

NARRACIÓN DE FICCIÓN-UNA FICCIÓN NARRATIVA (FLUCTUANTE)

—
KÄTE HAMBURGER

LA DESAPARICIÓN DEL SUJETO ENUNCIATIVO Y EL PROBLEMA DEL "NARRADOR"

Hasta ahora hemos señalado y tratado de fundamentar los fenómenos o por mejor decir síntomas que permiten advertir que la narración de ficción es de naturaleza y estructura categóricamente diferentes a las de la enunciación, que a causa del sujeto enunciativo real es siempre sinónimo de enunciación de realidad en el sentido ya definido; tales síntomas, que no aparecen aislados, sino condicionados unos a otros, son el empleo de verbos de acción anímica en tercera persona, el monólogo narrado que de ahí puede derivarse y la desaparición del significado de pasado en el pretérito narrativo junto con la posibilidad, que no necesidad, que tal desaparición crea, la de combinación con adverbios deíticos de tiempo y en particular de futuro. Esos síntomas son a la vez los elementos que permiten reconocer a la narración de ficción como un fenómeno gramatical y lingüístico muy peculiar, pero no son los únicos: otras características se seguirán de su causa última y decisiva, una vez se llegue a establecerla.

Ya se ha visto cómo los síntomas hasta ahora señalados guardan relación con el paso desde el sistema real de espacio y tiempo al de los personajes ficticios, los ficticios yoes de origen, y cómo ese proceso conlleva la desaparición del yo de origen real o, lo que es igual, del sujeto enunciativo. En lo que sigue retomaremos nuestro análisis de la estructura de la enunciación tomando como muestra una oración que, aislada, no ofrece ninguna clave acerca del tipo de contexto del que proviene. Dice así: "Más tarde, en la mesa, el señor Arnoldsén pronunció en honor de los novios uno de esos brindis suyos tan llenos de ingenio y fantasía". Por su hechura, esta frase podría hallarse lo mismo en una carta o en un relato verbal de algún participante en la ceremonia descrita. En tal supuesto, la oración contiene los siguientes rasgos

que la constituyen en enunciado: el sujeto enunciativo informa de un hecho como situación vivida por él, el brindis del señor Arnoldsen; el verbo está en pretérito, lo que indica que ese hecho ya ha pasado en el momento de informar de él, que ya está en el pasado del sujeto enunciativo. Y siendo un enunciado, se ha de tratar de una situación que ha tenido lugar realmente, es decir, con independencia de que este sujeto enunciativo informe o no de ella. Sólo llega a convertirse en objeto de enunciación merced a la enunciación misma, esto es, si llega a serlo. Lo que implica a la inversa que el sujeto enunciativo tiene conciencia de que el objeto de enunciación es una realidad independiente, lo mismo si es posible verificarla que si no lo es (en este supuesto, la realidad que efectivamente sucedió en el pasado). Ahora bien, la frase en cuestión no procede de carta alguna sino de *Los Buddenbrook*,¹ y no de boca de un personaje sino del texto del relato. Sin duda la frase sigue teniendo la forma de oración aseverativa, pero ya no plantea afirmación alguna por una simple razón, ya no tiene estructura enunciativa, pues ahora ya no obtenemos respuesta a la pregunta del sujeto enunciativo. ¿Significa acaso el pretérito “pronunció” que la situación descrita, el brindis del señor Arnoldsen en honor de los novios, ha tenido lugar en el pasado del que narra, es decir, del autor de la novela? ¿Qué ha tenido lugar, en general? ¿Cabe someter esa oración a verificación, por ejemplo, objetar que el informante se equivoca y no fue Arnoldsen sino Bertoldsen quien brindó, o que el brindis no fue tan gracioso? Todo esto plantea una misma cosa: ¿es el autor el sujeto enunciativo de esta oración, y contiene ésta una estructura del tipo sujeto-objeto? A todas las interrogantes anteriores se ha de responder negativamente. La oración “Más tarde, en la mesa, el señor Arnoldsen pronunció” tiene como frase de novela un carácter distinto que como parte de una carta, pues es parte de una escena, de una realidad ficticia existente por sí misma, que *en tanto ficticia es tan independiente de un sujeto enunciativo como pueda serlo una realidad “real”, efectiva*. Lo que quiere decir que si una realidad efectiva es porque es, una realidad ficticia es por ser narrada (o producida mediante la figuración dramática).

Ahora ya podemos dejar sentado que la ficción épica, lo narrado, no es objeto del narrar. Su condición ficticia, ajena a la realidad,² significa que no existe independientemente del narrar sino tan sólo en virtud de ser narrada,

¹ Thomas Mann, *Los Buddenbrook*. Trad. de Francisco Payarols. Barcelona, Plaza y Janés, 1985. (N. de los eds.)

² En alemán “Nicht-Wirklichkeit”; en la presente traducción: “ajena a la realidad”; se propone: “no-realidad”. (N. de los eds.)

sólo como producto del narrar. Se podría decir también que narrar es una función que produce lo narrado, *función narrativa* de que el autor dispone como el pintor de pinceles y colores. Es decir, que el escritor narrativo no es un sujeto enunciativo, no cuenta de personas y cosas, sino que cuenta personas y cosas. Las figuras de un cuadro son figuras pintadas, y los personajes de una novela, narrados. *Entre lo narrado y el narrar no hay relación del tipo sujeto-objeto, es decir, de enunciación, sólo mutua dependencia funcional.* Tal es la estructura lógica de la ficción épica, categóricamente diferente de la enunciación de realidad. Entre el εἰπεῖν de la narrativa y el de la enunciación discurre la frontera entre “literatura y realidad”, una frontera en la que no hay paso alguno y que constituye, como veremos, el criterio decisivo para establecer la posición de la literatura en el sistema del lenguaje.

A juicio de la gramática y la teoría del lenguaje tradicionales esa afirmación de que tal frontera discurre en medio del sistema del lenguaje sería sorprendente y objetable, de no haber podido fundamentarla, como hemos hecho, en los procesos de lenguaje que se desarrollan en la ficción narrada. Tales procesos y fenómenos: el cambio del sentido del pretérito, el paso de los adverbios del campo deíctico del lenguaje al simbólico o conceptual, la posibilidad de emplear verbos de acción anímica son todos síntomas y consecuencias de esa mutua dependencia funcional entre lo narrado y el narrar que caracteriza al relato de ficción, pues tales fenómenos lingüísticos son síntomas del mundo ficticio que éste produce, en el que no hay espacio ni tiempo reales.

Al reconocer ahora la desaparición de un yo de origen real, de un sujeto enunciativo, como elemento estructural decisivo de ese mundo ficticio y por tanto causa de los fenómenos enumerados, parece que los remitiéramos a la vez a dos causas distintas, si bien no contradictorias, si carentes de toda relación, pero lo que sucede es justamente que ambas causas, *ausencia de un yo de origen real y carácter funcional de la narración de ficción, son un mismo fenómeno.* Se trata sólo de aspectos y expresiones diferentes del hecho de que el narrar está marcado por la vivencia de “enajenación de realidad”. Vivencia que surge desde el momento en que las figuras o yoes de origen ficticios hacen su aparición o la esperamos nosotros, predispuestos por el contexto. Ellas son quienes constituyen la narrativa en ficción, en mimesis. Lo que a la inversa no quiere decir sino que es el narrar lo que en la narrativa origina ficción, mimesis. Sólo ahí tiene el narrar carácter de función y no de enunciación; en el comienzo del *Jürg Jenatsch*³ y más marcadamente aún en

³ Conrad Ferdinand Meyer, *Jürg Jenatsch*. Stuttgart, Reclam, 1951. (N. de los eds.)

el *Hochwald*⁴ podemos rastrear hasta su génesis el hecho de que es única y exclusivamente el proceso de hacer ficción el que separa categóricamente narración épica funcional y enunciación de realidad. Ese proceso, sin embargo, sólo se cumple en figuras humanas, de animales u otros seres humanizados como en cuentos y fábulas, porque sólo el ser humano es una persona, es decir, no objeto meramente sino también sujeto. Eso significa precisamente hacer ficción, hacer ficticios los personajes descritos: no describirlos como objetos sino como sujetos, como yoes de origen.

Es obvio que los conceptos “objeto” y “sujeto” aparecen aquí con otro sentido que en la relación bipolar de la enunciación. El objeto de enunciación no significa sino lo enunciado; el sujeto enunciativo, la enunciación misma: ambos conceptos forman parte de la lógica de la enunciación, pero si hablo de una persona como objeto, este concepto se forma ya por contraposición al de sujeto en el sentido ontológico de “ser que dice yo”: el ser humano es un yo, un sujeto, el ser que dice de sí y se dice a sí mismo “yo”. Éste es exactamente lo opuesto al objeto, entendido como la cosa. Este yo que así se dice se encuentra frente a un mundo de objetos, un mundo objetivo del que, para él, también forman parte los otros seres humanos, los otros seres que dicen “yo”. Sólo sabe algo de ellos en tanto objetos, no como sujetos, porque cada ser que dice “yo” sabe sólo de sí como sujeto; o si sabe de los otros como sujetos es sólo cuando se expresan a sí mismos. En efecto, puedo comprender ese tipo de objeto personal de otro modo que a las cosas: en razón de que es un yo, puedo llegar a un entendimiento con un tú,⁵ pero en lo que aquí nos ocupa, si se torna objeto de enunciación sólo podrá enunciarse algo de él como objeto. Para aclararlo al punto con un ejemplo, pongamos una frase que diga: “en ese momento se acordaba de las palabras que ella le había dicho” (Musil⁶): ésta se revela de inmediato frase de novela, de un relato de ficción, y no enunciado. Sólo en la ficción pueden darse verbos de acción anímica que constituyen, como se ha dicho, el medio consustancial a la narración épica para retratar seres humanos como seres que sienten, piensan o recuerdan, en el aquí y ahora de sus vidas y experiencias ficticias,

⁴ Adalbert Stifter, *Alta selva*. Trad. de Manuel de Montoliu. Barcelona, Montaner y Simón, 1946. (N. de los eds.)

⁵ Respecto al problema de “decir yo” véase P. Hofmann, *Das Verstehen von Sinn und Seine Allgemeingültigkeit*. Berlin 1929, y *Sinn und Geschichte*. Munich 1937, en especial los capítulos I y VII.

