

DORRIT COHN, “VIDAS HISTÓRICAS VERSUS VIDAS FICCIONALES”

Dorrit Cohn, *Ernest Bernbaum Professor of Literature, Emeritus*, en la Universidad de Harvard, es una de las principales representantes en lengua inglesa de la narratología o teoría narrativa. Su trabajo más conocido, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness* (1978), examina cómo las diferentes presentaciones del discurso figural contribuyen para conformar, en distintos grados, el efecto de conciencia en textos literarios.

El texto que aquí presentamos, *Vidas históricas versus vidas ficcionales*, es el primer capítulo de *The Distinction of Fiction*, volumen en el que —como el mismo título sugiere— Cohn abunda en una cuestión que ya se hacía presente en *Transparent Minds*: ¿qué hace que un texto literario pueda ser entendido como ficción? Para responder a esta cuestión de fondo, la autora analiza las diferencias discursivas en textos de carácter autobiográfico o biográfico (esto es, narrados en primera o en tercera persona), “reales” o de ficción.

Al hacerlo, Cohn discute con la corriente anglosajona de la filosofía del lenguaje que se denomina teoría de los actos de habla (*speech acts*), oponiéndose a la tesis defendida por este grupo de que hay modalidades “naturales” del discurso, las cuales serían reproducidas en la ficción.

La autora se basa en el trabajo de la alemana Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, para inquirir sobre qué compondría la especificidad de un texto ficcional, en contraposición a textos históricos. Para Cohn, lo que hace única la ficción es la posibilidad, inexistente en un texto histórico, de adentrarse en la conciencia de sus personajes, incluso en su momento más “irrepresentable”, el de la muerte.

La discusión, como se verá, remite a un tema mayor de los estudios teórico-literarios desde la Antigüedad: ¿es la ficción una representación de la realidad o un género autónomo, en el cual se construyen posibilidades vetadas a la no-ficción?

Francesca Angiolillo

VIDAS FICCIONALES¹ VERSUS VIDAS HISTÓRICAS

DORRIT COHN

Traducción de Francesca Angiolillo

FRONTERAS Y CASOS FRONTERIZOS

Aunque este capítulo se concentrará en un área bastante limitada de los vastos dominios de la narrativa ficcional e histórica, mi premisa es que dicha área puede funcionar como un foco sobre un conjunto más amplio, no sólo en el sentido de un centro significativo de atención, sino también en el de una imagen esclarecedora, quizá hasta como una fuente irradiadora de luz.

Esta óptica restrictiva es claramente más limitante en cuanto al ámbito de la historia que en relación con el de la ficción. La historia se ocupa con más frecuencia de la humanidad en plural que en singular, de los eventos y cambios que afectan a sociedades enteras que de los que afectan las vidas de los individuos. Por esta razón, se suele contemplar la biografía como un género histórico menor, y para algunos es una “simple forma de historiografía”.² Por contraste, en la ficción, las tramas que se concentran en la vida de individuos únicos, más o menos singulares, conforman modos genéricos conocidos en francés como *roman de l'individu* y en alemán por el término *Figurenroman*. No cualquier novela de ese tipo sigue lo que Bajtín llama el cronotopo biográfico. En efecto, una de las características distintivas de la narrativa ficcional, frente a la histórica, es que la primera posibilita que una vida entera cobre vida como un todo uniforme, en un corto lapso narrativo, tan breve como un solo día, en novelas como *Ulises* o *La Sra. Dalloway*.

¹ Traduzco “fccionales” en lugar de “ficticias”, ya que, mientras el primer término se liga directamente al mundo de la ficción, el segundo remite a lo “no real”. Creo que es una diferencia sutil que hay que tener en cuenta, considerando el desarrollo del ensayo de Cohn. (N. de la trad.)

² Véase Karlheinz Stierle, “Erfahrung und narrative Form: Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie”, p. 104.

Resguardando las diferencias de ámbito al interior de uno y otro dominio, concibo, sin embargo, la narrativa histórica y la novelesca centradas en la trama de una vida como el territorio genérico en el que más se acercan la narrativa factual y la ficcional, demarcación en la que se presenta el máximo potencial de cruce. De la misma manera, la narración de vidas constituye también un campo particularmente privilegiado en el sistema de géneros para el establecimiento de fronteras teóricas y para la investigación crítica de casos fronterizos.³

He encontrado, sin embargo, que la investigación de esta área sólo puede arrojar luz crítica y teórica si se consideran por separado los dos regímenes de persona gramatical, o sea, los dos principales modos por los cuales se puede contar una vida: por uno mismo o por otro. Esta distinción de persona se me presenta como el tránsito que posibilita obtener una visión clara de la intersección entre los relatos de vida históricos y ficcionales. En consecuencia, mi acercamiento postula un esquema bidimensional que cruza la oposición entre los dominios de la historia y la ficción, a la vez que la oposición entre las formas narrativas de primera y tercera personas. El resultado es la división en cuadrantes, cuyo diagrama aparece abajo y queda ejemplificada con una cuarteta aleatoria de obras conocidas:

Dominio de la historia			
Régimen de tercera persona	biografía Strachey, <i>La reina Victoria</i>	autobiografía Rousseau, <i>Confesiones</i>	Régimen de primera persona
	novela en tercera persona heterodiégesis biografía ficcional Tolstoi, <i>Iván Ilich</i>	novela en primera persona homodiégesis autobiografía ficcional Brontë, <i>Jane Eyre</i>	
Dominio de la ficción			

³ Sorpresivamente, encuentro que muy pocos, entre los que recientemente se han dedicado a diferenciar narrativas históricas y biográficas, se dan cuenta del estatuto privilegiado de las vidas narradas. *Tiempo y narración* [*Temps et récit* (N. de la trad.)], de Paul Ricoeur, no es excepción: ninguna entrada de su índice contempla la biografía.

Al enmarcar estos géneros, deliberadamente utilicé líneas punteadas para las dos fronteras horizontales, a fin de sugerir que pueden ser permeables, o incluso entrecruzarse. Su apariencia simétrica, sin embargo, es una burda simplificación: están regulados por parámetros sustancialmente diferentes en los dos regímenes narrativos, cada uno de los cuales trataré por separado en los dos apartados de este capítulo.

EL RÉGIMEN DE TERCERA PERSONA

Comenzaré por demostrar cómo una poética que combina los regímenes de persona ignora las distinciones más visibles entre biografía histórica y ficcional. Muchos de los teóricos contemporáneos podrían proveer ejemplos, pero iluminaré el punto ciego de uno que sirve directamente a mi propósito.

En un ensayo intitulado "Poetry as Fiction", Barbara Herrnstein Smith desarrolla la tesis de que los trabajos literarios de todos los géneros son "representaciones" de lo que ella llama "discurso natural".⁴ Sostiene con respecto a las novelas en particular que "típicamente han sido representaciones de crónicas, diarios, cartas, memorias y biografías". Su demostración más extensa se refiere a novelas que "representan" biografías. Ella procede yuxtaponiendo dos pasajes narrativos, uno que introduce al personaje de John Hambden en *History of the Rebellion*, de Clarendon, y el otro, el que presenta Iván Ilich en la novela corta de Tolstoi.

Él [John Hambden] era un caballero de buena familia en Buckinghamshire, nacido en buena fortuna, y de temperamento de lo más afable y cortés.

⁴ En *On the Margins of Discourse*, pp. 14-40. Esta tesis es generalmente sustentada por los teóricos de los actos de habla, los cuales, igualmente, concuerdan con el corolario de Smith de que las narraciones de ficción y las factuales son semejantes. John Searle, por ejemplo, afirma: "No hay ninguna propiedad textual, ya sea semántica o sintáctica, que identifique un texto como una obra de ficción". ("The Logical Status of Fictional Discourse", 325) [Searle explica que la "intención ilocucionaria" del autor al momento de la escritura es el criterio fundamental para considerar una obra de ficción. Conforme a la versión en español: John Searle, "El estatuto lógico del discurso de la ficción", en Renato Prada Oropeza, ed., *Lingüística y literatura*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978, p. 43 (N. de los eds.)]. Sin embargo, teóricos de diferentes orientaciones también hacen afirmaciones similares. Leemos, por ejemplo, en un trabajo que se propone diferenciar la narrativa histórica y la de ficción con base en el marxismo: "No hay una esencia específicamente lingüística de la ficcionalidad que se pueda reconocer inmediatamente en las particularidades de un texto". (Véase Barbara Foley, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, p. 40.)

