

FRONTERAS DEL RELATO

131

GÉRARD GENETTE,  
"FRONTERAS DEL RELATO"

---

Frecuentemente asociada con el estructuralismo y la narratología, la obra de Gérard Genette (1930) se caracteriza por meticulosos análisis textuales que proponen lo mismo esclarecedoras respuestas que fecundas interrogantes acerca de la relación que se establece entre autor, lector y texto. Mientras algunas propuestas de las mencionadas escuelas parecen detenerse en las estructuras, es decir, en lo constante y comprobable en un texto, el teórico francés señala los límites de este tipo de reflexión y formula nuevas hipótesis que son en sí mismas una forma de conocimiento.

El presente artículo pone a prueba los supuestos que, como herederos de la retórica y la poética clásicas, compartimos en torno a lo que es y no es un relato literario —frecuentemente percibido como algo dado, evidente por sí mismo. La tarea de definirlo es mucho más compleja de lo que parece a primera vista, como demuestra Genette al escudriñar esos supuestos que, en su evidencia y simplicidad, han dejado de lado la reflexión en torno a las condiciones que permiten su existencia. ¿Por qué existe el relato? es la pregunta aparentemente trivial que guía este escrito y que se propone recuperar el estupor que debería provocarnos un enunciado cualquiera inscrito en una ficción literaria. Expresar "La marquesa salió a las cinco" (el ejemplo es de Váleriy) postula una relación con el mundo que no se reduce a la imitación, uno de los prejuicios más difundidos.

La idea de que la literatura imita a la realidad es la primera que pasa a examen. A partir de Aristóteles y Platón, Genette discute cómo se insertan los diálogos en una obra narrativa. Tradicionalmente se ha considerado que "representan" el discurso de los personajes, y los mencionados filósofos coinciden en señalar que esa imitación es cualitativamente superior a la que logra el poeta al reportar las palabras pronunciadas. Sin embargo, Genette se pregunta, ¿acaso esa "imitación" del discurso de los personajes no es el

discurso mismo? Si el relato incluye las palabras tal como fueron dichas ¿se trata de una *cita* o de una *representación*?

Más adelante examina la premisa de que, en un relato, la narración y la descripción expresan dos actitudes contrarias ante el mundo —la primera más activa, la segunda más contemplativa—, como resultado del hecho de que la narración se centra en eventos, mientras la descripción en objetos. Por último, Genette valora la presencia, en el relato de ficción, de una voz identificable con el narrador, de un “yo” que gramaticalmente se marca con el empleo del tiempo presente, en contraposición a las formas verbales del pasado. Lo que aquí se cuestiona es la supuesta “subjetividad” del discurso del yo, frente a la “objetividad” de un relato carente de referencia a toda instancia productora.

Tal como sucede con otros textos de la presente antología, la cuestión del sujeto es aquí implícita, pues, si bien Genette no explicita este concepto, cabe afirmar que su reflexión gira en torno a qué es lo que hacemos cuando leemos un relato literario. En este sentido, “Fronteras del relato” se inscribe en una discusión presente también en los textos de Maurice Blanchot, de Wolfgang Iser y de Jean Starobinski.

Como resultado de un procedimiento curiosamente cercano al empleado por la desconstrucción —que algunos considerarían la antítesis del rigor comúnmente asociado al estructuralismo y la narratología—, Genette concluye que las categorías diégesis/mímesis, narración/descripción, relato/discurso, son insuficientes para precisar qué es el relato. De este modo, su texto cierra con una hipótesis sugerente y aventurada planteada también en “El narrador”, de Walter Benjamin: quizá el relato sea algo que quedó atrás, algo que hay que examinar antes de que desaparezca completamente de nuestro presente.

Héctor Luis Grada

## FRONTERAS DEL RELATO

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 Válery 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 MÍMESIS

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 (*mímesis*), el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público.<sup>1</sup> Aquí se instaaura 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 (*mímesis*) 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”:<sup>2</sup> 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”.<sup>3</sup> 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 hijo de Zeus, el arquero Apolo”. Ahora bien, agrega Platón, Homero hubiera podido igualmente proseguir su relato en una forma puramente narrativa, *contando*

<sup>1</sup> 1448a.