⁶ Robert Musil, *El hombre sin atributos*, vol. 2. Trad. de José M. Saenz, revisada por Pedro Madrigal según la ed. establecida por Adolf Frisé en 1978. Barcelona, Seix Barral, 2004. (N. de los eds.)

en su condición de *voes* de origen; es decir, para retratar la subjetividad de unos sujetos, y además, como terceras personas. La ficción épica es el único lugar tanto en la teoría del lenguaje como en la epistemología en que puede hablarse de terceras personas como sujetos y no sólo objetos, esto es, en que puede exponerse la subjetividad de una tercera persona en cuanto tal tercera persona. Por eso, a la inversa, son precisamente los personajes ficticios quienes despojan de su estructura enunciativa al narrar, o lo que esto quiere decir, no establecen entre narrar y narrado relación del tipo sujeto-objeto, sino dependencia funcional mutua. Y como se indicaba con el ejemplo de *Los Buddenbrook*, esto significa que el autor de una narración literaria no es sujeto enunciativo de lo narrado.

Es necesario precisar ahora brevemente el problema, o más modestamente, el término *narrador*; término que ha creado cierta confusión debida indudablemente a no haberse atendido a la diferencia estructural entre enunciación, una relación entre sujeto y objeto, y narración de ficción, una función. No cabe duda de que terminológicamente es cómodo servirse de una expresión personalizada al describir una composición narrativa, pues de todos los medios artísticos es la narración el que en mayor grado provoca, o puede hacerlo, la apariencia de una "persona" que establece determinada relación no sólo con las figuras creadas sino también con el lector. Esa personificación del "narrador" sólo se evita, aparentemente, con plantear un "narrador ficticio" para eludir la identidad biográfica con el autor. No hay tal cosa como un narrador ficticio al que obviamente habría que entender proyección del autor, "figura creada por el autor" (F. Stanzel⁷); no la hay ni siquiera en aquellos casos en que se provoca tal impresión esparciendo aquí y allá pinceladas como "yo", "nosotros", "nuestro héroe", etcétera, extremo que luego discutiremos más a fondo. *Lo único que hay es un narrador y su relato*. Y sólo si luego el narrador crea realmente un "narrador", el yo narrador de la narración en primera persona, puede ya hablarse de que hay un narrador ficticio. El novelista y teórico de la novela Michel Butor, representante de la *nouveau roman*, también reserva el concepto de narrador para ese yo que narra, y de una forma casi sorprendente que sin embargo confirma nuestra teoría, denomina la narración en tercera persona "narración sin narrador".⁸

⁷ Franz Karl Stanzel, *A theory of narrative*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984. (N. de los eds.)

⁸ M. Butor, "Der Gebrauch der Personalpronomen im Roman", en la trad. alemana de *Répertoire 2*, Munich 1965 [*Repertorio*. Trad. de Salvador Oliva. Barcelona, Seix Barral, 1970 (N. de los eds.)]: "Cuando un relato se mantiene totalmente en tercera persona —salvo los diálogos, naturalmente—, en una narración sin narrador, la distancia entre acontecimien-

No obstante, cuando se habla de narrador tradicionalmente se entiende un narrador en tercera persona. En lo que a este término concierne, a la hora de describir el sistema literario y establecer estrictamente su lugar en la teoría del lenguaje resulta más apropiado no cargar el concepto de narrador con la ambigüedad que supone utilizarlo lo mismo para el autor épico que para el $\epsilon\pi\iota\epsilon\upsilon\nu$, lo que sólo puede llevar a confusión, sino reservarlo exclusivamente para el primero. Hay que asimilarlo a términos como lírico, dramaturgo, o pintor, escultor, compositor, etcétera, es decir, como designación del tipo de arte que una artista representa, pero no del instrumento artístico del que se sirve.

De manera que hablar del “papel del narrador” tiene tan poco sentido como hacerlo del papel del dramaturgo o del pintor. Hasta hoy, rara vez se ha ido más allá de los conceptos que Käte Friedmann desarrolla en su conocida obra de ese título (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*, El papel del narrador en la épica, 1910) en oposición a la “teoría de la objetividad” de Spielhagen, conceptos que en su momento representaron un progreso sumamente significativo en teoría literaria. K. Friedmann define con justeza al “narrador” como “un medio desarrollado orgánicamente junto con la misma literatura”. Pero al no haber penetrado su naturaleza funcional sólo en apariencia está en lo cierto cuando dice que “es el que valora, el que siente, el que ve. Simboliza la concepción del conocimiento en curso desde Kant según la cual no captamos el mundo como es en sí mismo, sino filtrado a través de un medio, un intelecto que lo observa”⁹ y otro tanto ocurre cuando se pregunta “¿cómo alcanza el escritor conocimiento de la vida anímica de sus figuras?”¹⁰ Treinta años más tarde, J. Petersen pinta al narrador de modo que semeja un “director de escena” que “se halla entre los personajes y les señala posición, movimiento y énfasis”, pero al mismo tiempo “ocupa el papel del psicólogo y carga con sus funciones” porque “sobre él recae la responsabilidad de describir y retratar procesos psíquicos”.¹¹ Y entonces ya se ve claramente que sólo en apariencia se trata de definiciones, que en

tos narrados e instante de su narración no desempeña papel alguno”. (p. 97) Y Butor establece una confirmación más de nuestra teoría cuando prosigue el pasaje planteando la dependencia mutua entre intemporalidad de la ficción y función narrativa de ficción: “La relación con el presente del momento en que transcurre el relato es indiferente; éste es un pasado completamente separado del hoy, que sin embargo no sigue alejándose de continuo, es un aoristo mítico; en francés, un *passé simple*”.

⁹ K. Friedmann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig, 1910 (reimp. 1967), p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹¹ J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Berlín, 1944, pp. 151, 160.

realidad no son sino metáforas más o menos pertinentes que con el uso literario han cuajado en lemas manidos hasta desgastarse, como "autoridad" u "omnisciencia del narrador", e incluso se han mitificado asimilando ésta a la de Dios y suscitando críticas precisamente por ese motivo.¹²

A esta concepción, tan ampliamente difundida que, hasta donde alcanzo a ver, es prácticamente la que impera,¹³ subyace el desconocimiento del verdadero carácter de la narración de ficción y de su diferencia categórica con la enunciación. Se ignora por ejemplo que la actitud "valorativa" del narrador (en cuanto épico) no es igual a la que mantienen hacia sus respectivos objetos un historiador, un hermeneuta literario o un psicólogo. La del épico es una faceta de su específico medio de exposición mimética, el narrar, como lo son luz y sombras que el pintor pone en su cuadro, pero se trata de una faceta de la función creativa que sin embargo también puede encontrarse allá donde tal función apenas se deja sentir, no sólo en la literatura dramática sino también en la misma épica, como mostraremos luego más pormenorizadamente. También respecto al autor dramático podría plantearse con el mismo derecho la cuestión de cómo alcanza a conocer la vida psicológica de sus personajes, pero ninguno responderíamos diciendo que les aplica unas pruebas psicológicas a sus personajes, así que tampoco parece probable que los partidarios de la tesis del "narrador" saquen esa conclusión. Sin embargo, esto no indica más que una cosa, que la pregunta es inadecuada también en el caso del autor épico o, en otras palabras, que no se reconoce que ambos son *mimetés* que crean sus figuras pero no las valoran, conocen ni juzgan.

EL PROBLEMA DE LA SUBJETIVIDAD Y LA OBJETIVIDAD DE LA NARRACIÓN

De todas maneras, la demostración de que en la narración de ficción no opera ningún sujeto enunciativo identificable con el "narrador" sólo puede

¹² "¿Quién describe el mundo en las novelas de Balzac? ¿Quién es ese narrador omnisciente, omnipresente, que se halla a la vez en todo lugar, que al mismo tiempo es el haz y el envés de las cosas... que simultáneamente sabe del presente, pasado y futuro de semejante aventura? Sólo puede ser un Dios", piensa con toda seriedad A. Robbe-Grillet ("Nouveau Roman-Neuer Roman, Neuer Mensch", en *Akzente*, abril, 1962, p. 175).

¹³ Concepción que aflora también en Robbe-Grillet (*ibid.*) y que no queda cancelada simplemente porque, al igual que casi todos los narradores modernos, la rechacen y hayan creado nuevas técnicas narrativas.

alcanzarse poniendo a prueba los conceptos que caracterizan la estructura enunciativa, aunque éstos se vengan utilizando desde siempre no sólo para describir la literatura narrativa sino también para distinguir los géneros literarios. Se trata de los conceptos de subjetivo y objetivo, que suelen aplicarse a la cuestión de los géneros oponiendo épico y dramático, objetivos, a la lírica, considerada subjetiva, pero con una matización ulterior, a saber, que en virtud del “yo épico” este género es algo más subjetivo que el dramático, aunque sin alcanzar el grado de subjetividad del lírico. Así, Spielhagen y Holz opinaban en su teoría naturalista de la novela que mediante una conversión lo más amplia posible de la novela en diálogo, mediante su dramatización por tanto, se podría alcanzar una objetividad novelística que se aproximara a la dramática. Y cuando tales afirmaciones se rechazaron, como en Petersen precisamente, fue con el argumento de que no debe arrancarse de la narrativa el factor subjetivo del narrar. Citaremos aquí su formulación porque expresa con gran claridad la concepción tradicional:

La posición intermedia del narrador trae consigo antes que nada un constante entrecruzamiento de objetivación de lo subjetivo y subjetivación de lo objetivo. La forma subjetiva de narración trata de provocar la impresión de verdad objetiva por parte del narrador, remitiendo a un material objetivo: recuerdos, declaraciones de testigos [...] la forma objetiva de narración se subjetiva mediante la intromisión personal del autor, que se dirige a sus lectores o intercala comentarios explicativos, reflexivos, o didácticos.¹⁴

No de otra forma se expresaba ya Jean Paul cuando comparaba *epos* y drama: “mucho más objetivo que la epopeya, pues hace retroceder por completo a la persona del autor tras el telón de su obra, es el drama, que ha de expresar elementos líricos en una sucesión épica pero sin comentarios intercalados”.¹⁵

Esa concepción de que “la intromisión personal del autor sirve para subjetivar la forma objetiva de la narración”, como dice Petersen, es la que ha introducido en la teoría de la épica el concepto de lo subjetivo y por tanto su contrario, lo objetivo. Sin embargo, su empleo inadecuado oscurece no sólo la estructura de la literatura épica sino el entero sistema literario, pues de lo que se trata aquí es de conceptos correspondientes a la lógica. Su significado ha de ponerse en claro para poder así reconocer que la narración de ficción jamás es “subjetiva”, por más ademanos de subjetividad que componga.