Al entrar a la vida social, disfrutó libremente los deportes y ejercicios y la compañía de la que gozaban los hombres de conversación espirituosa; más tarde, se retiró a una vida más reservada y taciturna.⁵

Iván Ilich murió a los cuarenta y cinco años de edad, siendo miembro del Tribunal de apelación. Era hijo de un funcionario que hizo su carrerita [*sic*] en San Petersburgo por distintos ministerios y departamentos, esa carrera que convierte a los hombres en seres a todas luces incapaces de desempeñar [*sic*] ningún cargo importante, pero que dados sus muchos años de servicios y sus títulos, no pueden ser despedidos [...]⁶

Smith explica:

Estoy sugiriendo aquí que la relación entre los dos pasajes reside en que el segundo es una representación del tipo de cosa que el primero realmente es, o sea, una biografía. *La muerte de Iván Ilich* no es la biografía de un personaje ficticio, sino más bien una biografía ficticia [...] Tolstoi está, por decirlo así, fingiendo *escribir* una biografía cuando realmente lo que hace es *construir* una.⁷

Smith escogió diestramente sus pasajes: la cita de Tolstoi suena realmente como el principio de una biografía. Pero ese efecto es puramente particular, limitado a la exposición sumaria de la vida del protagonista en el segundo de doce capítulos. La historia propiamente dicha, conforme a su título, inicia sólo cuando Iván Ilich comienza a morir. Y entonces tenemos un texto que en nada se parece a una biografía; seguramente, no al reporte de Clarendon sobre la misma muerte de John Hambden (la cual ocupa una oración subordinada entera). Lo que obtenemos, a lo largo de páginas y páginas, es lo siguiente:

Durante los tres días —para él no existía el tiempo— estuvo forcejeando en el negro saco por el que le empujaba una fuerza invisible e irresistible. Se debatía como se debate en manos del verdugo un condenado a muerte sabiendo que no tiene salvación; cada minuto que pasaba le hacía percibir con mayor evidencia que, a pesar de los esfuerzos de su lucha, se acercaba cada vez más a lo que le horrorizaba. Sentía que su tortura se debía a que

⁵ A menos que se indique la versión en español, la traducción de las citas de obras literarias o teóricas es mía. (N. de la trad.)

⁶ Leo Tolstoi, *La muerte de Iván Ilich*. Trad. de Augusto Vidal. Barcelona, Club Bruguera, 1981, p. 20. (N. de la trad.)

⁷ *On the Margins of Discourse*, pp. 29-30.

penetraba en aquel agujero negro y, más aún, a que no podía deslizarse en él.

De pronto una fuerza le empujó por el pecho, por el costado, le oprimió todavía más la respiración, y se hundió en el agujero. Allí, al final, se iluminó algo [...].

“No, nada fue como debía ser —se dijo—, mas no importa. Es posible hacer lo debido, es posible. ¿Qué es ‘lo debido’?”, se preguntó, y de repente se quedó inmóvil.⁸

Claramente, lo último que hace Tolstoi aquí es “fingir que escribe una biografía”. Un lector de ficción competente —sostengo yo— entiende que el autor está comunicando a su lector una narración ficcional sobre la muerte de una persona imaginaria. La lucha de Iván Ilich “en el negro saco”, su terror, su caída y postrera iluminación, y su pregunta, en discurso directo —“¿Qué es ‘lo debido’?, se preguntó”— son experiencias puramente interiores, que ningún biógrafo podría conocer con respecto a la muerte de una persona real, y que ninguno osaría inventar.

Las escenas de muerte, de hecho, se encuentran entre los más predecibles, los más comunes momentos de las biografías. Normalmente, incluyen diagnósticos médicos y declaraciones de testigos, todo eso arreglado de manera más o menos elegante, y (en el caso de los biógrafos más afortunados) la cita de las últimas palabras conmovedoramente significativas. Existen, ciertamente, aquellos biógrafos quienes se permiten *especular* sobre qué pasaría por la mente de sus sujetos en el momento de su muerte. Ninguno, tal vez, lo hace de manera más ingeniosa que Lytton Strachey, cuando finaliza la vida de la reina Victoria diciéndonos: “Y ella misma, tendida sobre su lecho en agonía, ciega y silenciosa, parecía a los ojos de los que la rodeaban, haber perdido ya todo sentido [...]. Y sin embargo, en el retraimiento secreto de su conciencia, tal vez se agitaban todavía algunos pensamientos”. A lo que se sigue un pasaje demasiado largo para que lo citemos, el cual evoca, en orden cronológico inverso, los puntos culminantes de la vida de Victoria.⁹

Ningún instante de la vida (si es que puede llamársele así), resalta de manera más dramática que la muerte, el morirse, la diferencia genérica entre biografía y ficción, entre la restricción del biógrafo y la libertad del novelista. Puesto que allí es donde la ficción logra representar una experiencia que

⁸ L. Tolstoy, *The death of Ivan Ilyitch and Other Stories*, pp. 154-55. [L. Tolstoi, *op. cit.*, p. 93. (N. de la trad.)]

⁹ *Queen Victoria*, p. 269. [Lytton Strachey, *La reina Victoria*. México, Nueva España, Atenea, 1944, pp. 369-370. (N. de la trad.)]

no puede transmitirse por medio del discurso “natural” en *ninguno* de sus modos o formas. Ésta bien puede ser la razón por la cual los novelistas —los grandes realistas no menos que los grandes no-realistas— constantemente nos entregan mimesis de conciencias moribundas. Además de los varios ejemplos en Tolstoi, piénsese en las escenas de muerte extensamente enfocadas en *Un corazón simple*, *Muerte en Venecia*, *La muerte de Artemio Cruz* y *La muerte de Virgilio*. Esta última es un caso especialmente relevante que señalar, ya que el protagonista de la novela de Hermann Broch no es menos histórico que la Victoria de Strachey. Este trabajo de más de quinientas páginas está completamente dedicado a las últimas veinticuatro horas de vida del poeta romano, presentadas por medio de lo que probablemente es el más persistente ejercicio de discurso indirecto libre de la literatura universal. Ningún lector jamás podría confundir alguna de esas páginas con una biografía histórica, a pesar de la lista de fuentes documentales en el apéndice.

Tampoco *La muerte de Virgilio* es el único texto ficcional que experimenta de manera osada con la presentación de la vida interior de una figura histórica. *Lenz* (1831), de Büchner, una novela corta que relata el periodo de locura del dramaturgo del *Sturm und Drang* [*Tormenta e ímpetu*], es conocida como un ejercicio pionero de narración focalizada; el séptimo capítulo de *Carlota en Weimar*, de Mann, nos brinda un monólogo interior del propio Goethe, mientras se despierta de un sueño. Algo por debajo en términos de calidad, pero aún así estilísticamente arriesgada, es *Nothing Like the Sun: A Story of Shakespeare's Love Life*,¹⁰ que sigue el flujo de conciencia de Will, entretejiéndolo con citas conocidas. Y todavía más por debajo, la multitud de novelas menos ambiciosas y más predecibles de ese tipo, escritas por autores campeones de ventas de nuestra época y de otras, como Bulwer-Lytton, Mereshkowski, Feuchtwanger e Irving Stone.¹¹ Atiéndase cualquiera de los puntos cruciales que se desprendan de la información histórica y se encontrarán destellos de técnicas voyeurísticas internas. Ábrase, por ejemplo, *Pasiones del espíritu*, de Stone, en el capítulo dedicado a los cruciales días de octubre de 1897 en los que Freud descubrió el complejo de Edipo; se podrá deleitar con recuerdos de infancia flotando en la mente, voces internas que se resisten a la horrible verdad (en discurso directo) y hasta con Freud en la cama, mientras tiene el sueño de la *mater nuda*. Stone conoce su oficio, sabe

¹⁰ Cuando no fue posible encontrar una edición en español de alguna de las obras citadas por Dorrit Cohn, se optó por dejar el título original. (N. de los eds.)

¹¹ Algunos de los más recientes trabajos de este tipo son examinados por Ina Schabert en *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. [Tübingen, Francke, 1990. (N. de los eds.)]

que no habría tenido sentido escribir una novela sobre Freud sin aventurarse de manera intrépida por donde los Ernest Jones temerían aventurarse.

