realistas, a revelar y al mismo tiempo a justificar la psicología de los personajes de los cuales son a la vez signo, causa y efecto. La descripción llega a ser aquí lo que no era en la época clásica: un elemento mayor de la exposición; piénsese en las casas de Mlle. Cormon en la *Vieille fille* (la Solterona) o de Balthazar Claës en *La Recherche de l'Absolu* (La búsqueda de lo absoluto). Todo esto es por lo demás demasiado conocido para que insistamos en ello. Señalemos solamente que la evolución de las formas narrativas al sustituir la descripción ornamental por la descripción significativa, ha tendido (al menos hasta principios del siglo XIX) a reforzar la dominación de lo narrativo: la descripción sin duda alguna perdió en autonomía lo que ganó en importancia dramática. En cuanto a ciertas formas de la novela contemporánea que aparecieron en un principio como tentativas de liberar el modo descriptivo de la tiranía del relato, no es seguro que haya en verdad que interpretarlas así: si se

7. Al menos como la ha interpretado e imitado la tradición clásica. Observemos, además, que la descripción tiende aquí a animarse y, por lo tanto, a narrativizarse.

la considera desde ese punto de vista, la obra de Robbe-Grillet aparece, quizá, primero como un esfuerzo por constituir un relato (una *historia*) casi exclusivamente por medio de descripciones imperceptiblemente modificadas de página en página, cosa que puede pasar a la vez por una promoción espectacular de la función descriptiva y por una brillante confirmación de su irreductible finalidad narrativa.

Hay que observar, por último, que todas las diferencias que separan a la descripción de la narración son diferencias de contenido que no tienen, hablando con propiedad, existencia semiológica: la narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio. Estos dos tipos de discurso pueden, pues, aparecer como expresando dos actitudes antitéticas ante el mundo y la existencia, una más activa, la otra más contemplativa, y por ello, según una equivalencia tradicional, más «poética». Pero desde el punto de vista de los modos de representación, o contar un acontecimiento y describir un objeto son dos operaciones similares, que ponen en juego los mismos recursos del lenguaje. La diferencia más significativa sería pues que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción debe modelar dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio: el lenguaje narrativo se distinguiría así por una suerte de coincidencia temporal con su objeto, coincidencia de la que el lenguaje descriptivo estaría por el contrario irremediabilmente privado. Pero esta oposición pierde mucho de su fuerza en la literatura escrita donde nada impide al lector volver atrás y considerar al texto, en su simultaneidad espacial, como un *analogon* del espectáculo que describe: los caligramas de Apollinaire y las disposiciones gráficas del *Coup de dés* (Golpe de dados) no hacen sino llevar al límite la explotación de ciertos recursos latentes de la expresión escrita. Por otra parte, ninguna narración, ni siquiera la del reportaje radiofónico, es rigurosamente sincrónica al acontecimiento que relata, y la variedad de relaciones que pueden mantener el tiempo de la historia y el del relato termina de reducir la especificidad de la representación narrativa. Aristóteles observa ya que una de las ventajas del relato sobre la representación escénico es el poder tratar

varias acciones simultáneas:⁸ pero tiene que tratarlas sucesivamente y por esto su situación, sus recursos y sus límites son análogos a los del lenguaje descriptivo.

Parece pues evidente que en cuanto modo de la representación literaria, la descripción no se distingue con suficiente nitidez de la narración, ni por la autonomía de sus fines, ni por la originalidad de sus medios, como para que sea necesario romper la unidad narrativo-descriptiva (con dominante narrativa) que Platón y Aristóteles llamaron relato. Si la descripción marca una frontera del relato, es sin duda una frontera interior. Y, al fin de cuentas, bastante imprecisa: se englobarán, pues, sin problemas en la noción de relato todas las formas de la representación literaria y se considerará a la descripción no como uno de sus modos (lo que implicaría una especificidad de lenguaje) sino, más modestamente, como uno de sus aspectos —aunque sea— desde un cierto punto de vista, el más atractivo.

Relato y discurso.