¹⁴ J. Petersen, *op. cit.*, p. 152.

¹⁵ *Vorschule der Ästhetik*, p. 62.

Vamos a mostrar esto primeramente presentando tres formas o estilos de narrar que la terminología tradicional suele caracterizar por su respectivo grado de objetividad o subjetividad.

Ejemplo 1:

Habiéndose conocido a sí misma merced a tamaño esfuerzo, se alzó de pronto como asida de su propia mano del hondo abismo en que el destino la había precipitado. La excitación que desgarraba su pecho se apaciguaba cuando se hallaba al aire libre, besaba a menudo a los niños, su botín máspreciado, e intensamente satisfecha de sí misma pensaba en qué victoria había obtenido sobre su hermano por la fuerza de su conciencia sin culpa.

Kleist, *Die Marquise von O...*¹⁶

Ejemplo 2:

Treibel era madrugador, al menos para un consejero de comercio, y jamás entraba en su gabinete más tarde de las ocho, siempre con bota y espuela, siempre impecable en su atuendo [...] por lo regular la consejera aparecía en seguida, pero hoy se retrasaba, y como las cartas recibidas no pasaban de un par y era insustancial el contenido de los periódicos en los que el verano ya asomaba haciendo de las suyas, Treibel cayó en un leve estado de impaciencia y atravesó, tras levantarse de pronto de su pequeño sofá de piel, los dos salones adjuntos en que se habían desarrollado las actividades sociales el día anterior [...] la escena estaba igual que ayer, sólo que en lugar de la cacatúa aún ausente afuera se veía a la Honig dando vueltas al estanque con el boloñés de la señora consejera de comercio al final de una correa.

Fontane, *Frau Jenny Treibel*

Ejemplo 3:

Entonces fue a buscar alojamiento; en la posada seguían levantados, el posadero no tenía habitación para alquilar, pero sumamente sorprendido y confuso de huésped tan tardío estaba dispuesto a dejarle dormir en la sala sobre un jergón.

Kafka, *Das Schloss*¹⁷

¹⁶ Heinrich von Kleist, *La marquesa de O y otros cuentos*. Trad. de José Rafael Hernández Arias. Madrid, Valdemar, 2007. (N. de los eds.)

¹⁷ Franz Kafka, *El castillo*. Trad. de D. J. Vogelman. Madrid, Alianza Editorial, 1971. (N. de los eds.)

Ejemplo 4:

Y ahora todos los maestros se pusieron a la vez en movimiento y en sus asientos —un Tiziano, un Fra Bartholomeo di S. Marco, un Da Vinci, un Kaufmann (seguramente Angélica Kaufmann)— echándose adelante, a un lado, al otro, atrás, ante los espejos. Todos pintaban y dibujaban soberbiamente y sin limitaciones, a lo grande, por libre; sólo de pasad se pensaba en poner la nariz en la cara.

Jean Paul, *Der Komet*

Ejemplo 5:

Con todo, espero que ningún lector deseche las alusiones eruditas de Worble por considerar que son demasiado inverosímiles y que simplemente me las habrá robado a mí. A tales lectores habría que recordarles que el autor aquí presente ya había producido y publicado un número mil veces mayor de símiles el primer año de su carrera académica en Leipzig, o sea, a una edad temprana, para su "Gröndlandischen Prozesse", pues cuando Enoch nombró como instructor del príncipe a Worble éste ya era año y medio más viejo que yo, para ser exactos, tenía diecinueve años y medio.

Y pregunto al mundo entero, ¿qué otra cosa se podría hacer para llevar a Nikolaus por las ciudades? Y lo que me causaba un goce particular es que incluso su hermana Libette se metía en todo, y en algo sobresalía.

Jean Paul, *Der Komet*

En la terminología tradicional habría que calificar los tres primeros textos como ejemplos de narración objetiva. En ellos no habla ningún "yo narrador". En todos se retrata una situación concreta: a la marquesa de O... recobrándose, saliendo al aire libre y besando a sus niños; al consejero comercial Treibel y señora que entran en pos del otro en la oficina, y a K. buscando alojamiento en la posada. Las tres formas de narrar van directas a la situación sin rodeos ni divagaciones. No obstante, si por tal razón las calificáramos de "objetivas", el término nos parecería inadecuado, pues no sabríamos cómo responder inmediatamente a la pregunta de si alguna es más objetiva que otra, es decir, si las situaciones correspondientes están descritas con mayor objetividad en un caso y menor en otro.

Comparemos primero los textos de Kleist y Kafka. El pasaje de *La marquesa de O...* presenta un vocabulario más marcadamente emocional. En el de Kafka, sólo dos expresiones de rasgos emocionales designan el carácter del hospedero, "sumamente sorprendido" y "confuso". En el primer texto en cambio tenemos una verdadera multitud: intensa excitación que le desgarró el pecho, satisfacción intensa consigo misma, energía de su conciencia sin

culpa, y también la paráfrasis metafórica de su recuperación: “se alzó de pronto como asida de su propia mano del hondo abismo en que el destino la había precipitado”. Bien, pero ¿está presentada con menos objetividad la marquesa de O... que el posadero de Kafka?

No responderemos de inmediato, sino mediante el rodeo de un pequeño experimento que nos ofrece la posibilidad de determinar con precisión las relaciones narrativas presentes en esos textos. Supongamos por un instante que el pasaje de Kleist se tratase de un informe de realidad, un informe sobre la marquesa de O... que alguien diese. Algunas de las construcciones que aparecen, aunque no todas, podrían seguir haciéndolo en tal caso, por ejemplo la que acabamos de citar: “se alzó del hondo abismo”. En ese supuesto, es decir, alterado el contexto, advertiríamos al punto cómo se establece una relación absolutamente diferente entre esa expresión y el objeto de su enunciación, la marquesa; es más, sólo ahora podemos empezar a hablar con algún sentido de relación, de referencia, e incluso de expresión. Sólo entonces se establecería una referencia entre la cosa y alguien que enuncia, alguien implicado muy de cerca en el destino de la marquesa que lo expresa con palabras que le parecen adecuadas. Y si entonces otra persona se expresara sobre la misma cosa diciendo, por ejemplo, “se recuperó y se levantó”, acertaríamos al considerar esta expresión más objetiva en sentido estricto que la primera, menos teñida por la compasión de quien la enuncia. Pero si ahora colocamos de nuevo el pasaje extraído en la novela, el sistema de referencias planteado en la enunciación de realidad se viene abajo. La frase “se alzó del hondo abismo” ya no expresa ninguna implicación del que habla, ningún juicio más o menos subjetivo, o por emplear el término de K. Friedmann, ninguna valoración, pues tal hecho ya no es objeto de juicio, sino existencia y vida ficticias que se cumplen aquí y ahora, y como tales, apariencia que sigue su curso hasta consumarse con tanta independencia respecto a todo sujeto que enuncie o juzgue como el vivir real de los seres humanos. Desarrollemos ahora la segunda parte de nuestro experimento y supongamos la oración compuesta por nosotros: “la marquesa se recuperó y se levantó”, parte igualmente de una novela y no ya enunciación de realidad. Así pues, tampoco sería ya un juicio, sino igualmente figuración de la situación momentánea de la marquesa. Precisamente en Kleist se encuentran muchas formas narrativas de similar “objetividad”: “El señor Friedrich se vio empujado por aquella noticia a una preocupación extrema” (*Der Zweikampf*¹⁸);

¹⁸ H. Kleist, “El desafío”, en *op. cit.* (N. de los eds.)

“En su corazón destrozado, Kohlhaas daba vueltas [...] a un nuevo plan para reducir Leipzig a cenizas” (*Michael Kohlhaas*¹⁹).

Sin duda, ahora sí sentimos una diferencia entre estos dos pasajes de Kleist y el de *La marquesa de O...* ¿Cómo definirla? Es posible que ante estos dos pasajes, así como ante el de Kafka, se nos venga a los labios la fórmula “modo objetivo de narrar”; pero ¿es que hay que calificar de más “subjetiva” la presentación de la situación de la marquesa? Al plantear la pregunta se advierte al momento que el calificativo “objetivo” es tan inadecuado como el de “subjetivo” para la forma de narrar, pues el primero sólo podría tener pleno sentido si también lo tuviera el segundo, y viceversa. La diferencia está en que en este pasaje la marquesa aparece pintada en su estado interior, en la condición de yo de origen de su vida personal a la que dan expresión adjetivos y predicados. En los otros pasajes no se hace expresa la vida interior que se cumple en el “aquí y ahora”, sino que se la limita en beneficio de una exposición de las circunstancias, del acontecer y procesos externos; se la limita a una sola expresión que en cada caso caracteriza el estado anímico de quien se halla en tal proceso o acontecer: extrema preocupación, en su corazón destrozado, sumamente sorprendido y confuso, pero tanto en *Zweikampf* como en *Kohlhaas* se encuentran pasajes en donde la exposición de la situación anímica vuelve a mandar sobre la circunstancia, por ejemplo: “Cuando vio entrar a la madre del señor Friedrich, Frau Littegarde se levantó de su sillón con su característica expresión de dignidad, que el dolor extendido por todo su ser hacía aún más conmovedora” (*Zweikampf*). Y a la inversa, en *La marquesa de O...* se encuentran pasajes que son pura crónica de sucedidos: “La plaza se tomó en poco tiempo, y el comandante [...] se retiraba con fuerzas desfallecidas hacia la puerta cuando por ella asomó el oficial ruso con el rostro congestionado”.