Mi desviación a la práctica textual señaló, creo, la visión malograda de teóricos como Barbara Herrnstein Smith, quienes ven la ficción *in toto* como una representación de actos de habla “naturales”. Ellos, literalmente, hacen caso omiso de los ejemplos de ficción en tercera persona que no tienen cabida en su modelo, señaladamente aquellos momentos —los que, en algunos casos, se extienden a lo largo de toda una novela— que narran la vida tal como se la experimenta en la privacidad de la conciencia de un personaje. Evidentemente hay una clamorosa necesidad de un modelo distinto, el cual dé cuenta, de manera más adecuada, de nuestra invasora experiencia de leer la mente en las novelas en tercera persona, un modelo que despierte nuestro sentido de asombro ante esa experiencia particular, y el cual incremente nuestra percepción teórica de su singularidad.

De hecho, un modelo de ese tipo fue propuesto hace como cuarenta años por la teórica alemana Käte Hamburger en *La lógica de la literatura*,¹² trabajo que, a pesar de ser disponible en Europa desde 1973, no logró penetrar el *mainstream* de la poética narrativa anglófona.¹³ Un motivo para esa exclusión reside, sin lugar a dudas, en la exclusividad de la teoría de la ficcionalidad de Hamburger: pues, aunque tal teoría marca los límites entre ficción y no-ficción de manera más aguda que cualquier otra, previa o posterior, también está diseñada para la estricta aplicación a la ficción en tercera persona. Puesto que más o menos la mitad de los trabajos que normalmente consideramos ficción están contruidos en *primera* persona, tal supresión puede, fácilmente, ser considerada un precio inaceptable que pagar a favor de la claridad. Sin embargo, como propondré más adelante, hay una manera de evitar esa cuota. Por ahora, describiré el modelo de Hamburger sin atender este problema, simplemente pidiéndole a mi lector que tenga presente que, para Hamburger, el término *ficción* se refiere, exclusivamente, a la narración en tercera persona.

Conforme he mencionado anteriormente, Hamburger se acerca a la ficcionalidad desde una perspectiva diametralmente opuesta a la de los teóricos de los actos de habla. Su punto de partida no es la igualdad sino la diferencia, la esencia, o la quintaesencia de la ficción, la cual la separa de cualquier otro

¹² Käte Hamburger, *La lógica de la literatura* [*Die Logik der Dichtung*]. Trad. de José Luis Arántegui. Madrid, Visor, 1995. (Literatura y Debate Crítico 18). (N. de los eds.)

¹³ La traducción al inglés firmada por Marilynn J. Rose se basa en la segunda —y ampliamente revisada— edición alemana, publicada en 1968; la edición original alemana se publicó en 1957.

performance lingüístico, incluido, antes que todos, la narrativa histórica. En la sección en la que desarrolla su tesis principal —significativamente intitulada “Ficción épica (Narración en tercera persona)” — ella ubica la esencia de la ficcionalidad precisamente en aquellos momentos textuales de las novelas en tercera persona que, de modo tan perturbador, ignora Smith: o sea, esos momentos en los que la ficción se hace cargo de las experiencias subjetivas íntimas de los personajes, el aquí y ahora de sus vidas, al cual ningún observador podría jamás tener acceso en la vida real; momentos, en resumen, como la muerte de Iván Ilich. Es esa admirable “otredad” fenomenológica de la ficción lo que Hamburger señala con precisión, al afirmar lo siguiente: “La ficción épica es el único lugar epistemológico en que es posible representar la condición de ‘yo de origen’, o subjetividad, de una tercera persona en cuanto tal tercero”.¹⁴

“Yo de origen de una tercera persona”, aunque no es una frase pegadiza, es un intento de enmarcar un fenómeno complejo con precisión extrema. Una breve incursión en la lingüística nos ayudará a explicarla. Hamburger deriva “yo de origen” del concepto-clave “*Ich-Origo*”, acuñado por el filósofo del lenguaje Karl Bühler. Lo que él entiende por eso es el punto cero (o centro de orientación), en el tiempo-espacio determinado por el aquí y ahora de un sujeto parlante. La idea, si no el término, tendrá que ser familiar para los lectores de Émile Benveniste, uno de los lingüistas más cercanamente afiliados a la moderna poética narrativa francesa. Para Benveniste, como para Bühler, cada enunciación lingüística define y es definida por la subjetividad del hablante. Por tanto el pronombre en primera persona, en la tautología propia de Benveniste, se refiere al “individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *yo*”; e igualmente es el sujeto hablante quien realiza el significado flotante de los adverbios espaciales y temporales que utiliza: aquí, allá, ahora, mañana.¹⁵ Pero ni Bühler ni Benveniste consideran la perturbación fundamental de tal subjetividad sistemática del lenguaje ordinario que puede darse (y frecuentemente se da) en la narrativa ficcional. Como demuestra Hamburger, la paradójica distinción, el artificio absolutamente *extra*-ordinario del discurso ficcional es, precisamente, que la subjetividad de su lenguaje *puede* situarse no en el auto-referente “yo” que enuncia el discurso sino en el “ella” o “él” al cual el discurso hace referencia.

¹⁴ K. Hamburger, *The Logic of Literature*, p. 83. [Op. cit., p. 65 (N. de la trad.)]

¹⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique general*, pp. 218, 219. [*Problemas de lingüística general*, 17a. ed. Trad. de Juan Almela. México, Siglo XXI, 2004, p. 173. (N. de la trad.)]

Ese desplazamiento del “yo de origen” del ser parlante al otro silente resulta en distanciamientos francamente inauditos de las normas gramaticales, como se nota en una frase como ésta: *Now was his last chance to see her; his plane left tomorrow*. [Ahora era su última oportunidad de verla; su avión partiría mañana]. Al vincular, de tal manera, verbos en el pasado con adverbios relativos al presente y al futuro, una frase de este tipo resume, para Hamburger, la desviación del lenguaje que crea la realidad de seres irreales, imaginarios —su desviación y su lógica. Una frase así, leída en una novela, nos suena como algo perfectamente lógico, o, más aun, no nos sorprende en absoluto. Aquí, el lenguaje se rige por normas diferentes; las normas que indican las limitaciones epistemológicas de la vida cotidiana han sido suspendidas. Nos encontramos en un dominio lingüístico en donde el pasado verbal ya no se refiere, necesariamente, al pasado de quien habla, en donde el pasado *puede* referirse al “ahora” de un individuo cuyo avión “partiría mañana” [left tomorrow]; un mundo en donde el que habla *puede* decir exactamente lo que otra persona siente y percibe y recuerda y planea, sin que esa persona lo haya jamás dicho a nadie; un mundo, en pocas palabras, “en donde la ‘yo de origen’ de una tercera persona puede ser mostrada”.

Ahora bien, Hamburger no es, evidentemente, ni la primera ni la última en señalar que una novela puede adoptar las perspectivas de sus personajes. De la inteligencia central de James a la focalización interna de Genette, este modo narrativo ha sido identificado y provisto de una variedad, si no de un exceso, de etiquetas. Y sus principales recursos estilísticos, en especial el discurso indirecto libre, han sido discutidos en numerosos estudios, incluyendo mi propio *Transparent Minds*. Pero donde la teoría de Hamburger difiere de todas estas tipologías es en que, para ella, la omnisciencia psíquica no es un tipo o modo narrativo, ni un recurso o una técnica, sino la norma estructural medular que organiza la esfera de la ficción en tercera persona y que es lógicamente excluida de todas las demás esferas discursivas. En cuanto a este aspecto, su teoría no tuvo ningún precedente y, salvo una posible excepción,¹⁶ no dejó ningún descendiente.