<sup>2</sup> 393a.

<sup>3</sup> *Iliada*, I. 12-16.

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 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".<sup>4</sup> 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 que sea la parte que comprendan los diálogos o discursos en estilo directo, y aun 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.<sup>5</sup> 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 y 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

<sup>4</sup> 393e.

<sup>5</sup> 1460a.

modo subrayado por el desacuerdo sobre los valores, puesto que Platón 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 al 16 de la *Iliada*, 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 colocado 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 como 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, uno de los cuales es directo, en tanto que el otro hace intervenir un sistema de engranajes más bien complejos. Aun 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 desdeñar 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 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 proporcionado 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 una prueba. La representación literaria, la *mimesis* de los antiguos, no es por lo tanto 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 —como Platón lo mostró en el *Cratilo*—<sup>6</sup> 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 conlleva, en efecto, 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 principales de nuestra conciencia literaria. Se trata 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.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> En francés: "comme Platon lui-même l'a montré dans le *Cratyle*". En la presente traducción no aparece la mención a *Cratilo*. Optamos por incluirla. (N. de los eds.)

<sup>7</sup> La encontramos, sin embargo, en Boileau a propósito de la epopeya: "En la narración sed vivos y concisos; en las descripciones, ricos y solemnes". (*Arte poética* [*Art Poétique*], III, pp. 257-258).



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 dos tipos de representación. En principio, es posible, evidentemente, concebir textos puramente descriptivos que tiendan a representar objetos sólo en su existencia espacial, fuera de todo acontecimiento: y aun de toda dimensión temporal. Incluso es más fácil concebir una descripción libre de todo elemento narrativo, que a la inversa, pues la designación más sobria de los elementos y circunstancias de un proceso ya es un boceto 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 solo hecho de que designan seres animados o inanimados; incluso un verbo puede ser más o menos descriptivo, en tanto que da precisión al espectáculo de la acción (para convencerse de esto basta comparar "asíó el cuchillo", por ejemplo, con "tomó el cuchillo") y, por consiguiente, ningún verbo está por completo exento de resonancia descriptiva. Se puede, pues, decir que la descripción es más indispensable que la narración ya 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, de hecho, la naturaleza de la relación que une a las dos funciones en la inmensa mayoría de los textos literarios: la descripción podría concebirse independientemente de la narración, pero de hecho no la encontramos nunca, por así decirlo, en estado puro; la narración no<sup>8</sup> puede existir sin descripción, pero esta dependencia no le impide representar 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 importante, y aun materialmente el más considerable, sin dejar de ser, como por vocación, una simple auxiliar del relato. En cambio, no existen géneros descriptivos y cuesta imaginar, fuera del ámbito didáctico (o de ficciones semididácticas como las de Julio Verne) una obra en la que el relato se comportara como auxiliar de la descripción.

<sup>8</sup> En francés: "la narration, elle, ne peut exister sans description". La presente traducción propone: "la narración sí puede existir sin descripción". Introdujimos la negación original para mantener el sentido del texto. (N. de los eds.)

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 alguna manera de carácter decorativo. Es sabido que la retórica tradicional coloca a la descripción, lo mismo que a 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 un rol puramente estético, como el 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*.<sup>9</sup> Es sin duda en este rol decorativo que piensa Boileau cuando recomienda la riqueza y la pompa en este tipo de fragmentos. La época barroca se ha destacado por una suerte de proliferación del excursus descriptivo, muy visible por ejemplo en el *Moisés salvado* [*Moyse sauvé*] de Saint-Amant, que terminó por destruir el equilibrio del poema narrativo en su decadencia.