Al leer *La República* y la *Poética* pareciera que Platón y Aristóteles hubieran reducido previa e implícitamente el campo de la literatura al dominio particular de la literatura representativa: *poiesis* = *mimesis*. Si consideramos todo lo que con esta decisión queda excluido de lo poético, vemos dibujarse una última frontera del relato que podría ser la más importante y la más significativa. No se trata de nada menos que de la poesía lírica, satírica y didáctica; o sea, para atenernos a algunos de los nombres que debía conocer un griego del siglo v o del siglo iv: Píndaro, Alceo, Safo, Arquíloco, Hesíodo. Así, para Aristóteles, y aun cuando use el mismo metro que Homero, Empédocles no es un poeta: «hay que llamar al uno poeta y al otro físico más bien que poeta».⁹ Pero por cierto, a Arquíloco, Safo y Píndaro no se los puede llamar físicos: lo que tienen en común todos los excluidos de la *Poética* es que su obra no consiste en la imitación, a través del relato o la representación escénica, de una acción real o fingida exterior a la persona y a la palabra del poeta, sino simplemente en un discurso hecho directamente por él y en nombre propio. Píndaro canta los méritos del vencedor olímpico, Arquíloco zahiere a sus enemigos políticos, Hesíodo da consejos a los agricultores, Empédocles o Parménides exponen su teoría del universo: no hay aquí ninguna repre-

8. 1459 b.

9. 1447 b.

sentación, ninguna ficción, simplemente una palabra que se incorpora directamente al discurso de la obra. Lo mismo se podrá decir de la poesía elegíaca latina y de todo lo que hoy llamamos, muy en general, poesía lírica y, pasando a la prosa, de todo lo que es elocuencia, reflexión moral y filosófica,¹⁰ exposición científica o paracientífica, ensayo, correspondencia, diario íntimo, etc. Todo este inmenso dominio de la expresión directa, cualesquiera sean sus modos, giros, formas, escapa a la reflexión de la *Poética* en la medida en que desdeña la función representativa de la poesía. Aquí tenemos una nueva división, de gran amplitud, puesto que separa en dos partes de importancia sensiblemente igual el conjunto de lo que hoy llamamos literatura.

Esta división corresponde aproximadamente a la distinción, propuesta hace un tiempo por Emile Benveniste,¹¹ entre *relato* (o *historia*) y *discurso*, con la diferencia de que Benveniste engloba en la categoría de discurso todo lo que Aristóteles llamaba imitación directa y que consiste efectivamente, al menos en su parte verbal, en discurso prestado por el poeta o el narrador a uno de sus personajes. Benveniste muestra que algunas formas gramaticales, como el pronombre *yo* (y su referencia implícita a *tú*), los «indicadores» pronominales (algunos demostrativos) o adverbiales (como *aquí*, *ahora*, *ayer*, *hoy*, *mañana*, etc.) y, al menos en francés, algunos tiempos del verbo, como el presente, el pretérito perfecto o el futuro, están reservados al discurso, en tanto que el relato en su forma estricta se caracteriza por el empleo exclusivo de la tercera persona y de formas tales como el aoristo (pretérito indefinido) y el pluscuamperfecto. Cualesquiera sean los detalles y las variaciones de un idioma a otro, todas estas diferencias se reducen claramente a una oposición entre la objetividad del relato y la subjetividad del discurso; pero hay que precisar que se trata aquí de una objetividad y de una subjetividad definidas por criterios de orden propiamente lingüísticos: es «subjetivo» el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un *yo*, pero este *yo* no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define como el momento en que se pronuncia el discurso, marcando su em-

10. Como lo que aquí cuenta es la forma de decir y no lo que se dice excluimos de esta lista, como lo hace Aristóteles (1447 b), los diálogos socráticos de Platón y todas las exposiciones en forma dramática derivadas de la imitación en prosa.