No se precisan más ejemplos para dejar claro que en el ámbito de la ficción la narración nunca es objetiva o subjetiva, pues entre el narrador y lo narrado no existe ninguna relación de sujeto y objeto, ninguna relación, y por tanto, tampoco correlación. La diferencia que notamos se funda en la circunstancia de que se presente a las figuras ficticias unas veces actuando hacia el exterior, sumidas en la corriente de las situaciones, y otras en su vivir, quietas o inquietas en su existir interior. Ambas formas de narrar se alternan en una pieza narrativa, lo mismo que relato y diálogo. El hecho de que durante el siglo XIX se haya elaborado cada vez más una forma de exposición que hace

¹⁹ H. Kleist, *Michael Kohlhaas*. Trad. de Felipe González Vicen. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948. (N. de los eds.)

visible la existencia interior es un fenómeno que corresponde a una fase de desarrollo de la narrativa, pues no otra es la finalidad que persiguen formas diferentes de relatar, lo mismo la conversión de la novela mayoritariamente en diálogo que el discurso indirecto libre para reproducir no sólo la conciencia sino también la de inconciencia, como en Joyce, por ejemplo, pero nadie irá a afirmar que las asociaciones conscientes de Stephen Dedalus y Leopold Bloom en el *Ulises*²⁰ están narradas con mayor subjetividad que las novelas de Kleist o Kafka, o con mayor objetividad a juicio de la teoría de la dramatización. En todos los casos se crea un campo de ficción, un mundo ficticio de personas y situaciones. Y lo único decisivo a la hora de emplear y valorar uno u otro medio estilístico es si se ve y se presenta a los personajes “desde fuera” o “desde dentro”, más bien como objetos a los que se presenta actuando, sintiendo, pensando así o así, o más bien como sujetos que se presentan por sí mismos. Entre ambos modos narrativos hay transiciones de todo tipo, lo mismo en una obra concreta que en el estilo de un autor o una época. La forma de exposición puede dar impresión de “objetiva”, es decir, de crónica de realidad que versa sobre la cosa a describir; en tal caso la presentación de los personajes está menos encaminada a hacer visibles sus vivencias subjetivas. Las situaciones tienen primacía sobre las personas. Y esta posibilidad de la narrativa de presentar situaciones y hacerlas visibles incluso con apariencia de información es una de las razones, acaso la principal, de que la diferencia categórica entre enunciación y narración de ficción haya pasado desapercibida y se haya entendido al “narrador” de la ficción como auténtico sujeto enunciativo equiparable al historiador o cronista histórico en sentido amplio, con lo que siguieron sin descubrir las condiciones lógicas y fenomenológicas de la literatura, pues incluso entre “el más objetivo” de los relatos de ficción, es decir, el que se dirige a presentar un estado de cosas, y la narración histórica más vivida y visible, discurre una frontera infranqueable que separa ficción y enunciación de realidad. Por más tautológico que pueda sonar, esa frontera no viene dada ni establecida sino por el hecho de que un material se “ficcionalice”, es decir, se retrate a los personajes obrando “aquí y ahora”, y por tanto necesariamente como personas que también viven “aquí y ahora”, lo que conlleva inmediatamente vivencia de ficción, de enajenación de realidad. Como ya se discutió a fondo en la sección sobre tiempos verbales, ello sucede justamente merced a las formas narrativas que no podrían surgir de la enunciación de la realidad por

²⁰ James Joyce, *Ulises*. Trad. de José María Valverde. Barcelona, Lumen-Tusquets, 1997. (N de los eds.)

razones de lógica: verbos de acción anímica, monólogo y discurso indirecto libre, pero también mediante el empleo y reelaboración en abundancia de formas que como diálogo y verbos de situación pueden aparecer en informes de realidad (por ejemplo en declaraciones de testigos presenciales), pero limitadas en tal caso por las restricciones que impone la presencia de un yo de origen real, de un auténtico sujeto enunciativo, pero hasta la más pobre de las ficciones, la que menos consiga hacer visible la condición de yoes de origen de sus personajes, abandona el ámbito de la enunciación de realidad y así “desrealiza” al narrador, convertido en función, y en lugar de una relación bipolar, referencial, establece entre el narrador y lo narrado otra funcional a la que ya no resultan aplicables los conceptos “subjetivo” y “objetivo”.

La teoría de la subjetividad podría objetar por su parte que esta forma de presentar las cosas no se refiere propiamente a modos narrativos como los analizados (1 a 3), sino tan sólo a los siguientes, por ejemplo a los de Jean Paul, en los que el narrador aparece en forma tangible mediante el uso de “yo”, “nosotros” o alocuciones al lector, o acaso también a narraciones de carácter muy reflexivo; pero este punto es uno de los que da ocasión a señalar los métodos de la lógica de la literatura, y al mismo tiempo, indicar de qué manera pueden resultar fructíferos al juzgar problemas estéticos. En esta ocasión cabe remitirse a los procedimientos de la lingüística moderna como ya hacíamos antes, a propósito de los tiempos verbales, pero de forma más fundamental. La lógica de la literatura se corresponde con la “gramática general” construida por Saussure, Marty, Hjelmslev, Jespersen y otros, en cuanto busca leyes y formas estructurales generales que permitan reconocer fenómenos en apariencia dispares como modificaciones de una misma estructura. A mi parecer, sin embargo, la lógica de la literatura se encuentra en una posición más favorable que la lógica de la gramática para alcanzar tal objetivo. Las composiciones literarias existen en forma de estructuras patentes y completas, y en tanto la multiplicidad de las lenguas es casi inabarcable, el entero volumen de obras literarias se divide sin embargo en tan sólo tres formas estructurales, en alguna de las cuales encaja y ha de encajar necesariamente cualquier composición literaria, no sólo existente, sino concebible. Y si luego incluso reducimos tan sólo a dos esas tres estructuras, épica, lírica y dramática, es porque así lo manda la visión de conjunto de la lógica de la literatura, que ha de conservarse al investigar formas literarias particulares si es que se ha de mostrar un sistema en la literatura.

Lo que aplicado a nuestro problema presente significa que incluso la aparente subjetividad de modos de narrar como los de Jean Paul, Sterne, Fielding u otros autores ajenos al humor, tiene que esfumarse y revelarse algo diferente al considerarla en la perspectiva de la lógica de la ficción. De

no ser así, sería señal de que algo no encaja en nuestra demostración del carácter funcional de la narración de ficción y por tanto no es válida. De ocurrir así, cosa que esperamos poder mostrar, se perfilaría en cambio con más claridad y matices el carácter funcional de la narración de ficción y su peculiar hechura.

Comenzaremos por el quinto de nuestros ejemplos, parte de un fragmento novelesco de Jean Paul titulado *Der Komet* (El cometa). Según la terminología tradicional es éste un ejemplo típico de una forma subjetiva de narrar, porque el “yo narrador” e incluso el del autor se inmiscuyen en la narración y “subjetivan lo objetivo”. Comparémoslo para empezar con el ejemplo número 4, pasaje procedente de la misma novela. Deliberadamente se ha escogido de la misma obra un fragmento como éste, en que la forma narrativa habría de juzgarse “objetiva” porque el yo narrador no interviene, y otro pasaje en que lo hace sobradamente. Hagamos de nuevo un pequeño experimento: introducir en el texto número 4 alguna intervención de primera persona, digamos algo así: “Y ahora todos los maestros se pusieron a la vez en movimiento y en sus asientos: un Tiziano, un Fra Bartholomeo di S. Marco, un Da Vinci (el lector acaso quiera acordarse como yo de toda su ilustre parentela), un Kaufmann (seguramente Angélica Kaufmann, pues ¿quién de entre nosotros no se acordaría de la hermosa artista de Roma al oír ese nombre?)”. ¿Parece ahora la escena descrita menos objetiva a resultas de esas intervenciones y apelaciones al lector? ¿Cambiaría en algo la escena presentada por el texto de Fontane (ejemplo 2) si dijera: “Treibel era madrugador, al menos para un consejero de comercio (pues hasta donde he tenido el honor de conocer a consejeros de comercio no son, en general, muy madrugadores), y jamás entraba en su gabinete más tarde de las ocho, siempre con bota y espuela, siempre impecable [...] por lo regular la consejera aparecía enseguida, pero hoy se retrasaba”? Advertimos de inmediato que no, y esto indica que las intervenciones de un yo en un texto de ficción en tercera persona no conllevan ningún cambio que haga más subjetiva la forma narrativa, pues tales intervenciones no provocan en absoluto que situaciones y personas retratadas pasen a tener ese yo como referencia, es decir, que tengan que ver con él, que pasen a formar parte de su campo vivencial. Son y siguen siendo tan ficticias como lo eran, es decir, con o sin intromisión de un yo son producto, función de narración, y no objeto de enunciación. De modo que si, en nuestro quinto ejemplo, Jean Paul se recrea en decir que al ser nombrado preceptor del príncipe, el tal Worble, ya tenía año y medio más que él, Jean Paul, cuando publicó sus *Grönlandischen Prozesse*, sin embargo, establecemos tan poca relación como el mismo autor entre él y la figura novelesca de Worble. Así como tampoco lo hacemos entre el comportamiento

de la hermana Libette, que “se metía en todo, y en algo sobresalía”, y el gozo que manifiesta el narrador en primera persona, “lo que me causaba un goce particular”. Es decir: no por ello estas figuras están narradas con mayor “subjetividad” que el posadero de Kafka, la marquesa de O... o el consejero comercial Treibel, pues sólo cuando se trata de un estado de cosas vivido, real, tiene algún sentido el concepto de “lo subjetivo”. Pero ¿es más subjetiva la idea que se hace Jean Paul de sus personajes Worble y Libette que la que pueden hacerse Fontane, Kleist y Kafka de los suyos? ¿Es más subjetiva en este pasaje de su novela que en otros en los que ningún yo se inmiscuye en la narración? Si por ejemplo Libette, que se mete en todo, llegara a ser una persona real, y una noticia sobre ella, un informe de realidad, la expresión “lo que me causaba un goce particular” tendría un sentido de toma de posición y enjuiciamiento de un estado de cosas objetivo, independientemente de quien lo enunciara, que precisamente por eso podría juzgarlo. Y sólo ahora nos podemos acercar ya al significado y función de un estilo narrativo como el de Jean Paul, considerado tan subjetivo.