La segunda gran función de la descripción, la más manifiesta hoy porque se impuso, con Balzac, en la tradición del género novelístico, es de orden a la vez explicativo y simbólico: los retratos físicos, las descripciones de vestimentas y de mobiliario 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 principal de la exposición: piénsese en las casas de Mlle. Cormon en *La Solterona* [*La Vieille Fille*] o de Balthazar Claës en *La búsqueda de lo absoluto* [*La Recherche de l'Absolu*]. Además, todo esto es tan conocido como para insistir 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 XX) 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 para liberar el modo descriptivo de la tiranía del relato, no es seguro que haya en verdad que interpretarlas así: si se 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 a página, cosa que puede pasar

<sup>9</sup> 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.

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 vincula con 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 en objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca los procesos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a desplegar el relato en el espacio. Estos dos tipos de discurso pueden, pues, aparecer como si expresaran 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, relatar un acontecimiento y describir un objeto son dos operaciones similares, que ponen en juego los mismos recursos del lenguaje. La diferencia más significativa quizá consistiría en que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción debe modular en 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 o las disposiciones gráficas de *Un golpe de dados* [*Coup de dés*] sólo llevan 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 acaba de reducir la especificidad de la representación narrativa. Ya Aristóteles observa que una de las ventajas del relato sobre la representación escénica es poder tratar varias acciones simultáneas:<sup>10</sup> 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

<sup>10</sup> 1459b.

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 del relato todas las formas de la representación literaria y se considerará la descripción no como uno de sus modos (lo que implicaría una especificidad del 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* parece que Platón y Aristóteles hubieran previa e implícitamente reducido 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; 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”.<sup>11</sup> Pero por cierto, a Arquíloco, Safo y Píndaro no se les 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 sostenido directamente por él y en nombre propio. Píndaro canta los méritos del vencedor olímpico, Arquíloco injuria a sus enemigos políticos. Hesíodo da consejos a los agricultores. Empédocles o Parménides exponen su teoría del universo: no hay aquí ninguna representación, ninguna ficción, simplemente un habla 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,<sup>12</sup> exposición cientí-

<sup>11</sup> 1447b.

<sup>12</sup> Como lo que aquí cuenta es la forma de decir y no lo que se dice, excluirémos de esta lista, como lo hace Aristóteles (1447b), los diálogos socráticos de Platón y todas las exposiciones en forma dramática derivadas de la imitación en prosa.

fica o paracientífica, ensayo, correspondencia, diario íntimo, etcétera. 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 aquél 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,<sup>13</sup> 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*, etcétera) y, al menos en francés, algunos tiempos del verbo, como el presente, el pasado compuesto 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 (pasado simple) 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 de otro modo que como la persona que sostiene este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define como el momento en que se sostiene el discurso, marcando su empleo “la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo describe”.<sup>14</sup> 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 produjeron a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos”.<sup>15</sup>

Aquí tenemos, sin ninguna duda, una descripción perfecta de lo que es en esencia y en su oposición radical a toda forma de expresión personal del

<sup>13</sup> “Las relaciones de tiempo en el verbo francés”, B. S. L., 1959; retomado en *Problèmes de linguistique generale* [*Problemas de lingüística general* (N. de los eds.)], pp. 237-250.

<sup>14</sup> “De la subjetividad en el lenguaje”, *op. cit.*, p. 262.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 241.

locutor, el relato en estado puro, tal como se lo puede concebir idealmente y tal como se lo puede encontrar efectivamente en algunos ejemplos privilegiados, como los que toma Benveniste del historiador Glotz y de 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 tabaquería, 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 paseo 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 del *Palais-Royal* como un hombre que temiera ser reconocido, pues bordeó la plaza hasta la fuente para ganar al abrigo de los coches 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 excepciones 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 ser comprendida o apreciada, ser referida a su fuente, evaluada por su distancia o por su relación al locutor y al acto de locución. Si comparamos un enunciado tal con una frase como ésta: “esperaba poder fijar mi estadía para escribirle. Por fin me decidí: pasaré el invierno aquí”,<sup>16</sup> 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*, que lugar designa *aquí*?) sólo pueden ser descifradas en relación con la situación en la que aquél ha sido producido. 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*, etcétera, para recibir íntegramente la significación del texto.

<sup>16</sup> Senancour, *Oberman*, Carta V.