Habiendo sido usados términos tan autoritarios como *dictum*, *norma* y *regla* para describir la teoría de Hamburger acerca de la ficcionalidad, es tiempo de agregar algunos matices moderadores. En primer lugar, no se debe

¹⁶ En *Unspeakable Sentences*, Ann Banfield radicaliza la concepción de Hamburger acerca de la ficcionalidad, basándose en la lingüística generativa y extendiéndola a la ficción en primera persona. Para una sensata crítica de este trabajo, véase Brian McHale, “Unspeakable Sentences, Unnatural Acts: Linguistics and Poetics Revisited”.

de entender que, según su teoría, cada frase de una novela en tercera persona asume la forma de “su avión partiría mañana”. Simplemente sostiene que la naturaleza de la ficción *permite* ese tipo de discurso no natural; o, dicho de otra forma, que la ficción es reconocible como ficción sólo si y cuando lleva a cabo su potencial de focalización. Esta aptitud tiene especial relevancia en los inicios textuales. Pocas novelas escritas antes de 1900 empiezan *in mediam mentem*; a la manera de, digamos, *El retrato del artista adolescente* de Joyce. Las novelas más tradicionales se prestan mejor a ser leídas, al principio, como un tipo distinto de discurso no ficcional, la biografía incluida, por supuesto, de manera que los movimientos *en* y *al interior* de la subjetividad del protagonista se aplazan de diferentes maneras. Tampoco se quedan en el interior, una vez que entran. Hay casos notables en los que la mente abierta de un personaje se cierra abruptamente en coyunturas críticas de su vida. Dostoiévski, en flagrante contraste con Tolstoi, por ejemplo, nunca representa la muerte de sus personajes desde dentro. Y el hecho de que Bajtín señale esta práctica como una singularidad notable del mundo ficcional de Dostoiévski —suficientemente notable como para demandar explicación interpretativa— es totalmente acorde con la *Lógica* de Hamburger.¹⁷ Va en el sentido de demostrar que, en una novela, es la reversión del discurso *cuasi* factual, antes que la adhesión al discurso “arte-factual”,¹⁸ la que llama la atención hacia sí misma; especialmente cuando se trata de momentos de intimidad radical.

Este ejemplo también deja en claro que a las normas reglamentarias de Hamburger se les hace justicia cuando son consideradas como reglas normativas. Ellas no reprueban las excepciones, sino las hacen visibles, iluminando tanto la práctica de los novelistas como las expectativas de sus lectores. Explican de manera particular por qué las biografías que nos deleitan con visiones interiores de sus sujetos nos tocan como si fueran, en cierta medida, ilegítimas; y, al revés, por qué una novela que se haya, de principio a fin, mantenido en el modo de focalización externa en su protagonista nos toca como una especie de anomalía.

Antes de considerar algunos casos que sobrepasan fronteras, importa atender la frontera en sí. Sobra decir que tal línea no corre simplemente entre un ámbito que incluye y otro que excluye el discurso psicológico *per*

¹⁷ La discusión de Bajtín acerca de las escenas de muerte en Dostoiévski se encuentra detallada en Caryl Emerson, “The Tolstoy Connection in Bakhtin”.

¹⁸ Se trata de un neologismo en inglés derivado de *artifact* (artefacto), “*arti-fact*”. (N. de la trad.)

se. Cualquier biógrafo que vaya más allá de la mera recopilación de hechos vitales se interesará, en mayor o menor grado, en las acciones y reacciones mentales del sujeto en estudio.¹⁹ La cuestión no es *si* formulará estos asuntos sino *cómo*. La línea que separa las prácticas legítimas en términos historiográficos de las “ilícitas” (al estilo de la ficción) depende, en consecuencia, de diferenciaciones técnicas sutiles.

De las varias técnicas mediante las cuales se presenta la vida mental de terceras personas, la que prevalece en la biografía es la *psiconarración*: una técnica en la que la voz del narrador está claramente separada del lenguaje que recorre la mente del sujeto.²⁰ Pero aun este modo ficcional de representación psíquica, de todos el más distanciado, asume formas bastante especiales, las cuales resaltan los límites epistemológicos del biógrafo, cuando se trata de lidiar con la vida interior de una figura histórica.

El indicador más común de la psiconarración biográfica es su sintaxis conjetural y deductiva. Eso ya lo vimos anteriormente en las especulaciones de Strachey acerca de los pensamientos de la reina Victoria en su agonía (“sin embargo, en el retraimiento secreto de su conciencia...”). Cuando un biógrafo puede, o cree que puede hablar con un grado superior de autoridad, pasa de la conjetura a la deducción tornándose —según el término alguna vez empleado por John Updike en la revista *New Yorker* para referirse al autor de un libro sobre Kafka— “un miembro derechohabiente de la escuela de lo ‘infaltable’ en biografía”. La popularidad de la composición por medio de lo que no puede faltar entre los biógrafos se debe, sin lugar a duda, al hecho de que ello les permite mirar adentro de la mente del sujeto en cuestión, sin, por ello, transformarlo, o transformarla, en un ser imaginario. Esto les da a sus enfoques un aire de lógica, de inevitabilidad, sin otorgarles un aire de omnisciencia. Cuando en la biografía reseñada por Updike se nos informa que Kafka “ha de haberse resentido violentamente” por el nacimiento de sus dos hermanos menores que se murieron en la infancia, que él “debió de haber deseado echarlos de su vida, ha de haberlos despachado en sus fantasías primitivas”,²¹ podemos con toda justicia acusar al autor de psicólogo barato, aunque no de haber convertido la vida de Kafka en una ficción. No importa qué tan fantástico sea su contenido, la *forma* de argumento conjetural dota de un sello de historicidad al texto que lo contiene.

¹⁹ En el presente caso, opté por esta expresión para traducir “subject”, porque el término en inglés abarca los dos sentidos: tanto “persona” como “asunto”. (N. de la trad.)

²⁰ Para una definición del término *psycho-narration* y una discusión de ésta técnica en el trabajo de ficción, véase Cohn, *Transparent Minds*, pp. 21-57.

²¹ Ernst Pavel, *The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka*, p. 16.

Cuando se trate de verbos relacionados con acontecimientos íntimos, un biógrafo meticuloso sólo abandonará un pasado conjetural por el pasado de indicativo en circunstancias especiales: cuando pueda basar sus afirmaciones en documentos autobiográficos. De ahí los típicos capítulos de biografías en los cuales se entretajan extensas citas de memorias, cartas o diarios con reflexiones sobre lo que la persona “pensó” o “sintió”. Esas mismas reflexiones pueden variar desde la crítica disonante hasta la “reactualización” consonante.²² En un extremo, tenemos el discurso severamente analítico del psicobiógrafo dedicado a encontrar motivaciones para el comportamiento de su sujeto en impulsos inconscientes —impulsos que, por definición, escapan a la autoconciencia; en el otro extremo, tenemos el discurso armonizador del biógrafo empático, quien abraza la percepción que guarda de sí mismo el sujeto, en el modelo que Dilthey evoca mediante términos como *Einfühlung* (empatía) y *Sichhineinversetzen* (colocarse en el lugar de otro).²³ Pero incluso el biógrafo más sensible marcará, mientras se mantenga dentro de los escrúpulos historiográficos, la diferencia entre el discurso de su sujeto y el suyo propio, y resistirá, antes que nada, el estilo indirecto libre. Normalmente ello resulta en una superficie textual altamente heterogénea, la cual no se puede confundir con los homogéneos puntos de vista omniscientes que imperan en las novelas en tercera persona.

Ahora bien, como todos sabemos, hay biógrafos cuya prioridad es menos la de impresionar al público por su meticulosidad que la de atraerlo con un texto que se deja leer bien. Y el único camino efectivo para lograr producir una “buena lectura” en cuanto a biografías se refiere es, simplemente, integrar materiales de fuentes autobiográficas de manera invisible al texto psiconarrativo, con las citas explícitas cediendo lugar a la paráfrasis implícita. Como límite hipotético, este proceso resultaría en biografías que pasan como *autobiografías* de principio a fin, transpuestas literalmente del régimen de primera al de tercera persona. Dudo que este límite se haya alguna vez alcanzado en la práctica. Pero muchas biografías se le acercan,

²² El término es de R. G. Collingwood, Cf. *The Idea of History*, 214. [R. G. Collingwood escribe *re-enactment*. El original en inglés de Cohn dice: “*reenactment*”. En la versión en español los traductores usan el término “reactualización”. Robin George Collingwood, “Epilegómenos”, en *Idea de la historia*, 3a. ed., rev. Jan van der Dussen. Trad. de Edmundo O’Gorman y Jorge Hernández Campos. México, FCE, 2004. p. 295. (N. de los eds.)]

