

del pensamiento, habrá que admitir, al menos de forma implícita, la influencia de los arquetipos del subconsciente sobre los arquetipos literarios.

Como hemos visto reiteradamente a lo largo de este trabajo, las dos interpretaciones, clásica y romántica, siguen vigentes en la actualidad de alguna manera, si bien existe un aproximación evidente hacia las tesis defendidas por el Romanticismo.

Parece obvio que tanto la metáfora como el símbolo siguen siendo unas categorías complejas que se resisten a cualquier clasificación. Así, Paul de Man, en su ensayo "The Rhetoric of Temporality" (Singleton 1969: 173-209) inicia un nuevo cambio de perspectiva al considerar la alegoría como el modo primario y auténtico de significación, frente al símbolo, que queda reducido a un caso especial y problemático.

Del mismo modo, podemos afirmar que la metáfora va más allá de lo que alcanzan nuestros esfuerzos por definirla y analizarla:

"Metaphor has not yet been mastered by a single "translation". *Meta-pherein*: figure of transport and exile, evasion and transformation, deviation and copulation, identity and transgression, without necessary direction, or *sens.*"

(Parker 1982: 155)

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ARISTOTELES. 1973. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

CIRLOT, J.E. 1982. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

CULLER, Jonathan. 1983. *On Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.

DE MAN, Paul. "The Rhetoric of Temporality". En: Charles Singleton ed., 1969. *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore: J. Hopkins University Press.

HAWKES, Terence. 1972. *Metaphor*. London: Methuen & Co.

LAKOFF, G. y JOHNSON, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

PARKER, Patricia. "The Metaphorical Plot". En: D. Miail, ed., 1982. *Metaphor: Problems and Perspectives*. Brighton: The Harvest Press.

TODOROV, Tvetan. 1977. *Théories du symbole*. París: Editions du Seuil.

WILSON, Edmund. 1977. *El Castillo de Axel*. Madrid: Cupsa editorial.

## EL MODO DEL GENERO NARRATIVO: DIVERSAS INTERPRETACIONES

José Angel GARCIA LANDA

Desde las más tempranas clasificaciones de los géneros literarios ha aparecido la narración como un género problemático; la teoría de la novela ha heredado las dificultades que planteaba la epopeya a los tratadistas clásicos. Un modo distinto de significar nos permite separar el drama de la épica y la lírica, pero ya Platón y Aristóteles observan que este criterio es aplicable al interior del género épico, género mixto que el oyente percibe ya como drama, ya como discurso. Casi todos los teorizadores están de acuerdo en que en la literatura, como en la vida, las cosas se pueden decir directamente o indirectamente... pero ahí termina el consenso. Los sentidos variadísimos en que se ha opuesto un modo narrativo "directo" a uno "indirecto" son una prueba de la complejidad del fenómeno literario. Para integrarlos todos en una teoría total del modo narrativo es necesario ante todo estudiar cómo significa un texto narrativo.

El texto narrativo evoca en el lector (oyente) una *historia*, una serie de acontecimientos relacionados. Es un signo, o, si se prefiere, una red de signos. Pero el texto no es directamente el signo de los acontecimientos de la historia. En efecto, hay que postular un proceso de selección y ordenación que transforma la *historia* en un *relato*. No se nos cuenta cada acción

realizada por cada personaje sino algunas acciones realizadas, y quizás en un orden distinto. El relato no se identifica con el texto. El mismo relato (= historia ya elaborada) puede recibir un tratamiento textual en diversos medios, como el cine, el teatro o la novela. Reservaremos sin embargo el término *texto* para referirnos a un texto lingüístico (o, más específicamente, literario).

Pero el relato no agota el contenido del texto narrativo. Este nos remite tanto al relato, objeto de su enunciación, como al narrador, sujeto de esa enunciación. Llamaremos "discurso" o "elementos discursivos" del texto a los que nos remitan al sujeto y al proceso de enunciación. El relato-objeto nos llega mediatisado por un discurso subjetivo. Esta mediatisación puede ser más o menos evidente: pensemos en dos extremos, *Tristram Shandy* y los relatos de Hemingway, en éstos reducido el discurso al mínimo, en aquél devorado el relato por su enunciación. Es especialmente evidente en la novela en primera persona que el discurso no nos remite a la enunciación auténtica del texto por su autor, sino a una enunciación ficticia, a un narrador imaginario.