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: casi siempre hay una cierta proporción del relato en el discurso y una cierta dosis del discurso en el relato. 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 segundo plano y que puede intervenir de nuevo a cada instante sin que este retorno sea experimentado como una "intrusión". Así, leemos en las *Memorias de ultratumba* [*Mémoires d'autretombe*] 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.<sup>17</sup>

Pero nosotros sabemos que el narrador, cuya persona se ha borrado momentáneamente durante este pasaje, no ha ido muy lejos y no 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 salió 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, en última instancia, como una excepción a la parte narrativa. Así sucede en la breve reflexión que inserta Balzac en el texto 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 boceto 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 na-

<sup>17</sup> Libro primero, cap. V.

rrador; de la expresión relativa “como *un hombre que temiera*” que el latín marcaría con un subjuntivo por la apreciación personal que comporta;<sup>18</sup> y, por último, de la conjunción “*pues* bordeó” que introduce una explicación propuesta por el narrador. 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 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 manifiesta 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: el discurso no tiene, en verdad, ninguna pureza que preservar ya que es 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, distinto, definido por un cierto número de exclusiones y de condiciones restrictivas (rechazo del presente, de la primera persona, etcétera). 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 introduce 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 narrativa (y en particular novelística) ha intentado organizar de una manera aceptable las delicadas relaciones que se dan, en el interior de su propia *lexis*, entre las exigencias del relato y las necesidades del discurso.

Sabemos, en efecto, que la novela nunca ha logrado resolver de una manera convincente y definitiva el problema planteado por estas relaciones. A veces, como sucedió en la época clásica, en Cervantes, Scarron, Fielding, el autor-narrador, asumiendo de manera complaciente su propio discurso, interviene en el relato con irónica indiscreción, interpelando a su lector en

<sup>18</sup> 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 trad.)



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* [*La vie de Marianne*]; incluso a veces, no pudiendo resolverse ni a hablar en su propio nombre ni a confiar esta tarea a un solo personaje, el autor-narrador 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 Eloísa*, *Las relaciones peligrosas* [*La nouvelle Héloïse*, *Les liaisons dangereuses*]); o al modo más fluido y más sutil de Joyce y de 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. Exclusión siempre difícil de realizar sin recurrir a consideraciones generales de apariencia discursiva, ya que las calificaciones implican una apreciación personal del narrador, nexos lógicos, etcétera, hasta reducir la dicción novelística a esa sucesión tironeada de frases breves, sin articulaciones, que Sartre reconocía en 1943 en *El extranjero* [*L'étranger*] 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 quizá sólo era el efecto de una sensibilidad particularmente aguda a ciertas incompatibilidades del lenguaje. Todas las fluctuaciones de la escritura novelística contemporánea sin duda merecerían ser analizadas desde este punto de vista y, en particular, la tendencia actual, quizás inversa a la precedente, y manifiesta por completo en Sollers o en Thibaudeau por ejemplo, a reabsorber el relato en el discurso presente del escritor al momento mismo de escribir, en lo que Michel Foucault llama "el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo a su desarrollo y encerrado en él".<sup>19</sup>

<sup>19</sup> "L'arriere-fable", *L'Arc*, número especial dedicado a Julio Verne, p. 6.

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 retirada antes de que haya abandonado completamente nuestro horizonte.<sup>20</sup>

Facultad de Letras y Ciencias Humanas. París.

<sup>20</sup> Sobre las dificultades de la mimesis narrativa, pp. 53-55, encuentro a la postre en los *Cahiers de Valery*, Pléiade, II, p. 866, este precioso señalamiento: "A veces, la literatura reproduce completamente ciertas cosas, tales como el diálogo, un discurso, una palabra dicha con verdad. Allí, ella repite y fija. A la vez, describe —operación compleja, que comporta abreviaciones, probabilidad, grados de libertad, aproximaciones. En fin, también describe los espíritus mediante procedimientos que son bastante conformes cuando hay palabra interior, azarosamente mediante las imágenes, falsas y absurdas respecto a las emociones, al revoloteo de los reflejos". (Cita en el texto francés que no es reproducida en la presente traducción, optamos por incluirla. [N. de los eds.]