²³ Para una comparación entre los contrastantes acercamientos de Freud y Dilthey a la biografía, véase Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, 262-267. [Jürgen Habermas, “La autorreflexión como ciencia. Freud y la crítica psicoanalítica del sentido”, en *Conocimiento e interés*. Trad. de José Ivars *et al.* Madrid, Taurus, 1982. N. de los eds.)]

más o menos, quizá bastante inadvertidamente —en esos puntos en los que momentáneamente se dejan leer como novelas, aunque las notas continúan proveyendo referencias de archivo.²⁴

Con todo, tales deslices ocasionales son cualitativamente distintos a los pasos deliberados por encima de las fronteras, como los emprendidos por ciertos biógrafos quienes, relegando toda y cualquier inhibición historiográfica, escriben lo que se convino en llamar biografías híbridas.²⁵ Caracterizados por la ilimitada irradiación de las mentes de sus sujetos históricos, tales trabajos fueron particularmente populares en los años 1920, durante los cuales aparecieron bajo el nombre de *Nueva Biografía* [*New Biography*]. *Napoleón*, de Emil Ludwig (1925) es un buen ejemplo. Tras asegurar que “en este libro, todas las frases citadas”, añade con desconcertante candidez: “con excepción de los soliloquios [*Selbstgespräche*], son rigurosamente históricas”.²⁶ Pero, más que colocar los soliloquios en la forma de citas directas, Ludwig los presenta a través del recurso más insidioso del discurso indirecto libre, fusionándolos con su lenguaje narrativo de tal forma que el lector no logra distinguir en dónde el hecho documentado termina y en dónde empieza la invención. La ilusión voyeurística que así se crea contribuye indudablemente a la inmensa popularidad que tuvo el género en sus días. Pero los lectores serios reconocieron la artimaña, aunque no pudieran haber identificado el truco que la produjo. Virginia Woolf, para citar un ejemplo, reaccionó con severidad preceptiva: “Bien sea un hecho, digo yo, o bien sea ficción. La imaginación no puede servir a dos amos simultáneamente”.²⁷

Los “nuevos periodistas” [*New Journalists*] de los setentas pueden ser vistos, considero yo, como la reencarnación posmoderna de la tendencia de la *nueva biografía*, aunque son bastante más conscientes de sus propósitos. Algunos incluso han clamado por la creación de una nueva forma litera-

²⁴ Esta práctica se encuentra prominentemente ilustrada en Jean Delay, *La jeunesse d'André Gide* [París, Gallimard, 1956 N. de los eds.], y en Célia Bertin, *Marie Bonaparte. La dernière Bonaparte* [París, Pocket, 1982. (N. de los eds.)]

²⁵ El término es empleado por Ina Schabert, en “Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations” [*Biography* 5, 1982, S. 1-16 (N. de los eds.)], en el cual se examina esta tendencia en la práctica biográfica moderna.

²⁶ Emil Ludwig, *Napoleón*, 10a. ed. Trad. de José Fernández. Barcelona, Juventud, 2003, p. 582. (Libros de Bolsillo 2). Conviene destacar que la cita proviene del “Epílogo” que sigue a la finalización de la novela. (N. de los eds.)

²⁷ “The New Biography”, en *Collected Essays*, IV: 234. Para la posterior reacción de un historiador, véase Siegfried Kracauer, “Die Biographie” als neubürgerliche Kunstform”, en *Das Ornament der Masse*, 75-80.

ria que borre de una vez por todas cualquier distinción entre la escritura factual y la ficcional.²⁸ Pero un vistazo a los paradójicos subtítulos que se exhiben en las portadas de los híbridos más recientes —novela de la vida real, novela-biografía, novela de no-ficción— deja claro que se escribieron, en gran parte, por el impacto de su valor transgresivo. Estudios más cuidadosos confirmarían que sus recursos ficcionalizantes se resumirían principalmente en la aplicación consistente de técnicas de focalización —en ocasiones, bajo la forma de flujo de conciencia— a héroes deportivos, estrellas de rock y asesinos convictos de la vida real.²⁹ Vistas desde esta perspectiva, las biografías que actúan como novelas, lejos de borrar la frontera entre los dos géneros, en realidad destacan con más claridad la línea que los separa.

Lo mismo es válido cuando, al acercarnos a esta línea desde su lado inferior [ver cuadro], atendemos el caso de la novela que actúa como biografía. Me sirvo deliberadamente del singular, pues no conozco más que un único caso de este tipo: *Marbot*, de Wolfgang Hidesheimer, [...]. Tipológicamente, como se verá, *Marbot* puede ser descrita como el reverso de obras como *La muerte de Virgilio* o la novela de Stone sobre Freud. En lugar de aplicar el discurso ficcional para darle vida a una figura histórica, utiliza el discurso histórico para traer un personaje de ficción a la vida. Pero esa relación entre fondo y forma, por extravagante que sea en cuanto al régimen de tercera persona, es precisamente la relación estándar vigente en el régimen de primera persona, como veremos.

En esta encrucijada entre los dos regímenes de persona, hay que mencionar un tipo especial de biografía histórica que contiene un fuerte com-

²⁸ Véase Mas'ud Zavarzadegh, *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Non-fiction Novel* [Urbana, Ill., University of Illinois, c. 1976. (N. de los eds.)] y Tom Wolfe, "The New Journalism" ["El nuevo periodismo", en *El nuevo periodismo*. Trad. de José Luis Guarner. Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 7-79. (N. de los eds.)]. En este texto, Wolfe, en su tiempo el principal vocero del movimiento del Nuevo Periodismo, llega al extremo de afirmar que el reportaje basado en entrevistas puede "penetrar los pensamientos de otra persona" y, así, suplantar, hasta sobrepasar, la novela como medio privilegiado para la representación de la vida.

²⁹ Wolfe nos brinda un resumen técnico sorprendentemente bien informado acerca de los recursos de focalización empleados en sus escritos de la época del *Nuevo periodismo*. [Se trata de la escritura de textos periodísticos que han asimilado técnicas del artificio literario y que han transformado la manera de obtener información necesaria, por ejemplo, reportajes o artículos en los que el periodista convive largos periodos con los sujetos en cuestión (pp. 28-29). Uno de los recursos más importantes es el "'punto de vista en tercera persona', el cual presenta cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal y como él la está experimentando" (pp. 50-51). (N. de los eds.)]

ponente de autobiografía. *La vida del Samuel Johnson*, de Boswell, es, sin duda, el caso más famoso, pero el *Kafka* de Max Brod y *My Brother's Keeper*, de Stanislaw Joyce, son otros dos ejemplos conocidos. ([...] los relatos de los casos de Freud pueden igualmente encuadrarse en esta categoría.) Estas “biografías testimoniales”, como se les podría llamar, encuentran su contraparte ficcional en novelas como el *Doctor Faustus* de Thomas Mann —cuyo subtítulo es *La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn tal como fue narrada por un amigo*—,³⁰ *El destino de la carne*, de Butler, *Louis Lambert*, de Balzac, las novelas de Marlow, de Conrad, *La verdadera vida de Sebastian Knight*, de Nabokov, y muchas otras. A diferencia del estándar de las novelas en tercera persona, anteriormente mencionadas, las que adoptan esta estructura —como las novelas en primera persona a las cuales nos dedicaremos abajo— simulan un discurso natural (referencial) y, por consiguiente, una situación narrativa de motivación realista. Esto inexorablemente impide las visiones íntimas del sujeto biográfico, restricción cognitiva tematizada, con frecuencia, en los lamentos del narrador en cuanto a su no-omnisciencia ante el opaco Otro.³¹

EL RÉGIMEN DE PRIMERA PERSONA

En cuanto al régimen de primera persona, varios teóricos, además de Käte Hamburger, proveen lineamientos para el trazado de una frontera entre vidas históricas y ficcionales: en especial Michal Glowinski, Elizabeth Bruss y Philippe Lejeune.³² Esos teóricos comparten dos supuestos básicos: primero, que la autobiografía (en no menor grado que la biografía) es un género *referencial*, un discurso que se refiere al pasado de un hablante *real*; y segundo, que la novela en primera persona, por lo menos en su clásica modalidad

³⁰ Las ediciones en español de la novela de Mann omiten el subtítulo. (N. de los edss.)

³¹ Para un breve resumen de este tipo de ficción, véase Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*, pp. 205-209. Véase igualmente un estudio más largo —de orientación más existencial que técnica— sobre esta forma novelística, *The Mind of the Novel*, de Bruce H. Kawin.