11. «Las relaciones de los tiempos en el verbo francés», B. S. L., 1959; retomado en *Problèmes de linguistique générale* (Problemas de lingüística general), ps. 237-250.

pleo «la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo describe». ¹² Inversamente, la objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador: «a decir verdad, ya ni siquiera hay narrador. Los acontecimientos aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos». ¹³

Aquí tenemos, sin ninguna duda, una descripción perfecta de lo que es en su esencia y en su oposición radical a toda forma de expresión personal del locutor, el relato en estado puro, tal como se lo puede concebir idealmente y tal como se lo puede observar efectivamente en algunos ejemplos privilegiados, como los que toma Benveniste mismo al historiador Glotz y a Balzac. Reproducimos aquí el extracto de *Gambara*, que hemos de considerar con alguna atención:

«Después de dar una vuelta por la galería, el joven miró alternativamente el cielo y su reloj, hizo un gesto de impaciencia, entró a una cigarrería, allí encendió un cigarro, fue a pararse ante un espejo y echó una mirada a su vestimenta, un poco más ostentosa que lo que permitían en Francia las leyes del buen gusto. Se acomodó el cuello y el chaleco de terciopelo negro varias veces cruzado por una de esas gruesas cadenas de oro fabricadas en Génova; luego, tras haberse echado sobre el hombro izquierdo la capa forrada de terciopelo, plegándola con elegancia, reinició su pasco sin dejarse distraer por las miradas burguesas que recibía. Cuando los negocios comenzaron a iluminarse y la noche le pareció suficientemente oscura, se dirigió hacia la plaza de Palais-Royal como un hombre que temiera ser reconocido, pues bordeó la plaza hasta la fuente para ganar al abrigo de los fiacres la entrada a la calle Froidmanteau...»

En este grado de pureza, la dicción propia del relato es en cierto modo la transitividad absoluta del texto, la ausencia perfecta (si dejamos de lado algunas alteraciones sobre las que volveremos más tarde) no sólo del narrador, sino de la narración misma, por supresión rigurosa de toda referencia a la instancia del discurso que la constituye. El texto está allí, ante nuestros ojos, sin ser proferido por nadie y ninguna (o casi ninguna) de las informaciones que contiene exige, para comprendida o apreciada, ser referida a su fuente, evaluada por su distancia o por su relación al locutor y al acto de la locución. Si comparamos un enunciado tal con una frase como ésta: «esperaba poder fijar mi estadía para escribirle. Por fin me decidí: pasaré

12. «Sobre la subjetividad en el lenguaje», *op. cit.*, p. 262.

13. *Ibid.*, p. 241.

el invierno aquí», ¹⁴ podremos medir hasta qué punto la autonomía del relato se opone a la dependencia del discurso, cuyas determinaciones esenciales (¿quién es yo, quién es usted, qué lugar designa aquí?) sólo pueden ser descifradas por referencia a la situación en la que aquél se produjo. En el discurso, alguien habla y su situación en el acto mismo de hablar es el foco de las significaciones más importantes; en el relato, como Benveniste lo dice enérgicamente, nadie habla, en el sentido de que en ningún momento tenemos que preguntarnos quién habla (dónde y cuándo, etc.), para percibir íntegramente la significación del texto.

Pero tenemos que agregar en seguida que estas esencias del relato y del discurso así definidas casi nunca se encuentran en estado puro en ningún texto: hay casi siempre una cierta proporción del relato en el discurso y una cierta dosis del relato en el discurso. A decir verdad, aquí se detiene la simetría, pues todo sucede como si ambos tipos de expresión se hallaran afectados en muy diverso grado por la contaminación: la inserción de elementos narrativos en el plano del discurso no basta para emancipar a éste pues ambos permanecen la mayoría de las veces ligados a la referencia al locutor que permanece implícitamente presente en el trasfondo y que puede intervenir de nuevo a cada instante sin que este retorno se perciba como una «intrusión». Así, leemos en las *Memorias de ultratumba* este pasaje aparentemente objetivo: «Cuando el mar estaba alto y había tempestad, las olas que restallaban al pie del castillo del lado de la gran playa saltaban hasta las grandes torres. A veinte pies de elevación por encima de la base de una de estas torres dominaba un parapeto de granito, estrecho y resbaladizo, inclinado, por el que se llegaba al revellín que defendía el foso: se trataba de aprovechar el instante de reflujo y franquear el peligroso sector antes de que la ola se rompiera y cubriera la torre...». ¹⁵ Pero nosotros sabemos que el narrador, cuya persona se ha desvanecido momentáneamente durante este pasaje, no ha ido muy lejos y ni nos sorprendemos ni nos molestamos cuando retoma la palabra para agregar: «Ninguno de nosotros se negaba a la aventura, pero yo vi niños que palidecían antes de intentarla». La narración no había salido verdaderamente del orden del discurso en primera persona que la había absorbido sin esfuerzo ni distorsión y sin dejar de ser él mismo. Por el contrario, toda intervención de elementos discursivos dentro de un relato se siente como una distorsión del rigor narrativo. Así sucede con la breve reflexión que inserta Balzac en el texto