No es nada nuevo constatar que se trata de un juego de “ironía romántica”. La intervención del autor en su relato, o la entrada en escena de autor, director y un fingido público en el drama romántico, se han calificado desde siempre como ruptura de la ilusión, pero sin ver suficientemente claro que así la ilusión quedaba reforzada y acentuada más que alterada. Y la razón sólo puede aclararse una vez dilucidada la diferencia entre vivencia ficticia y real, narración de ficción y enunciación de realidad. Diferencia que cabe mostrar mejor en la ficción épica que en la dramática porque así podemos precisarla comparando narración y enunciación. La aparición de un “yo” en la pura ficción en tercera persona provoca momentáneamente la apariencia de que personajes ficticios sean personas reales; la función narrativa productora de ficción aparece interrumpida en ciertos pasajes por una forma enunciativa, y el campo de ficción, convertido en campo de experiencia de un sujeto enunciativo, un auténtico Yo de origen real que en ese lapso narra histórica y no ficticiamente. Pero todo ello no significa sino un juego ejecutado mediante la función narrativa y la ficción misma, naturalmente. Ésta se finge por un instante crónica de realidad sin que por ello nos veamos arrojados fuera de su ámbito, pues ante textos así, el lector se sabe, pese a todo, lector de novela, y precisamente por eso los caprichos en clave del yo del “narrador”, por más impetuosos que sean, no sólo no perturban la ilusión de la ficción sino que le hacen sonreír, consciente de ella, del mismo modo que el narrador se sonríe de su papel como autor en el momento mismo de aparecer como tal. Aunque desde luego no sea una visión del mundo fundamental, este juego con la narración histórica y de ficción, pues jugar con una es hacerlo al

tiempo con la otra, le proporciona al humor sus propiedades estilísticas más refinadas. Uno se cierra toda posibilidad de acceder a la estructura estética y literaria de novelas humorísticas de ese tipo si se toma en serio la "subjetividad" de tales intromisiones del yo y las entiende como manifestación de un auténtico sujeto enunciativo y subjetivación de lo objetivo: en un texto de ficción, es arabesco, voluta, un juego de la función narrativa consigo misma que carece de significado "existencial", esto es, nunca referido a un yo real por más que el "narrador" haga ademanes de tal.²¹ La irrupción de un yo en una novela en tercera persona, en la pura ficción, la convierte en novela en primera persona tan poco como la inclusión de poemas la convierte en novela lírica, caso éste que veremos enseguida, pues en tanto la narración en primera persona es forma literaria no sujeta a las leyes lógicas de la ficción, en ésta las leyes son tan poderosas que sólo cabe suspender su vigilancia o derogarlas "en broma" y jamás "en serio", o lo que es igual: nunca. Una vez constituido por personajes ficticios ese espacio ajeno a la realidad, ya no puede abrirse a la realidad en parte alguna; no puede acoger en sí a ningún yo de origen real en cuyo campo de experiencia convertirse, contra lo cual es posible objetar que, no obstante, existen tales mezclas de narración ficticia e histórica, remitiéndose además a nuestro propio ejemplo del *Hochwald* de Stifter como contraargumento. Y hemos de volver a él, precisamente, porque muestra con particular claridad una forma de narración en primera persona "falsa" de un estilo humorístico similar al de Jean Paul, y por tanto la inquebrantable estructura de la ficción.

En el caso de Jean Paul notamos al punto que la intervención del yo no suspende la ficción; en Stifter, en cambio, sí se da tal caso en los dos pasajes antes analizados. En ambos, el autor se introduce en el texto y establece una relación con su propia novela; pero ¿dónde está la diferencia? En Stifter la intromisión del yo se lleva a cabo al margen de la ficción novelesca. Cuando describe en presente el escenario en que ha de desarrollarse como un lugar que él conoce, en la extensa introducción, aún no ha empezado a narrar la novela, y cuando lo hace poco después, al comienzo del capítulo segundo con la acción novelesca ya en marcha, la ficción se interrumpe, lo que significa que el yo de origen real que así se inmiscuye no establece relación

²¹ Al respecto, cf. W. Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, Munich 1963; contra su afirmación de que ha exagerado el aspecto del humor en la técnica narrativa de Jean Paul hasta limitarla exclusivamente a él (p. 13), he de precisar que, dejando aparte las palabras textuales de mi exposición, difícilmente podría ser ése el caso porque esa técnica narrativa sirve tan sólo como material de demostración en el problema de la subjetividad de la narración al que está dedicado el capítulo.

alguna con los personajes y precisamente por eso es uno auténticamente real, el del autor. El efecto estético de este narrador es, como si dijéramos, una involuntaria perturbación de la ilusión que no tiene un fin artístico o ideológico determinado, sino que surge del afán un tanto ingenuo de precisión histórica y geográfica por parte del autor. A diferencia de lo que sucede con la ruptura humorística de la ilusión en la ironía romántica, aquí la conciencia de ficción no se fortalece sino que, por así decir, permanece indiferente ante tal intromisión histórica, pues a ella y al lector les da igual que en una época el autor conociera ese escenario o no. Parecidas interrupciones ingenuas e involuntarias de la ficción aparecen en Balzac, que entendía que escribir novelas también era "historia" y creía que lo que su despreocupada técnica de montaje exponía a lo largo de la serie de *La comedia humana* era su propia *histoire contemporaine*. Y se han de mencionar igualmente las precisiones de filosofía de la historia y de estrategia que Tolstoi cuela en el contexto de su novela *Guerra y paz*²² Así, esos tres grandes prosistas representan además a un siglo tan dado a lo "histórico" como el siglo XIX, que no por casualidad nos ofrece tales ejemplos de ingenua mezcla de narración histórica y de ficción; pero estos ejemplos son tan ilustrativos para el teórico por mostrar que, pese a todo, ambos tipos de narración se separan uno de otro como agua y aceite incluso en el seno de una misma obra de ficción, sin componer una unidad artística de ningún tipo; desde luego, no cuando la mezcla resulta de una ingenuidad acrítica y casi inconsciente de las leyes que rigen la narración de ficción categóricamente aparte de la histórica, es decir, de la enunciación. El ejemplo de Stifter muestra el hecho, y la razón, de que la ingenua irrupción de la enunciación de realidad no pueda establecer ninguna relación entre el campo de la ficción y el de la vivencia real. Es sintomático que en este texto la enunciación de realidad no establezca relación ninguna con los personajes ficticios y la ficción permanezca inalterada, o para ser precisos, alterada sólo en la medida en que se ve simplemente interrumpida.

Ya hemos visto que otro era el caso en el ejemplo de Jean Paul, en que la ficción también permanece inalterada por la intromisión del yo. A diferencia de lo que ocurre en el texto de Stifter, el yo de origen real sí establece una relación con los personajes ficticios; no obstante, éstos no la establecen con él, y su condición ficticia no hace sino imponerse aún más claramente a la conciencia, lo que tiene su fundamento en la manera en absoluto ingenua, sino humorística, en que se lleva a cabo.²³

²² Lev Nikolaevich Tolstoi, *Guerra y paz*. Barcelona, Nauta, 1990. (N. de los eds.)

²³ En mi comentario en *Euphorion* ya he indicado con un ejemplo de *Les Faux Monnaieurs* [*Los monederos falsos*. Madrid, Hyspamerica, 1985. (N. de los eds.)] de A. Gide que

También por su tema es *Der Komet* una novela marcadamente humorística, incluso cómica. Y aun habiendo podido demostrar que la función narrativa se apoya en la intervención del yo para poner en marcha un juego consigo misma y con la ficción, puede objetarse que tales intervenciones en modo alguno se dan sólo en las novelas cómicas de Jean Paul, sino también y sobradamente en sus obras serias de carácter sentimental, y que por tanto nuestra conclusión acerca de ese juego, extraída de *Der Komet*, es demasiado estrecha y no basta para rechazar por defectuoso el discurso acerca de la subjetividad de ese modo de narrar. Ahora bien, si examinamos qué función cumple la intervención del yo en una novela como *Titán*, por ejemplo, veremos que la novela humorística o cómica en sentido limitado es tan sólo un caso particular de un modo narrativo que podríamos llamar humorístico en sentido general, puesto que lo que escoge como tema es el propio problema de la ficción narrativa, con independencia de los contenidos concretos de cada obra. Este tipo de novela humorística tiene su paradigma en Cervantes y se elabora a lo largo del siglo XVIII, el siglo de la filosofía crítica; y si exige que nos detengamos por un momento en ella es porque este fenómeno significativo de la historia de la literatura nos aclara en concreto las mismas relaciones que estamos tratando de alcanzar en forma sistemática, pues la estructura lógica de la literatura no es una abstracción de los fenómenos literarios, sólo en ellos puede leerse. Y a la inversa, las leyes encontradas ayudan a esclarecer los fenómenos. Por un lado, la novela humorística de ese tipo revela su estructura merced a la distinción entre enunciación de realidad y narración de ficción, y por otro, proporciona a la inversa el material más claro para reconocer esa distinción y por tanto para describir con exactitud la narración de ficción, la ficción épica misma.

El *Titán* de Jean Paul es una novela de humor en el sentido limitado del término tan escasamente como la *Historia de Tom Jones*²⁴ de Henry Fielding. Ambas obras, que no son comparables ni por estilo ni por contenido, tienen algo en común: interpolaciones que se ocupan de la narración de la propia novela. En Fielding esto se lleva a cabo de una manera sistemática por una parte, y por otra, más simple que la de Jean Paul, dos razones por las que tomaremos su obra como punto de partida. Fielding se sabía “fundador de una nueva provincia de la escritura”,²⁵ algo así como un compositor atonal

una intromisión tan marcada de la primera persona no siempre tiene sentido humorístico (*loc. cit.*, p. 67).

²⁴ Henry Fielding, *La historia de Tom Jones el expósito*. Trad. de María Casamar, revisada y corregida por Fernando Galván. Madrid, Cátedra, 1997. (N. de los eds.)

²⁵ “the founder of a new province of writing” [inglés en el original. N. del trad.]

en el campo de la estructura novelesca, y claramente esa conciencia consistía en el conocimiento de lo peculiar de la narración de ficción, de que obedece a otras leyes que los restantes tipos de relatos, “de modo que ahí puedo permitirme establecer cuales leyes me plazca”.²⁶ El problema que le ocupa y al que trata de dar solución es el de que la novela, por un lado, ha de ofrecer una imagen de la realidad, “a history” y no “a romance” o “novel”, una novela en sentido restringido; de ahí que títule su obra *Historia de Tom Jones*; pero, por otro lado, la novela sólo puede presentar una realidad ficticia para la que el autor incluso tiene que hacer leyes, precisamente porque la realidad narrada, por serlo, no es real, y no se la puede “presentar” ni “exponer” en absoluto, pero a cuenta de este problema, Fielding se tropezó con un fenómeno del que los teóricos de la novela sólo se han ocupado en la actualidad, a saber, la forma de exponer el tiempo en una narración. Uno de sus problemas fundamentales es la relación entre tiempo ficticio y tiempo real o histórico, y Fielding intenta expresarlo ya en el mismo título de cada capítulo, donde figura el tiempo novelesco: “que abarca el tiempo de un año, que abarca unas tres semanas, dos días, doce horas”,²⁷ etcétera. Veía un problema en esto precisamente porque al contar su historia advertía que el tiempo no se deja contar en absoluto, que la conciencia del mismo se pierde en la ficción porque ésta no se limita meramente a ofrecer y fechar acontecimientos, sino que provoca una apariencia de vida que se va sucediendo, al igual que la vida real, sin reflexión acerca del tiempo en el que se transcurre. Sin alcanzar una completa claridad acerca de las causas lógicas estructurales del fenómeno, Fielding lo advierte cuando dice: “si se presenta una escena extraordinaria no hemos de ahorrar esfuerzos ni papel para desplegarla con toda amplitud ante nuestros lectores, pero si pasan años enteros sin nada digno de mención [...] hemos de desatender completamente esos periodos de tiempo”.²⁸ No se daba cuenta de que con ella suspendía de nuevo el tiempo de la novela que pretendía marcar con los títulos de los capítulos, de que ni narrador ni lector prestan atención al tiempo en que se desarrolla el suceso y la experiencia narrada porque el “tiempo de narración” no es el “tiempo narrado”,

²⁶ “so I am at liberty to make what laws I please therein” (II, 1) [inglés en el original. N. del trad.]