³² Glowinski, “On the First-Person Novel”; Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* [Versión en español de la “Introduction” y el capítulo I “From Act to Text”, en Elizabeth Bruss, “Actos literarios”. Trad. de Eduard Ribau Font y Antonia Ferrá Mir, en *Anthropos*, núm. 29, *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Diciembre, 1991, pp. 62-78. (N. de los eds.)]; P. Lejeune, “The Autobiographical Pact”, en *On Autobiography*, 3-30. [Título original en francés: “Le pacte autobiographique”, primer capítulo de *Le pacte autobiographique*. En español: Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”. Trad. de Ángel G. Loureiro, en *Anthropos*, núm. 29, pp. 47-61. (N. de los eds.)]

de autobiografía ficcional, es deliberadamente un simulacro artificial de ese tipo de género referencial.³³ La homología que impregna esos dos tipos de textos no debe, por lo tanto, ser entendida como un signo de consanguinidad; su relación no es la que guardan unos mellizos, sino la que hay entre un facsímil y su original. Varios términos se han propuesto para definir esa relación: Glowinski la llama “mimética formal”;³⁴ Hamburger, “enunciación de realidad inauténtica o, lo que es igual, fingida”.³⁵ Como sugiere la semejanza entre estos términos y las “representaciones del discurso natural” de Barbara Hernstein Smith, el modelo aquí propuesto para la ficción en primera persona corresponde al que los teóricos de los actos de habla aplican a la ficción en general, sin distinción de persona.

Las reglas de intención y recepción que rigen la verdadera autobiografía, de hecho, encuentran su definición más clara en términos relacionados con los actos de habla. En su libro *Autobiographical Acts*, Bruss formula una cantidad de “reglas” que generan la fuerza elocutiva del concepto expresado en su título, todas las cuales se relacionan con la necesidad de la autora de afirmar y con la del lector de aceptar el “valor de verdad” de los eventos narrados, más precisamente, su “pretendido valor de verdad”. Del lado del autor, la regla para este proceso de comunicación afirma: “Si lo que se relata puede desacreditarse o no [...], el autobiógrafo *da a entender* que cree en lo que afirma”. Del lado del lector, la expectativa de que se respete la regla de que lo reportado es verdadero, supone la libertad de “confirmar” su precisión por medio de procedimientos de verificación.³⁶

³³ Para evitar confusiones, debo especificar que lo que entiendo por “autobiografía ficcional” es una novela en la que un narrador ficcional hace un recuento retrospectivo de su propia vida, y no una supuestamente basada en la vida del *autor*. Mi criterio, brevemente, es la forma narrativa, no el contenido narrativo. Yo sostendría que trabajos de inspiración autobiográfica responden mejor a la etiqueta inversamente representada en “ficción autobiográfica”—la ventaja es que al adjetivo se le puede calificar más fácilmente que al sustantivo. Muchos de nosotros probablemente concordaríamos en que toda ficción es autobiográfica—unas más que otras— al tiempo que no todas las novelas se componen según la forma de una autobiografía—algunas sí, otras no. *Tonio Kröger*, con base en lo que sabemos de la vida temprana de Thomas Mann, es una ficción autobiográfica; *Muerte en Venecia* es, según la misma base, menos autobiográfica. Esas dos novelas cortas son más autobiográficas que la novela en primera persona *Las confesiones de Felix Krull*; sin embargo, según mi terminología, la última es decididamente una autobiografía ficcional.

³⁴ M. Glowinski, “On the First-Person Novel”, p. 106.

³⁵ K. Hamburger, *op. cit.*, p. 209.

³⁶ E. Bruss, *Autobiographical Acts*, II. [*Actos literarios*, p. 67.] El acercamiento de Bruss a la autobiografía es desarrollado más ampliamente por H. Porter Abbott, en “Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories”.

Desde este punto de vista, la aseveración de verdad de la autobiografía de ningún modo implica la verdad *real* de las afirmaciones de quien las escribe. Llevando un paso más allá la postura de Bruss, Lejune propone incluso, en "El pacto autobiográfico", que la referencialidad de este género, lejos de ser indeterminada, es más bien confirmada por la expectativa habitual del lector de que la autorrepresentación conlleva siempre cierto grado de representación errónea.

En este punto se hace claro que la naturaleza referencial de la autobiografía sólo encuentra sustento teórico en un cambio de énfasis de contenido a narrador, pues, si el género se define por medio de la realidad de su sujeto hablante, entonces no es ni más ni menos real cuando el sujeto miente o fantasea sobre su pasado que cuando pronuncia verdades verificables. Esta noción de autobiografía provee una muy necesaria vindicación para quienes entre nosotros se resistieron a la idea —difundida desde que por primera vez la propuso Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*— de que la autobiografía es (una forma de) ficción. Ello nos permite justificar nuestra resistencia incluso si compartimos —como quien no lo hace hoy en día— la perspectiva escéptica de los pensadores modernos en cuanto a las nociones de identidad estable, introspección verdadera, individualidad íntegra, memoria auténtica, la traducibilidad de la experiencia por medio del lenguaje, y la posibilidad de narrar la vida.

Cuando se entiende la autobiografía como un género referencial en el sentido que acabamos de definir, se hace claro el criterio principal para diferenciar entre una autonarración³⁷ real y una ficcional. Ello se basa simplemente en el estatuto ontológico del narrador, por lo cual entiendo la identificación o no-identificación con el autor bajo cuyo nombre la narrativa se ha publicado.³⁸ En la mayoría de los casos, dicho estatuto se muestra evidentemente claro. Cuando una portada dice: Thomas Mann, *Confesiones del estafador Felix Krull*,³⁹ sabemos que tal libro es una novela. El título de Mann

³⁷ El término original "*self-narration*" se relaciona con aquellas narraciones que toman por referente a su propio narrador o autor, en el caso de una autonarración real; una autobiografía sería, así, una "*self-narration*". "Autonarración", si bien no es la forma más adecuada en español, se ofrece como la traducción más cercana posible. Lo mismo vale para "autonarrador". (N. de la trad.)

³⁸ Esa formulación puede fácilmente acomodar biografías ficcionales cuyos narradores son figuras históricas, como *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, o *Las confesiones de Nat Turner*, de William Styron.

³⁹ Thomas Mann, *Confesiones del estafador Felix Krull*. Trad. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires, Sudamericana, c1956; Barcelona, Plaza y Janés, 1986. Otras ediciones en español ostentan diferentes títulos. (N. de los eds.)

—como tantos otros innumerables casos análogos en el canon— representa lo que yo considero el símbolo esencial de la ficcionalidad en el régimen de primera persona: la creación de un hablante imaginario. En cuanto ese hablante es nombrado, en el texto, y su nombre es diferente al del autor, el lector sabe que no se supone que el discurso deba ser tomado como una exposición (referencial) de la realidad.⁴⁰

Sobre estas bases parecería que la autobiografía ficcional comparte un rasgo esencial con la biografía ficcional: ambas cuentan la vida de una persona *imaginaria*. Ese punto en común asegura un terreno firme sobre el cual restaurar un dominio unificado de la ficción, del cual (nos cabe ahora recordar) Hamburger había segregado la forma de la primera persona. Además, nos permite restaurar ese dominio sin por ello borrar la división crucial establecida por Hamburger entre los dos regímenes de persona.⁴¹ Pues, aunque en ambos regímenes se señala la existencia imaginaria del biografiado, se hace de diferente manera en cada uno. En contraste con el característico discurso ficcional que construye la mente de un “él” o una “ella” imaginarios, no hay nada distintivamente ficcional en cuanto al discurso de un “yo” imaginario. La única marca de su ficcionalidad es la etiqueta de identidad no-referencial pegada a la persona, a la mente, a la voz del hablante.

Es por medio de esa señal nominal que el autor de una autobiografía ficcional acuerda con su lector lo que Lejeune, como contrapartida de su propio “pacto autobiográfico”, denomina “pacto novelesco [o ficcional]”.⁴² Pero me parece importante indicar la asimetría esencial propia de esos dos

⁴⁰ Este criterio onomástico lo investiga intensamente Lejeune en “El pacto autobiográfico”; véase igualmente su “Autobiographie, roman et nom propre”, en *Moi aussi*. La reacción de Lejeune al curioso caso de un trabajo escrito deliberadamente para desmentir su criterio onomástico —*Fils*, de Serge Doubrovsky— se discute en Paul John Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography*, pp. 25-27.