14. Senancour, *Überman*, Carta V.

15. Libro primero, cap. V.

citado más arriba: «su vestimenta, un poco más ostentosa que lo que permitían en Francia las leyes del buen gusto». Otro tanto se puede decir de la expresión demostrativa «una de esas cadenas de oro fabricadas en Génova», que contiene evidentemente el comienzo de un pasaje en presente (*fabricadas corresponde, no a que se fabricaban, sino a que se fabrican*) y de una alocución directa al lector, implícitamente tomado como testigo. También podemos decir lo mismo del adjetivo «miradas burguesas» y de la locución adverbial «con elegancia» que implican un juicio cuya fuente es aquí visiblemente el narrador; de la expresión relativa «como un hombre que temiera» que el latín marcaría con un subjuntivo por la apreciación personal que comporta;¹⁶ y por último de la conjunción «pues bordeó» que introduce una explicación propuesta por el autor. Es evidente que el relato no integra estos enclaves discursivos, justamente llamados por Georges Blin «intrusiones del autor», tan fácilmente como el discurso acoge los enclaves narrativos: el relato inserto en el discurso se transforma en el elemento del discurso, el discurso inserto en el relato sigue siendo discurso y forma una suerte de quiste muy fácil de reconocer y localizar. Se diría que la pureza del relato es más fácil de preservar que la del discurso.

La razón de esta disimetría es, por lo demás, muy simple pero nos pone de manifiesto un carácter decisivo del relato: en verdad el discurso no tiene ninguna pureza que preservar pues el modo «natural» del lenguaje, el más amplio y el más universal, capaz de acoger por definición a todas las formas; el relato, por el contrario, es un modo particular, definido por un cierto número de exclusiones y de condiciones restrictivas (rechazo del presente, de la primera persona, etc.). El discurso puede «contar» sin dejar de ser discurso, el relato no puede «discurrir» sin salir de sí mismo. Pero tampoco puede abstenerse de ello sin caer en la sequedad y la indigencia: es por esto que el relato no existe, por así decir, en ninguna parte en su forma rigurosa. La menor observación general, el menor adjetivo un poco más que descriptivo, la más discreta comparación, el más modesto «quizás», la más inofensiva de las articulaciones lógicas introducen en su trama un tipo de término que le es extraño y como refractario. Se necesitarían para estudiar el detalle de estos accidentes a veces microscópicos, numerosos y minuciosos análisis de términos, uno de los objetivos de este estudio podría ser el de inventariar y clasificar los medios por los que la literatura

16. El autor señala el empleo del subjuntivo en latín oponiéndolo a la expresión francesa que utiliza el imperfecto del indicativo. Esta observación parece superflua en la versión castellana porque nosotros también empleamos el subjuntivo en este caso. [N. del T.]

narrativa (y en particular novelística) ha intentado organizar de una manera aceptable, en el interior de su propia *lexis*, las delicadas relaciones que se dan entre las exigencias del relato y las necesidades del discurso.