²⁷ “Containing the time of a year, containing about three weeks, two days, twelve hours”. [inglés en el original. N. del trad.]

²⁸ “when any extraordinary scene presents itself, we shall spare no pains nor paper to open it at large to our readers, but if whole years pass without proceeding anything worthy his notice... we shall leave such periods of time totally unobserved” (II, 1) [inglés en el original. N. del trad.]

de que en general no se narra tiempo sino acontecer, vida, con lo que sus encabezamientos son superfluos en ésta y cualquier otra novela. Sin embargo, Fielding no veía problema en presentar el tiempo como categoría vivencial, cosa que sólo sucedería con el desarrollo de la novela en los modernos; el tiempo es más bien criterio y punto crucial en que se decide el carácter de ficción de la realidad novelesca, observación inusualmente perspicaz para una época (1745) que, con todo su pragmatismo en asuntos de técnica literaria, aspiraba a alcanzar sin embargo algún conocimiento referente al lugar de la ficción en el sistema del pensamiento y en el del lenguaje. Y es precisamente esa perspectiva la que hay que adoptar para juzgar las intercalaciones teóricas que introducen cada uno de los dieciocho libros del *Tom Jones*. En ellas está contenida su teoría de la novela, discusiones acerca de diferencias y semejanzas entre “history” y novela, y cuestiones parecidas; y al insertar de forma conscientemente crítica la teoría de la novela en la novela misma convierte a ésta en un asunto de humor, sin perjuicio de que el contenido sea el que es. Algo peculiar es que no sea en la historia misma ni en las consideraciones teóricas donde radica la actitud fundamental de *Tom Jones*, el humor, pues ni una ni otras son humorísticas en sentido estricto, pero el tono fundamental de humor lo llevan a cabo las consideraciones teóricas sobre la novela, que mantienen constantemente despierta la conciencia de que una novela no es realidad sino ilusión, apariencia, ficción, un vivir que no es vida, sino libro, como diría más tarde Novalis. Por cómica que pueda ser la realidad aparente narrada en la novela, aparece bajo una luz humorística precisamente por ser “hecha” (ποίηῖν), porque su creador puede jugar con ella, suspenderla y reanudarla, porque esa realidad en fin no necesita tomarse en serio a sí misma. Así también, son las novelas humorísticas las únicas que nos permiten encontrar referencias a su división en capítulos, es decir, al hecho de que lo narrado es sólo el contenido de un libro y por tanto no está marcado por las dificultades, la seriedad mortal ni la arbitrariedad cruel de la vida real. Una y otra vez se dice: “como hemos visto en el capítulo anterior”, “siendo éste el más trágico suceso de nuestra historia hemos de tratarlo en capítulo aparte”, y cosas por el estilo.²⁹ Con esto se echa de ver claramente que la teoría literaria yerra al calificar de estilo subjetivo a la intromisión del narrador en la narración. No se trata de un interés subjetivo del narrador hacia sí mismo, hacia su condición de narrador o autor, por ejemplo, sino antes bien de una actitud particularmente “objetiva” del autor, hacia su obra,

²⁹ “As we have seen in the chapter before” o “this being the most tragical event in our whole history we have to treat it in a special chapter”. [inglés en el original. N. del trad.]

una conciencia del libre juego que puede practicarse con la realidad de la novela, inmaterial, estilizada y ficticia, con sus divisiones en capítulos y sus arbitrariedades al acortar, comprimir o ampliar.

A partir de estos problemas teóricos y figurativos de Fielding podemos ver que ese humor estético y meditado impregna también una novela como la de Jean Paul, que no es obra humorística explícita. En *Titán*, como en *Wuz*³⁰ o *Der Komet*, el narrador juega consigo mismo y con su producción, hace saber que ese mundo sólo existe en virtud de ser narrado, merced a él. “Me parece que la esquina de esa estrella con cola que he cortado del mapa de cometas de Whinston es lo bastante amplia para los seres humanos”.³¹ Y así, ni en *Titán* ni en *Hesperus* ni en *Unsichtbare Loge* falta la discusión del nacimiento, impresión y destino del correspondiente libro, tal y como prescribía el estilo humorístico de la época: por ejemplo, el amplio “Programa para la presentación de *Titán* en sociedad” (ciclo 9º, al final del Primer Jubileo), o las múltiples aclaraciones de nombres de libros o capítulos.

Pero aquí no se trata de analizar a fondo el estilo humorístico de los ingleses o Jean Paul, sino de emplear ese modo narrativo tan arraigado en la época para mostrar la esencia de la función narrativa épica que en él resalta con particular claridad; no es casual que sus practicantes lo consideran una peculiaridad de la narración de ficción que la diferenciaba de la histórica, y que como tal lo interpretaran y valoraran (en el mismo sentido que aquí no hemos hecho sino esbozar). La diversión a que se entrega Jean Paul con sus figuras tanto en las obras de humor como en las serias, separadas por una línea bastante vaga en el conjunto de su obra, tiene una causa más o menos conocida del autor, el hecho de que éste vuelve gustoso una y otra vez a cavilar sobre el peculiar “acto creativo” del novelista, que no cuenta *de* unos personajes, *los* cuenta, los produce al contar en toda la subjetividad de su existencia; un proceso cuya lógica no tiene cabida sino en la narrativa, cuyas leyes define. Y precisamente en los lugares en que el autor no se somete por completo a la ley de la narración, no se sume por completo en lo narrado sino que se torna consciente de esa ley, es donde tiene su fuente el humor épico o, para ser más cautos, una de sus fuentes, que quizás habría que situar

³⁰ Johan Paul Friedrich Richter, *Vida del risueño maestrillo María Wuz de Auenthal*. Madrid, Velecio Editores, 2008. (N. de los eds.)

³¹ En alemán la cita es más larga: “Ich denke, die Ecke ist breit genug, die ich hier aus der Whistonschen Kometenkarte von diesem Schwanzstern für die Menschen abgeschnitten. Ausbedingen will ich, eh ich weiter rede, mir dieses, daß ich Don Gaspard auch zuweilen den Ritter heißen dürfe, ohne das goldene Vließ anzuhängen” (*Titan*, 1. Jobelperiode). (N. de los eds.)

en la “lógica de la ficción” en mayor medida que hasta ahora. Por su propia naturaleza, empero, el juego de ficción sólo puede tener lugar en una novela humorística, pues si cualquier otro tipo de narración se tomara en serio, esto es, si tomara conciencia de su carácter de ficción o la hiciera tomar a los demás, al hacerlo liquidaría su producción, la ficción, y por tanto a sí misma; por eso el humor épico es un medio particularmente esclarecedor acerca de la narración de ficción, un medio cuyo peculiar carácter resalta precisamente cuando se maneja “crítica” y no “ingenuamente”, en sentido kantiano.

Lo que ese tipo de humor nos aclara es que no es atinado llamar a tal estado de cosas “subjetivo”, por más intromisiones de un yo que pueda haber. Es indudable que sentimos el juego de arabescos de Jean Paul, de la función narrativa consigo misma, como una “digresión” que “se aparta del tema”, por usar sus mismas palabras, como una divagación, pero otro tanto puede pasarnos con formas narrativas que no juegan consigo mismas, y que según los gustos de cada uno pueden aburrirnos en determinadas circunstancias.

Piénsese por ejemplo en la *narración acusadamente reflexiva* que interpreta más o menos directamente acción y personajes: explica, aclara, despliega numerosas y amplias relaciones tras una y otros, y con ello a menudo “se aparta del asunto”. Pero si consideramos más detenidamente esta forma de narrar, la esencia de la narración de ficción y su diferencia con respecto a la enunciación aparecen clara y distintamente. En este asunto no hay que dejarse engañar por la primera impresión, cosa que sucede con facilidad si no se penetra hasta los elementos estructurales. Permítasenos presentar de nuevo unos ejemplos.

Ejemplo 1:

Entonces los pensamientos de Wilhelm pronto fueron a dar en su propia situación, y se sintió no poco desasosegado. El hombre no puede verse puesto en situación más peligrosa que cuando circunstancias externas provocan una gran mudanza de su estado sin hallarse prevenida para ello su forma de pensar y sentir. Viene entonces una nueva época sin cambiar de época, y se plantea una contradicción tanto más grande cuanto menos advierta el hombre que aún no está formado para su nuevo estado.

Wilhelm se veía libre en un instante en que por mucho tiempo aún no podía ser uno consigo mismo. Nobles eran sus ideas, sus propósitos puros.

Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre*, lib. 5, cap. 1.³²

³² Johann Wolfgang von Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*. Trad. de Miguel Salmerón. Madrid, Cátedra, 2000. (N. de los eds.)

Ejemplo 2:

—La mayoría de los seres humanos, aún los sobresalientes, son limitados; cada cual aprecia ciertas cualidades en sí o en los otros; sólo ésas favorece, sólo ésas quiere ver cultivadas.

Ibid., lib. 8, cap. 5.