⁴¹ En su discusión acerca de la ficción en primera persona (*The Logic of Literature*, pp. 311-341). [*La lógica de la literatura*, pp. 208-213. (N. de los eds.)], Hamburger no alcanza a percibir que la ficcionalidad en este régimen, a pesar de tener “síntomas” totalmente distintos de los que ella describe sobre el régimen de tercera persona, puede aun así definirse en términos *cualitativos*, con base en la notable ficcionalidad del narrador. Su argumento de que hay una diferencia meramente cuantitativa entre la autobiografía real y la ficcional —una “escala de grados de fingimiento” variable, correspondiente al grado de realismo en el content (pp. 328-329) [*contenido*, p. 209] de un texto autobiográfico— me parece falaz y en desacuerdo con el conjunto de su teoría.

⁴² P. Lejeune, *On Autobiography*, p. 14-15. [“El pacto autobiográfico”, p. 53. En este sentido “novelesco” hace las veces de “ficcional” de acuerdo con la noción que aquí se discute. (N. de los eds.)]

pactos simétricamente nombrados. Efectivamente, todas las autobiografías novelescas nos ofrecen un *doble* pacto incrustado: un pacto autobiográfico insertado al interior del pacto novelesco. Veo en este origen literalmente equívoco del discurso *el* factor decisivo que (no siempre de forma consciente) conforma nuestra experiencia de lectura de una novela forjada en primera persona y que la separa de la experiencia de leer una autobiografía real.

La diferencia entre esos dos procesos de lectura se hace visible cuando consideramos la manera cómo reaccionamos a signos de visión limitada en textos confesionales. Tomemos un par notorio: *Las confesiones* verdaderas de Rousseau y las confesiones ficcionales de Michel en *El inmoralista* [*The immoralist*, 1921] de Gide. El lector crítico de las *Confesiones* no tiene más elección que relacionar toda y cualquier evidencia reveladora de autoengaño al mismo Rousseau, lo que causa la subversión de sus intenciones autorales explícitas, su autoridad como autonarrador. Es posible ver este proceso actuar en cualquier lector perspicaz de Rousseau. A este respecto, la lectura que hace Paul de Man del episodio de la cinta robada es ejemplar.⁴³ Al escrutar el lenguaje narrativo en busca de señales de falta de autenticidad, encuentra el exhibicionismo de Rousseau claramente revelado. Sobra decir que esa difícilmente sería la transparencia pretendida por Rousseau cuando declara: “Je voudrais pouvoir [...] rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur”.⁴⁴

De manera semejante, en el discurso confesional de Michel de Gide, varias incongruencias, lagunas, excesos o falta de énfasis revelan el autoengaño del hablante, en particular en cuanto a la ignorancia de su verdadera orientación sexual. Pero el lector que detecta estos síntomas tiene total derecho a suponer que se trata de pistas intencionalmente sembradas por el autor. En otras palabras, el relato de Gide nos cuenta una historia diferente de la que cuenta el narrador. Y es solamente cuando descubrimos la homosexualidad inconsciente de Michel que la significación intencional del autor pasa al lector, a espaldas del narrador. Eso hace de Michel un clásico caso de lo que Wayne Booth denomina “narrador no fidedigno”, quien (citando su definición) “es a menudo radicalmente diferente del autor implícito que lo crea”.⁴⁵

⁴³ Paul de Man, “Excusas (*Confessions*)”, en *Alegorías de la lectura. Discurso figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. de Enrique Lynch. Barcelona, Lumen, 1990, pp. 317-348.

⁴⁴ Se traduce como: Quisiera poder [...] hacer mi alma transparente ante los ojos del lector. (N. de la trad.)

⁴⁵ Wayne Booth, *The rhetoric of fiction*. Chicago, The University of Chicago Press, 1961. [Wayne Booth, *La retórica de la ficción*. Trad. notas y bibliografía de Santiago Gubert Ga-

Sin embargo, sabemos que ese desacuerdo normativo no siempre es fácil de reconocer y, una vez reconocido, no es fácil demostrarlo sin el apoyo de evidencia extratextual. Albert Guerard, uno de los primeros en descubrirlo en el caso de Michel (cerca de cincuenta años después de la publicación del libro de Gide), atribuye el atraso a la “tendencia inveterada de los críticos en creer a pie juntillas lo que dicen las narraciones en primera persona y confundir la conciencia del narrador con la del autor”.⁴⁶ Creo que tal inclinación ha de ser reconocida aunque hoy en día sea severamente recriminada. Lo que ella demuestra es que la distancia que separa a autor y narrador en cualquier novela en primera persona no corresponde a una cantidad dada y fija, sino que es una variable, sujeta a la evaluación del lector. Y este desconocimiento perenne es uno de los factores que hacen que la lectura de autobiografías ficcionales sea, *en principio*, una experiencia tan diferente de la de la lectura de autobiografías reales, en la cual el parámetro de sospecha (en el sentido que le da Booth a la palabra) se reduce, *por definición*, a cero.

La libertad interpretativa que tiene el lector para maximizar o minimizar la distancia entre autores y narradores lo pone entre la espada y la pared cuando se le confronta con un texto en primera persona del tipo que Lejeune denomina “indeterminado”: cuando el narrador permanece como un “yo” anónimo en una autobiografía que no contiene otras señales genéricas.⁴⁷ Entre los textos que corresponderían a esa zona de tregua se podría incluir *Hunger*, de Knut Hamrun, *Aurelia*, de Gérard de Nerval, *The Painted Bird*, de Jerzy Kosinski, y *El amante*, de Marguerite Duras. En teoría, cada una de esas obras nos condena a vacilar, o nos permite oscilar entre lecturas referenciales y ficcionales. Hasta donde sé, nadie todavía ha investigado sistemáticamente las circunstancias que se juegan en la composición o la recepción de escritos de ese tipo. En ausencia de trabajos sólidos sobre el asunto, mencionaré únicamente un par de episodios anecdóticos, los cuales brindan apoyo sugerente a mi tesis separatista.

Una concierne a *The Painted Bird*, cuya historia de la experiencia de un niño sin nombre, durante la guerra, fue comprendida por sus primeros lectores como un relato directo de la infancia del mismo Kosinski en la Polonia ocupada por los nazis y se supuso que era más o menos auténtica en cuanto

rriga Nogues. Barcelona, Bosch, 1974, p. 143. Para Booth, el autor implícito es un segundo “yo” siempre distinto del autor en tanto que “hombre real”. Si en la novela no hay alusiones directas al autor implícito no habrá distinción entre él y el narrador implícito; de tal coincidencia nace la figura del “narrador fidedigno”. (N. de los eds.)]

⁴⁶ A. Gerard, *André Gide*, p. 103.

⁴⁷ P. Lejeune, *op. cit.*, p. 53.

a los hechos se refiere. En las ediciones posteriores del libro, Kosinski le añadió una posdata, escrita expresamente con la finalidad de disipar esa lectura. Allí, sin negar que el texto pueda tener bases autobiográficas, él explica que su objetivo era el de aparecer “puramente como un narrador”. Él pretendía que el lector se identificara con el niño protagonista, que “entrara en un papel ficcional”, en lugar de meramente, como suele acontecer con las autobiografías, “volverse un observador de la existencia de otro hombre”.⁴⁸ Aunque es poco probable que el matiz de un nombre, o incluso un subtítulo genérico hubiesen salvado a Kosinski de los rabiosos ataques políticos que el libro ocasionó entre la prensa comunista polaca, tal vez hubieran sido útiles en el sentido de dirigir a los lectores occidentales hacia el significado más universal ostensivamente pretendido por el autor.

Un ejemplo opuesto es la reacción de Henry Miller a la reseña de Edmund Wilson sobre *El Trópico de Cáncer*, en la cual Wilson (evidentemente bajo la impresión que le había causado la lectura de la novela) describe al “héroe” de Miller como “el genuino zángano americano que va a darse la buena vida en París”. Miller repuso: “El tema [del libro] soy yo mismo, y el narrador, o el héroe, como le llama el crítico, también soy yo mismo [...]; soy yo, porque he indicado cuidadosamente a lo largo del libro que el héroe soy yo mismo”.⁴⁹ No estoy tan segura como Wayne Booth (quien en *La retórica de la ficción* llamó mi atención sobre este intercambio) que la indignación de Miller sea justificada, o que la lectura que hace Wilson de *Trópico* sea un ejemplo del extremo al que pueden llevar los críticos modernos eso que Booth denomina “la cacería de la ironía”.⁵⁰ Los tres —Wilson, Miller y Booth— no alcanzan a notar el factor que, indudablemente, originó el *quid pro quo* crítico. En ausencia de un subtítulo o de una autorreferencia nominal, ¿cómo podría Wilson reconocer que la distancia irónica entre el autor y su no heroico “yo” allí se encontraba en el grado cero?