El texto del drama carece de rasgos discursivos en este sentido: refleja directamente el relato. La característica de la narración es pues la mediatisación del relato por el discurso. Platón y Aristóteles ya percibieron algo de esto cuando clasificaron los géneros según su grado de imitación. Para Platón, que discute en el libro tercero de la *República* la forma que conviene dar a los discursos poéticos, hay dos alternativas básicas: el poeta puede "hablar en su propio nombre" o "hacernos creer que es otro quien habla y no él". Platón denomina a esos dos modos *diégesis* y *mimesis* respectivamente; se trata de lo que hoy llamamos narración como opuesta a estilo directo. Para Platón, el drama es mimético, el ditirambo es diegético, y la épica presenta los dos modos. Tiene fragmentos miméticos que actúan sobre el oyente de manera semejante a como lo hace el drama, y esos fragmentos son los parlamentos directos de los personajes. Aristóteles expone en la *Poética* una diferenciación semejante, aparte de añadir una importante observación de otro género, a saber, que la épica se asemeja al drama en cuanto que es la representación de una *fábula* (lo que anteriormente hemos llamado una historia), separando así implicitamente los géneros fabulísticos de los discursivos. Hay que señalar que la modalidad es un criterio valorativo para estos autores: Platón critica a Homero por su uso de la *mimesis*, mientras que Aristóteles le alaba por lo mismo.

La discusión sobre el elemento dramático de la narración surge de nuevo en nuestro siglo, con intenciones valorativas muy semejantes y un concepto distinto de lo que es la presentación directa.

Una corriente crítica anglosajona que deriva en gran medida de la teoría y la práctica de Henry James defiende en la primera mitad del siglo la preponderancia de la representación sobre la narración, o, para utilizar sus términos que no conviene simplificar, del "showing" sobre el "telling". Como Aristóteles, estos teorizadores afirman que la excelencia de la narración consiste en acercarse al género dramático, en dejar que la historia se desarrolle por sí misma ante el lector. El narrador en tercera persona debe abandonar la tiranía que ejercía sobre el mundo novelesco en el estilo del siglo XIX y desaparecer de la escena, o cuanto menos "hacerse transparente", evitando orientar el juicio del lector y romper la ilusión mimética de la narración. Percy Lubbock y Norman Friedman son los principales representantes de esta línea. Para Lubbock (1921: 62)

The art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be *shown*, to be so exhibited that it will tell itself (...). The thing has to *look* true, and that is all. It is not made to look true by simple statement.

Lubbock analiza la práctica de James, y concluye que la presentación "directa" tan necesaria encuentra su forma ideal en la práctica de narrar en tercera persona las experiencias, percepciones y pensamientos de un personaje dado, el "reflector". Para que el procedimiento sea efectivo, la base de la obra ha de ser la escena, y no el resumen narrativo. Friedman (1955-1969: 153) aclara que por escena no debemos entender solamente el diálogo: lo realmente importante es la atención al detalle concreto en un marco espacio-temporal bien definido. El comentario personal del narrador está prohibido.

Lubbock y Friedman no entienden por "presentación directa" lo mismo que Platón y Aristóteles. Para los griegos, sólo el discurso directo era lo inmediatamente dado, lo mimético. Los críticos anglosajones afirman que el relato también puede dramatizar *acciones*. El método será la presentación escénica (en nuestro esquema del relato, el ajuste entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato más un cierto criterio de *selección* de acontecimientos o punto de vista) y la supresión del "autor" (para nosotros: la reducción al mínimo del aspecto discursivo de la novela). Como el drama, las novelas de la tradición jamesiana tienden a dividirse en bloques espacio-temporales bien definidos, y a reducir el texto a la transmisión de un relato.

La reacción surge en la misma área anglosajona con la obra de W.C. Booth (1961 b). Booth arguye que la mediatisación del relato es inevitable, y la desaparición del discurso del autor ilusoria (y señalemos de paso que,

como Lubbock y Friedman, Booth confunde en ocasiones las áreas respectivas del autor y del narrador). Booth intenta refutar la validez de la oposición "showing"/"telling" mostrando la ambigüedad de estos conceptos (1961 a - 1969: 185 - 6). Analizando un texto de Fielding en el que el narrador relata una situación conflictiva y las reacciones que provoca en cada personaje, Booth se pregunta, ¿es ésta una situación dramática?. Y concluye que la ambigüedad del término "dramático" (o "showing") le resta toda utilidad. Pero examinando el ejemplo de Booth observamos que el carácter posiblemente dramático de esa escena se debe a que el "autor" sencillamente narra, sin emitir juicios de valor. Falta el detalle concreto y el punto de vista definido que exigían Lubbock y Friedman, pero el lector extrae sus propias conclusiones según las acciones de los personajes. Esta ambigüedad de los términos "showing" y "telling" se refiere a una diferencia de modalidad perfectamente integrable en nuestra teoría, y no invalida las ideas de los críticos jamesianos, aunque exige el precisarlas más.