Ejemplo 3:

Si Ulrich hubiese tenido que decir quién era en realidad se habría visto en una situación embarazosa [...] ¿era fuerte? No lo sabía, quizás se encontrara en un error fatal al respecto. Pero lo que sí era seguro era que siempre había sido un hombre que confiaba en sus fuerzas. Ni siquiera ahora dudaba de que esa diferencia entre tener las propias cualidades y experiencias y mantenerse éstas ajenas a uno sería sólo cuestión de diferentes actitudes [...] dicho muy sencillamente, uno puede comportarse con una actitud más general o más personal hacia cosas que hace o le sobrevienen. Aparte de dolor, uno puede sentir un golpe como ofensa, con lo que crece insoportablemente; pero también tomárselo deportivamente como un obstáculo [...] Y precisamente este fenómeno de que una vivencia sólo obtenga significado al colocarla en una serie de acciones consecuentes le indica a cada hombre que no vea en ella sólo un suceso personal, sino un desafío a su energía intelectual.

Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften I*, cap. 39.

Estos tres textos, número que podría aumentarse a discreción, tienen en común “divagar” por vía reflexiva. ¿Divagan? ¿Se apartan del asunto y uno quisiera exhortarles a “ir al grano”? Al formular así la cuestión caemos de inmediato en la cuenta de que no está bien planteada. Una vez más la situación se aclara si recurrimos a la comparación con la enunciación de realidad. Sólo referida a ella tiene sentido la exigencia de “ir al grano”, pues en su caso el grano, la cosa, es siempre lo que existe independientemente de la noticia de que ello se dé, aquello en lo que no tienen influencia alguna ni informante ni información. Supongamos que la primera frase del ejemplo del *Wilhelm Meister* sea un informe de realidad, de modo que alguien le esté contando a otro de una determinada situación vital de un conocido, Wilhelm. En tal caso las frases que siguen expondrían reflexiones del que habla referidas únicamente a sí mismo, que expresarían su consideración subjetiva de hombres y cosas; lo que en sí mismo nada tiene que ver con la persona y asunto de que se trata, de modo que el receptor de tal información podría dirigirse a él diciéndole “bien, no me interesa lo más mínimo lo que pienses de los cambios repentinos que pueden sobrevenir en la vida de un hombre. ¡Al grano!, ¿qué pasaba con Wilhelm, cómo estaba su

situación?”, pues un Wilhelm real que en un momento u otro de su vida se encuentre y obre así o asá no queda descrito con más detalle y profundidad por más hondas consideraciones filosóficas y psicológicas que el informante ligue a su persona. (Ni siquiera cuando se intenta comprender y aclarar la conducta de una persona real mediante interpretaciones psicológicas de su carácter, circunstancias sociales u otros factores que pudieran haber determinado su comportamiento, pues tales interpretaciones son la concepción subjetiva de quien habla, y nada tienen que ver con la persona objeto de la enunciación.) Notamos de inmediato que esas relaciones referenciales se presentan de manera completamente distinta cuando se trata del personaje de novela Wilhelm Meister. Ante una consideración como “el ser humano no puede verse puesto en una situación más peligrosa”, no estamos tentados de exclamar “¡al grano!”, pues tendríamos que poder señalar cuál es aquí “el grano”, el asunto; y como ya hemos podido comprobar en toda una serie de ejemplos con nuestro método de comparar estructura enunciativa y de ficción, las relaciones de ficción se sustraen a cualquier intento de asignarles una referencia. Así como las relaciones espaciales y temporales de ficción se sustraen a toda posibilidad de asignación por tratarse sólo de conceptos de relaciones espaciales y temporales, pero no de éstas mismas, también la cuestión de cuál es el asunto en una novela se sustrae a toda determinación unívoca, asignable a alguna otra cosa. En *Wilhelm Meister* no podemos separar la persona de éste de la narración que narra, pues no es una persona *de la que* se cuente algo. La observación unida a la frase de que sus pensamientos fueron a dar en su propia situación y se sintió no poco desasosegado no es reflexión subjetiva o divagación de un informante relacionada con éste pero en absoluto con Wilhelm. Al contrario, sirve para perfilar su figura lo mismo que las indicaciones acerca de su quehacer, decir y pensar. Así como en la frase “los pensamientos de Wilhelm fueron a dar en su propia situación”, o por ejemplo en la oración situacional concreta de la misma novela “el conde tendió la mano a su mujer y la condujo abajo” (lib. 3, cap. 2), no podemos diferenciar un narrador de lo narrado o de aquello de lo que narra, tampoco las frases de tipo reflexivo admiten que se les señale un límite. La lógica implicada se aclarará algo más si comparamos el ejemplo 1 con el 3, el pasaje de la novela contemporánea *El hombre sin atributos* de Musil.

Este pasaje es del mismo tipo que el del *Wilhelm Meister*. La narración también parte de la referencia inmediata a Ulrich y va a dar en una discusión de problemas y situaciones generales, pongamos desde la frase “dicho muy sencillamente, uno puede comportarse con una actitud más general o más personal hacia las cosas que hace o le sobrevienen”, pero notamos una diferencia: en el texto más moderno las reflexiones generales parecen

dependen más estrecha e íntimamente de la persona de Ulrich que las del texto más antiguo del personaje de Wilhelm. Aunque las frases posteriores del pasaje de Musil se refieran tan poco como las de Goethe a los pensamientos de la persona descrita, no obstante parecen corresponder a Ulrich en mayor medida que las del otro pasaje a Wilhelm, pero tal diferencia no es esencial sino únicamente cuestión de estilo; delata inmediatamente la mayor modernidad de la novela de Musil. Ya hemos señalado en más de una ocasión que en el curso del siglo XIX se refinaron los medios de descripción ficticia, y la presentación de una existencia interior pasó a trabajar cada vez más mediante la subjetivación directa, es decir, cada vez se fue dando más forma a la condición ficticia de yoes de origen de los personajes hasta llegar a la osadía técnica de Joyce. Pero es una mera diferencia de grado la que hace que por su estilo una frase como “los pensamientos de Wilhelm pronto se dirigieron a su propia situación, y se sintió no poco desasosegado” se parezca a una enunciación más que “si Ulrich hubiese tenido que decir cómo era en realidad se habría visto en un aprieto... ¿era él un hombre fuerte?” Sólo del estilo de la narración depende el que no podamos insertar esta segunda en una enunciación de realidad como sucede con la primera, pues en aquélla el estilo de narración de ficción hace su aparición al punto. Pero pese a todo, la frase del *Wilhelm Meister* es de la misma factura. A una mirada atenta también revela marcas de narración de ficción imposibles en una enunciación de realidad, como “se sintió no poco desasosegado” (que una enunciación trocaría por “estuvo” o “se mostró”). El verbo de proceso interior muestra a Wilhelm en el ficticio ahora y aquí de su vida que piensa y siente, sólo que de forma menos acusada que la novela moderna. Esto es, su figura aparece menos subjetivada que la de Ulrich, por eso las ulteriores consideraciones a que se entrega el pasaje de Goethe parecen aparte de la figura en mayor medida que en Musil, más “objetivo” si se quiere porque también la figura está descrita en un estilo más objetivo, pero no podemos hacer equivaler una mera diferencia de estilo al sentido propio de los conceptos subjetivo y objetivo. Subjetividad y objetividad no se refieren al autor, que ciertamente es idéntico al narrador en la enunciación de realidad, pero no en la narración de ficción (así como tampoco lo son el pintor y su pincel). Como ya se ha indicado más arriba, en la ficción esos conceptos se refieren tan sólo al aspecto en que se haga aparecer a los personajes ficticios, y toda diferencia que se advierta al respecto lo será de estilo narrativo. De ahí que en ninguno de los textos quepa plantearle al narrador la exigencia de “ir al grano” y entrar en “el asunto”, pues ambos tipos de consideraciones reflexivas son figuraciones interpretativas, aclaratorias, pero no enunciados, y si

difieren en algo es tan sólo en grado.³³ Y en cuanto a la pregunta de cuál sea entonces “el asunto” en una novela, no puede responderse porque no puede plantearse, pues el ejemplo de Musil, que aclara en esto el de Goethe, indica claramente que el contenido de una novela, “el asunto” que cupiese de algún modo separar de su presentación, en cualquier caso nunca sería un “estado de cosas objetivo” como en un informe de realidad, es decir, una acción, un suceso, una situación, etcétera. Por eso, en lo esencial no podemos reproducir el contenido de una novela. Cuando lo hacemos o creemos hacerlo tan sólo buscamos unos cuantos puntos de apoyo mediante los cuales poder traerla a la memoria, y casos hay en que “el contenido” de una novela larguísima se puede reproducir en una frase.

Podemos aclarar desde otro punto de vista cómo funcionan esas “divagaciones” en la narración de ficción, y por tanto cómo lo hace ésta, comparando el ejemplo 1 con el 2. También éste procede del *Wilhelm Meister*, pero los signos tipográficos que lo introducen testimonian que se trata de un fragmento dialogado: unas consideraciones que hace Jarnos en conversación con Wilhelm. Se trata del mismo tipo de texto que el ejemplo 1, pero como está puesto en boca de uno de los personajes ficticios, no nos adelantáramos a colocarle en la categoría de narración que divaga o hasta desbarra, pues nos encontramos en el sistema de diálogo novelesco, pieza central del sistema o campo de ficción. Así, tales consideraciones parecen cosa del personaje, no del narrador (en el sentido de autor), pero este fenómeno es una prueba, aunque indirecta, particularmente convincente, de que el narrar del narrador no es asunto suyo, sino de los personajes ficticios. El estilo de Goethe es particularmente adecuado para mostrar tal circunstancia. Las conversaciones de los personajes no muestran un estilo esencialmente distinto del de la narración; podemos pues intercambiar sin más las consideraciones que se hacen en ambos ejemplos, convertir el ejemplo 2 en exposición narrativa e incorporar a un diálogo el ejemplo 1, “el hombre no puede verse puesto en una situación más peligrosa”. Funciona particularmente bien en este caso porque el estilo de diálogo del *Wilhelm Meister* individualiza muy poco a los

³³ En su obra *Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett* (Frankfort del Meno, 1967), Ulf Schramm deduce de pasajes similares de estilo reflexivo una serie de consecuencias importantes con respecto al carácter de la novela de Musil, marcado por un “pensamiento de posibilidades”. Lo que desde nuestro punto de vista se entiende caso extremo de la fluctuación de la función narrativa lo describe Schramm como “zona de transición en la que queda sin decidir si es el pensamiento el que viene a coincidir con la ficción o a la inversa”, con la consecuencia de que “ambos medios [...] pierden su definición [y] ya no pueden transmitir nada fiable” (p. 160).

personajes, pero una vez más se trata de una diferencia de grado, no de tipo. La frontera entre relato expositivo y diálogo novelado está débilmente marcada en este caso, pero eso precisamente indica que la función de narrar no es en último término distinta de la del diálogo o, naturalmente, el monólogo o el discurso indirecto libre. Si se ha podido llegar a exigir que el “narrador” se esfume en la medida de lo posible y la novela se disuelva en diálogo,³⁴ es porque ello es teóricamente posible, y tan sólo por una razón, que la función narrativa, o para ser precisos la del relato expositivo, no es más que uno de los medios figurativos de la ficción que puede amalgamarse con otros; caso que se da con toda claridad en el discurso indirecto libre.