Lo que me parece especialmente digno de mención en estos dos ejemplos de mala puntería genérica es que ambos lados hayan tomado posiciones tan definitivas ante textos tan indefinidos. Si los tomáramos al pie de la letra,

⁴⁸ Jerzy Kosinski, *The Painted Bird*, 256 y 258. Los datos biográficos sobre el caso (reportes de que Kosinski, de hecho, incitó a sus amigos para que creyeran en el trasfondo autobiográfico de la novela y revelaciones posteriores de que no había fundamento alguno para estas exigencias) no son estrictamente relevantes para el problema arriba considerado; tales datos se encuentran en James Park Sloan, “Kosinski’s War”.

⁴⁹ Citado por Edmund Wilson, en *The Shores of Light*, pp. 708-709.

⁵⁰ Booth, “El precio de la narrativa impersonal II. Henry James y el narrador no fidedigno”, pp. 321-353. (N. de los eds.)

ni Kosinski ni Miller pretendían ser ambiguos. De manera similar, sus críticos, aparentemente, tomaron, sin vacilar, la supuesta novela por autobiografía y la supuesta autobiografía por novela. Esto confirma mi suposición de que las narraciones en primera persona regularmente no se escriben ni se leen como semiautobiografías o como medias novelas. Se ofrecen y se toman como unas u otras, incluso cuando no son tomadas como fueron ofrecidas. A ese respecto, estoy en desacuerdo con Georges May, quien concluye, a partir de la existencia de ese tipo de textos, que “no hay diferencia esencial entre la novela y la autobiografía” y quien procede, a partir de estas bases, a distribuir esos géneros en una única escala continua, modulándolos por grados, del más al menos ficcional.⁵¹ En mi opinión, esos textos ambiguos indican más bien lo opuesto: esto es, que no podemos considerar un texto más o menos ficcional, o más o menos factual, pero que lo leemos en una u otra clave; que la ficción, en resumen, no es una cuestión de grado, sino de tipo, ya sea en primera o en tercera persona.⁵² Sostengo esa posición incluso frente al trabajo que la desafía de manera más poderosa, el trabajo que Harry Levin denominó “el más extenso ejercicio en primera persona del singular”. Me refiero, evidentemente, a *En busca del tiempo perdido* [*A la recherche du temps perdu*]. La ambigüedad genérica del trabajo de Proust, sin embargo, levanta cuestiones más amplias y problemas bastante específicos.

Hasta este punto, me he adherido al modelo clásico de ficción en primera persona, el que se configura a partir de la autobiografía real, sin considerar el hecho y los modos en que una novela en primera persona puede desviarse de dicho modelo. Pero, como observa Glowinski, cuando una forma literaria imita el discurso del mundo real, “el elemento ‘imitador’ no se subordina absolutamente al ‘imitado’”.⁵³ Potencialmente, una forma literaria formalmente mimética puede siempre emanciparse de su matriz mimética para adoptar rasgos formales libremente innovadores. Un proceso semejante se ha dado de manera manifiesta en la novela en primera persona a lo largo de las últimas décadas, transformando su semblante tradicional hasta al grado del no-reconocimiento.

⁵¹ Georges May, *L'autobiographie*. París, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 188-194. [“Autobiografía y novela”, *La autobiografía*. Trad. de Danubio Torres Fierro. México, FCE, 1982, p. 281. (Breviarios 327. N. de los eds.)]

⁵² En este aspecto, estoy de acuerdo con Smith, *On the Margins of Discourse*, 47, y con Foley, *Telling the Truth*, 27.

⁵³ M. Glowinski, “On the First-Person Novel”, p. 106.

Hace más de un siglo, Dostoiévski publicó un trabajo que se llamó, en inglés, “A Gentle Creature”, al cual le puso el subtítulo “A Fantastic Story”.⁵⁴ En él, un hombre, solo en una habitación con el cuerpo de su esposa, re-cuenta la historia de su matrimonio sadomasoquista. Como explica el autor en el prefacio, nombró la historia “fantástica” no por su contenido —el cual considera “eminentemente real” — sino por su forma. Pues, una vez que este cuento no está ni escrito por su narrador, ni dirigido a un interlocutor, su existencia textual supone la presencia en la sala de un “estenógrafo invisible”, quien habría anotado todo lo que el hombre se dijo a sí mismo. Desde nuestro ventajoso punto de vista actual, tal estenógrafo espectral asume un significado a la vez emblemático y profético: representa el efecto de irrealidad generado por la ficción en primera persona tan pronto ella se desprende de su matriz mimética.

El más importante de los nuevos géneros ficcionales que surgió de esa emancipación fue la llamada novela de monólogo interior.⁵⁵ Nadie pudo ser más claro que Joyce acerca de su naturaleza radical, su discontinuidad con la tradición narrativa. Hablando de la novela de Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (la cual tomó como modelo para la sección “Penélope” del *Ulyses*), él declaró: “En ese libro [...] el ininterrumpido desarrollo de tal pensamiento [del protagonista] sustituye la forma usual de la narrativa”.⁵⁶ Un texto de este tipo, como se da cuenta Joyce, se basa en nuevas convenciones, en un nuevo código: en lugar de la simulación de un lenguaje real, escrito u oral, lo que tenemos es la simulación de un lenguaje no-escrito, inaudible —uno que nunca tendría por destino el ojo de un lector o el oído de un interlocutor. Sin importar la verosimilitud psicológica generada por ese lenguaje, ella sólo puede existir en un trabajo de ficción.

Tan conocida como es esa forma moderna, la ilustraré con un pasaje que resalta con fuerza particular su ficcionalidad:

Los carros se fueron de la calle hasta luego ómnibus qué es eso la sirena de un navío como el maullido de un gatito escuchando nada viendo nada hasta luego calle basta calle y de repente una pequeña campana un silbato oh el teléfono suena como un corderito a mi lado alguien llama me busca más débil y más débil no una campana sino el silbato de un viento moribundo

⁵⁴ La traducción al español no corresponde exactamente al apunte que hace Cohn: *Una historia molesta: un corazón débil*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, c. 1958. (N. de los eds.)

⁵⁵ El capítulo final de mi *Transparent Minds* está dedicado a estudiar esta forma bajo el título de “The Autonomous Monologue” [“El monólogo autónomo”. (N. de la trad.)]

⁵⁶ Citado por Richard Ellmann, en *James Joyce*, 534.

yo lo sé pero no escucho qué mal qué mal eso conmigo qué mal porque estoy muerta qué mal, porque no soy.⁵⁷

En este pasaje, extraído de *The Lover*, del novelista israelí A. B. Yehoshua, escuchamos la voz silenciosa de una vieja a punto de morir (en una sección de la novela totalmente dominada por voces figurales). Nótese que ella no *narra* su muerte a la manera de un fantasma, después de ocurrida, sino que el texto la comunica por medio de las palabras que pasan por su mente instantáneamente al momento de su muerte. No hay ninguna manera de que tal momento se pudiera representar en una novela en primera persona tradicional, que siguiera el modelo autobiográfico, sino solamente en una novela en tercera persona tradicional, como *La muerte de Iván Ilich*, por intermedio de un narrador.

[...L] a ficción contemporánea tiende a separar la narración en primera persona de la mimética autobiográfica de formas todavía más radicales, al usar el presente como tiempo narrativo. En trabajos de este tipo, como en los monólogos autónomos, la autonarración ficcional evoluciona hacia rumbos en los cuales ya no se aplica ninguna de las diferencias esenciales que resalté en este capítulo entre los dos regímenes de persona. Esos cambios abren el camino para situaciones narrativas absolutamente irreales, permitiendo a los personajes vivir y contarlo —incluso morir y contarlo— al mismo tiempo. Pero ese desarrollo (pos) moderno no invalida, de ninguna manera, las distinciones que tracé anteriormente entre vidas ficcionales e históricas que se adhieren a las normas tradicionales.

⁵⁷ A. B. Yehoshua, *The Lover*, 346.