Gérard Genette también reacciona contra Lubbock y Friedman, señalando a las capacidades miméticas de la narración los mismos límites que Platón. Genette (1972: 184-203) distingue entre narración de palabras y narración de acciones. Podemos *citar* las palabras en el discurso directo, pero esa es la única forma de presentación directa que tolera la narración. En lo que se refiere a los *hechos*, dice Genette, la novela o la épica sólo pueden presentarlos más o menos exhaustivamente, para dar una mayor o menor *ilusión de mimesis* según las convenciones del género y la época. Genette separa teóricamente los dos elementos constitutivos del modo en las teorías de los anglosajones, al afirmar que unos rasgos modales se remiten a cuestiones discursivas, y otros a cuestiones temporales: define la presentación escénica como la coincidencia de duración entre el tiempo evocado por el relato y el tiempo que el lector tarda en leer el texto. Para Genette, sólo el diálogo es capaz de establecer esta coincidencia de modo no artificioso. Genette niega que la narración sea mimética: solo la *cita* de palabras del personaje lo es. Identifica, pues, *mimético* con *especimen* (el *token* de Peirce).

Pero si el relato no es mimético en el sentido de ser transcripción punto por punto de la realidad, hay que reconocer que lo es en un sentido limitado, en el sentido en que usa el término Martínez Bonati (1960-1972: 55-77): la frase narrativa es mimética en cuanto que, por la naturaleza misma de la situación narrativa, aceptamos este tipo de frases del narrador como creadoras del mundo de la historia. La condición de la ficción es el crédito irrestringido al narrador, la identificación de un mundo con un texto. El mismo Genette (1966-1974: 207) reconoce que la dicción propia de la narración es la

transitividad absoluta del texto, que da la ilusión de contarse a sí mismo, aunque observa que la mezcla con elementos discursivos hace que rara vez se dé. Martínez Bonati (1960-1972: 96) niega que se pueda dar esa transitsitividad: aunque el texto pretenda ser sólo *signo* que nos remita al relato, y nunca al narrador (como en los cuentos de Hemingway), siempre ofrecerá una información sobre éste en tanto que *indicio*. No entraremos aquí en un estudio, por otra parte muy necesario, de los diversos modos y niveles del *discurso*. Todorov (1966-1974: 184) introduce un criterio emparentado con el de Martínez Bonati; estudia los aspectos subjetivos y objetivos del texto refiriéndose a la distinción de Austin entre el *valor referencial* y la *fuerza ilocucionaria* de los enunciados. para Todorov, en la narración predomina el valor referencial, pero en los diálogos y en las intrusiones del narrador es la fuerza ilocucionaria lo que atrae la atención del lector. Estos parlamentos son *actos* realizados directamente nosotros, y mediante los cuales el autor dramatiza ante nosotros al narrador o al personaje. Sin duda, Henry James se hubiera sorprendido de ver elevados a la categoría de elemento dramático de la novela a los narradores de las novelas de Dickens, Thackeray o Trollope, tan criticados por él como "undramatic".

Los actos de habla que aparecen directamente ante el lector son, pues, interpretados por éste según ciertas convenciones sociales. Esta interpretación sería una actitud "dramática" hacia algo "directamente" dado, pero la misma actitud es posible hacia algo no directamente dado, sino simbolizado, representado, como los parlamentos en estilo indirecto de los personajes, o el tipo de presentación dramática de actos que señalaba Booth en Fielding. Tanto los actos de habla presentados directamente como las acciones y los actos de habla presentados indirectamente son elementos ofrecidos a la posible interpretación del lector. Genette niega la posibilidad de una mimesis de las acciones, acertadamente. Pero el relato sí puede mimetizar la *comprensión* que en la vida real tenemos de los actos. El significado de los actos (de habla o no) no es constante, sino contextual; un mismo acto puede tener sentidos completamente distintos según la situación en que se ejecute. Un autor puede narrar actos especificando al máximo su valor social o bien informarnos de su forma simplemente, dejando que extraigamos el significado de nuestro conocimiento previo de la novela y de las reglas de acción social que poseemos.