Si en relación con los tiempos verbales el discurso indirecto libre nos ofrecía antes claves decisivas de la condición del yo de origen ficticio, y la prueba más contundente de que la narración de ficción se trenza en los verbos de acción anímica, ahora nos servirá para alcanzar un mejor conocimiento de la función narrativa de ficción, y no por casualidad, naturalmente, sino en estrecha relación con lo anterior. Es cosa ya señalada en numerosas ocasiones que no siempre cabe diferenciar claramente la forma del discurso indirecto libre de la “voz del narrador”, es decir, que no siempre se puede indicar con precisión la frontera en la que ésta acaba de hablar y por así decir cede la palabra a las figuras.³⁵ Los estudios realizados sobre la aparición de esta forma en la literatura medieval se han tenido que mover siempre precisamente en esa frontera, porque indudablemente el discurso indirecto libre no se había elaborado por entonces como técnica consciente sino que se colaba entremezclado con el relato del narrador.³⁶ Pero tal cosa sólo era posible por ser el narrador de la epopeya medieval igualmente una función narrativa de ficción. Así también E. Lerch ha hecho notar que la voz del narrador resuena aunque sea casi imperceptiblemente en los pensamientos

³⁴ No es Spielhagen el primero en haber planteado tal exigencia, sino Aristóteles, que elogia a Homero por hablar lo menos posible “por sí”, es decir, como narrador, y por el contrario hacer entrar en escena lo antes posible a un hombre o mujer. Según Spielhagen, esa exigencia se encuentra planteada también en Ortega y Gasset, “Gedanken ubre den Roman” [*Ideas sobre la novela*. (Santiago de Chile, Librerías Cultura, 1932. N. de los eds.)] en *Die Aufgabe unserer Zeit* [*El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Tecnos, 2002 (N. de los eds.)], Stuttgart 1930, y en Henry Green, “Verständigung”, en *Die Neue Rundschau*, 1951. Respecto al propio Spielhagen, comp. el buen trabajo crítico de W. Hellman “Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens”, en *Wesen und Wirklichkeit, Festschrift für H. Plessner*, Gotinga 1957.

³⁵ E. Lerch, “Die stilistische Bedeutung des Imperfekts der Rede” en GRM VI (1914), 470 y ss.

³⁶ W. Günther, *Probleme der Rededarstellung*. Marburgo, 1928.

del personaje, conscientes o inconscientes, pero ofrecidos pese a todo con las palabras en que el autor los piensa.³⁷ En efecto, no basta en modo alguno caracterizar el discurso indirecto libre diciendo que es un medio de exponer los pensamientos callados y la corriente de conciencia del personaje desde su punto de vista.³⁸ Ciertamente que hay formas en que tal es la impresión predominante que provocan:

La manera que ella tenía de decir "aquí está mi Elizabeth" le fastidiaba ¿Por qué no "aquí está Elizabeth", sencillamente? Aquello era insincero. Y a Elizabeth tampoco le gustaba. Porque él entendía a los jóvenes. Le gustaban. Había siempre algo frío en Clarisa, pensaba.³⁹

Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*⁴⁰

Pero a menudo el discurso indirecto libre puede ocupar un plano mucho más amplio, hasta abarcar tanto que llegue a constituir la función narrativa y sea ya imposible decidir dónde trazar la frontera que separa lo "interno", los procesos anímicos que en esa forma de exposición se desarrollan ante nosotros, de lo externo, esto es, de la interpretación que los objetiva. Nuestro ejemplo de Musil muestra el fenómeno muy claramente. Las consideraciones que se hacen en ese texto, que no se ocupan de otro personaje cercano al principal, como ocurre en el de Virginia Woolf, son de Ulrich y a la vez del narrador en cuanto autor, pero son de éste sólo por serlo de Ulrich, es decir, porque sirven para dar forma a su situación interna y externa. Otro criterio más para ocuparnos sólo de la narración y no de narrador de ningún tipo.

De lo que se trata aquí es de hacer ver que el discurso indirecto libre puede iluminar con tal nitidez la naturaleza de la narración de ficción, su carácter de función y no de enunciación, por no ser él mismo sino la consecuencia extrema que la narración de ficción es capaz de sacar de sí misma, una consecuencia que le está negada a la enunciación de realidad por su misma naturaleza. A partir de la forma del pasaje de Musil, comparable al

³⁷ Lerch, *op. cit.*, nota 49. D. Cohn distingue muy bien entre creación de figuras irónicas y en serio.

³⁸ R. Humphrey, *Stream of consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, 1954.

³⁹ En el original en alemán la cita de Virginia Woolf está en inglés: "The way she said 'Here is my Elizabeth!' —that annoys him. Why not 'here's Elizabeth' simply? It was insincere. And Elizabeth didn't like it either. For he understood young people; he liked them. There was always something cold in Clarissa, he thought [...]". (N. de los eds.)

⁴⁰ Virginia Woolf, *La señora Dalloway*. Trad. de Andrés Bosch. Barcelona, Lumen, 1980. (N. de los eds.)

del *Wilhelm Meister* en estructura y contenido, se hace evidente que esa clase de observaciones y consideraciones no son cosa de un observador o narrador independiente del acontecer ficticio, sino que, por el contrario, sirven para darle forma, aunque formalmente aparezcan más desligadas de la figura novelesca. Como Ulrich o Peter Walsh (*Mrs. Dalloway*), Wilhelm no es "cosa" de la que la novela pudiera desviarse como lo haría si realmente lo fuera, es decir, si él fuera una persona real y la narración fuera histórica y no ficticia. El hecho de que en los casos de Ulrich y Peter Walsh ni siquiera quepa plantear tal suposición se debe sólo al estilo narrativo, que desde el primer momento produce mayor efecto de ficción, pero en cuanto a principios compositivos y estructura no hay diferencia alguna, lo cual se hace aún más claro si ahora volvemos a echar un vistazo comparativo al texto de Kleist. Podemos apreciar que la forma sumamente reflexiva de la narración no significa al cabo sino una ampliación de la función narrativa, que sólo se diferencia de la presente en estos otros pasajes por el estilo, pero no categóricamente. En el pasaje de Kleist, donde dice: "e intensamente satisfecha de sí misma pensaba en qué victoria había obtenido sobre su hermano por la fuerza de su conciencia sin culpa", hemos de afinar ciertamente el oído para notar que también el narrar y lo narrado se amalgaman sin que se pueda discernir por dónde discurre la frontera que separa unos procesos anímicos en cierto modo independientes, la vida ficticia de la marquesa, de la voz del narrador que los interpreta. Y tal frontera no puede señalarse porque no la hay. Las interpretaciones de esos procesos anímicos *son* esos procesos, y una interpretación distinta crearía otros diferentes, como ya señalábamos antes desde la vertiente opuesta del fenómeno, pues sólo existen en virtud de ser narrados. El narrar es el acontecer, el acontecer es el narrar. Y esto rige lo mismo para procesos internos que externos.

Para dejar esto claro una vez más, recurramos al pasaje de Fontane (véase p. 75), descripción de una situación que sin embargo se diferencia del pasaje de Kafka por lo pormenorizado y por presentar rasgos de ficción más acusados. A más del uso abundante de verbos de situación, común a toda épica, tales rasgos generadores de ficción en la presentación de situaciones externas se reconocen en la utilización de adverbios deíticos, sobre todo en textos modernos ("la escena estaba igual que ayer"), y también en la descripción detallada del hacer y padecer, los movimientos, en una palabra, de toda la animación escénica. La amalgama, la identidad del narrar y lo narrado no se ve tan bien en esas descripciones porque ya de antemano apenas sentimos otra cosa que esa misma identidad, es decir, porque no podemos discernir con exactitud en los elementos figurativos aquellos que meramente describen de los que ofrecen interpretaciones. Esto es naturalmente consecuencia de

que lo narrado sea ficticio. Calificativos como “impecable” para el atuendo o “insustancial” para el contenido de un periódico designan cualidades de tal modo ligadas a la cosa que no se distinguen de la denominación misma como elementos particularmente interpretativos (como sí sería el caso en mayor o menor grado en la enunciación de realidad, en la que tales conceptos siempre están expuestos a un juicio contrario y si alguien encuentra los periódicos insustanciales cabe que otro los halle ricos y densos de contenido), pero ese pequeño pasaje de Fontane contiene un elemento que nos permite reconocer ese proceso de amalgama, y así, no es casual que delate mucho del particular estilo de ese autor. Una frase como “sólo que, en lugar de la cacatúa aún ausente, afuera se veía a la Honig dando vueltas al estanque con el boloñés de la señora consejera de comercio al final de una correa” nos obliga a sonreír sin querer. Pero es otro estilo de humor que el de Jean Paul. No se produce mediante un juego de la función narrativa consigo misma y la ficción. La frase de Fontane es “objetiva” de cabo a rabo: la cacatúa aún no estaba, afuera la señora Honig paseaba con el boloñés. Lo que nos hace sonreír es un pequeño añadido, un simple “en lugar de” que asocia la cacatúa a la dama de buena sociedad. En tanto una frase como “en lugar de la cacatúa se veía al boloñés” no provocaría sonrisa alguna, resulta un efecto humorístico de tal equiparación de un ser humano a un animal, pero el humor es en este caso más de fondo, pues en último término no se refiere a la señora del consejero de comercio Treibel, a cuyos ojos burgueses animales o damas de compañía se encuentran en un mismo estrato social, el del servicio, y como tal vuelve a aparecer la señora Honig en la misma frase, al servicio de un animal de compañía de la señora consejera, el perrito de Bolonia. En este caso el humor interpretativo se reduce a esa simple expresión preposicional, “en lugar de”, y se amalgama indiscerniblemente con el relato descriptivo.