Sabemos, en efecto, que la novela nunca logró resolver de una manera convincente y definitiva el problema planteado por estas relaciones. A veces, como sucedió en la época clásica, en un Cervantes, un Scarron, un Fielding, el autor-narrador, asumiendo complaciente su propio discurso, interviene en el relato con irónica indiscreción, interpelando a su lector en un tono de conversación familiar; otras veces, por el contrario, como se lo ve incluso en la misma época, transfiere todas las responsabilidades del discurso a un personaje principal que *hablará*, es decir que a la vez contará y comentará los acontecimientos, en primera persona: es el caso de las novelas picarescas, del *Lazarillo* a *Gil Blas* y de otras obras ficticiamente autobiográficas como *Manon Lescaut* o *La vida de Mariana*; incluso a veces, no pudiendo resolverse ni a hablar en su propio nombre ni a confiar esta tarea a un solo personaje, reparte el discurso entre los diversos actores, ya sea en forma de cartas, como lo ha hecho a menudo la novela del siglo XVIII (*La nueva Eloisa*, *Las relaciones peligrosas*); ya sea, al modo más fluido y más sutil de Joyce y de un Faulkner, haciendo asumir sucesivamente el relato al discurso interior de sus principales personajes. El único momento en que el equilibrio entre relato y discurso parece haber sido asumido con una perfecta buena conciencia, sin escrúpulos ni ostentación es evidentemente en el siglo XIX, la edad clásica de la narración objetiva, de Balzac a Tolstoi; vemos, por el contrario, hasta qué punto la época moderna ha acentuado la conciencia de la dificultad hasta tornar materialmente imposibles ciertos tipos de elocución para los escritores más lúcidos y más rigurosos.

Es bien sabido, por ejemplo, cómo el esfuerzo por elevar al relato a su más alto grado de pureza ha llevado a algunos escritores americanos, como Hammett o Hemingway, a excluir de él la exposición de las motivaciones psicológicas siempre difícil de realizar sin recurrir a consideraciones generales de tono discursivo, ya que las calificaciones implican una apreciación personal del narrador, nexos lógicos, etc., hasta reducir la dicción novelística a esa sucesión entrecortada de frases breves, sin articulaciones, que Sartre reconocía en 1943 en *El Extranjero* de Camus y que hemos vuelto a encontrar diez años más tarde en Robbe-Grillet. Lo que a menudo se interpretó como una aplicación de las teorías behavioristas a la literatura no era quizá sino el efecto de una sensibilidad particularmente aguda para ciertas incompatibilidades del lenguaje. Todas las fluctua-

ciones de la estructura novelística contemporánea sin duda merecerían ser analizadas desde este punto de vista y, en particular, la tendencia actual, quizás inversa de la precedente, y manifiesta por completo en un Sollers o en un Thibaudeau por ejemplo, a reabsorber el relato en el discurso presente del escritor, en el acto de escribir, en lo que Michel Foucault llama «el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo a su desarrollo y encerrado en él».¹⁷ Todo sucede aquí como si la literatura hubiera agotado o desbordado los recursos de su modo representativo y quisiera replegarse sobre el murmullo indefinido de su propio discurso. Quizá la novela, después de la poesía, vaya a salir definitivamente de la edad de la representación. Quizás el relato, en la singularidad negativa que acabamos de reconocerle, es ya para nosotros, como el arte para Hegel, una *cosa del pasado*, que debemos apresurarnos a considerar en su ocaso antes de que haya abandonado completamente nuestro horizonte.

*Facultad de Letras y Ciencias Humanas,
París*

17. «L'arrière-fable», *L'Arc*, número especial dedicado a Julio Verne, p. 6.

Colección publicada bajo acuerdo exclusivo con Editions du Seuil de París, editores de la revista *Communications*.

La edición francesa es publicada por el Centro de Estudios de Comunicaciones de Masas (Escuela Práctica de Altos Estudios, París, Sección VI: Ciencias Económicas y Sociales).

Equipo de investigación asociado al Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia.

Director del equipo: GEORGES FRIEDMANN, Director de Estudios.

Comité de redacción: ROLAND BARTHES, CLAUDE BREMOND, GEORGES FRIEDMANN, EDGAR MORIN, VIOLETTE MORIN.

Secretario de redacción: OLIVIER BURGELIN.

Supervisión general de la edición castellana: ELISEO VERON.