No cabe duda de que un texto narrativo puede ser "dramático" o "mimético" de muchos modos distintos; sería deseable que se comprendiesen bien los criterios que guían a cada clasificación modal en lugar de sentar uno sólo, rechazando la validez de los otros. La teoría no será más vaga, sino más completa; pongamos el ejemplo de Stanzel (1979-1984: 77-79) que

ofrece una doble aproximación al modo, distinguiendo entre el ritmo narrativo (alternancia de narración y diálogo) y el perfil narrativo (alternancia de escena, pausa, resumen). Recapitulando lo expuesto hasta ahora, podemos proponer una lista de dicotomías que son distintos acercamientos al modo, distintas acepciones posibles de la distinción intuitiva entre presentación directa y presentación indirecta que mencionábamos al principio:

	Directo	/	Indirecto
1	Diálogo	/	Narración
2	Escena	/	Resumen
3	Discurso	/	Relato
4	Icono	/	Signo
5	Especimen	/	Signo
6	Indicio	/	Signo
7	Descripción	/	Valoración
8	Fuerza ilocucionaria	/	Valor referencial
9	Narración con reflector	/	Narración sin reflector

Términos como "showing" y "telling" son vagos e inadecuados para describir fenómenos tan diversos; es preferible utilizar un vocabulario más preciso y que no contenga tintas valorativas. Algunas de estas categorías tienen una validez más amplia que otras. Así, por ejemplo, el carácter directo del diálogo y de la escena puede atribuirse a su valor icónico. Una iconicidad total en el caso del diálogo, y, que por representar un fenómeno lingüístico copia fielmente al original pues ambos son *especímenes* de un *tipo* más bien que imitaciones (Ver Lyons 1977: I, 1. 4. "Type and token"). Iconicidad parcial en el caso de la escena (aquí el signo sólo imita icónicamente la duración del fenómeno original). En tanto que icono, el texto narrativo muestra directamente el mundo narrado, pero con categorías como 3, 6 y 8 lo que se muestra directamente es la enunciación de ese mundo y su enunciador. El valor directo de los rasgos discursivos y de la fuerza ilocucionaria puede subsumirse parcialmente en su carácter indicial (remiten al origen del texto, al enunciador). No olvidemos que hay tres niveles básicos de enunciación en un texto narrativo: la enunciación real (composición-publicación-lectura) del autor, la enunciación ficticia del narrador y las palabras de los personajes. A la hora de valorar estas enunciaciones el lector sigue al menos tres códigos diferentes; la fuerza

ilocucionaria de las palabras de los personajes dramatiza la historia, pero las intervenciones del narrador que ayuden a perfilar su figura nos alejan de la inmediatez de esa historia al mostrarla como serie de palabras.

Sería fácil extraer tipologías a priori basándose en la estructuración semiótica del texto narrativo. Pero no hay que olvidar que en cada texto concreto estas categorías son susceptibles de ser remodeladas, "reprogramadas" por la dialéctica discursiva para que la interpretación que les da el lector sea diferente. Las palabras citadas en estilo directo pueden revelarse finalmente como no icónicas, quizás mentirosas; un largo discurso puede ser proferido por un personaje ficticio en unos segundos. De todos modos, sólo cuando se conozca bien la "langue" del relato podrán formularse las leyes de su "parole".

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BOOTH, W.C. (1961 a) "Distance and Point-of-View: An Essay in Classification". reimpresso en Murray Davis (ed.), *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Englewood cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1969. Págs. 172-189.  
 (1961 b) *The Rhetoric of Fiction*. Trad. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1978.

FRIEDMAN, N. (1955) "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept" Reimpreso en Murray Davis, ed. *The Novel: Modern Essays in Criticism*, págs. 142-169.

GENETTE, G. (1966) "Frontières du récit". Trad. "Fronteras del relato", *Comunicaciones/ Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974. Págs. 193-208.  
 (1972) *Figures III*. París: Seuil.

LUBBOCK, P. (1921) *The Craft of Fiction*, Nueva York.

LIOND, J. (1977). *Semantics*. Cambridge: C.U.P. (2 vols.).

MARTINEZ BONATI, F. (1960) *La estructura de la obra literaria*. Reimpresión en Seix Barral, Barcelona, 1972.

STANZEL, F.K. (1979) *Theorie des Erzählers*. Traducción inglesa, *A Theory of Narrative*. Cambridge: C.U.P. 1984.

TODOROV, T. (1966) "Les catégories du récit littéraire". Trad. "Las categorías del relato literario", *Comunicaciones/Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, 1974, págs. 155-92.